

Masterarbeit

Titel der Masterarbeit

Das Grabmal des Pedro Álvarez de Toledo
in San Giacomo degli Spagnoli –
ein neapolitanisches Prestigeprojekt

verfasst von

Natascha Perkaus, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Masterstudium Kunstgeschichte UG2002

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Sebastian Schütze

Vorwort

Hinter einer unscheinbaren neoklassizistischen Fassade des Rathauses von Neapel verborgen, betritt man durch einen Seiteneingang eine schmale Kirche und sieht zunächst bloß einen ausladenden und typisch pompös gestalteten barocken Hochaltar. Als ob man nicht wollte, dass das Grabmal des Mannes, der eine so bedeutende Rolle in der Stadtgeschichte Neapels eingenommen hatte, für jedermann ersichtlich ist, zeigt sich dem Besucher der Kirche, gleichsam im letzten Winkel hinter dem Altar, das Grabmonument von Don Pedro Álvarez de Toledo und seiner Gemahlin. Gerade diese Spannung zwischen der einerseits so illustren Persönlichkeit des Vizekönigs und der andererseits offensichtlichen Zurückhaltung im Zurschaustellen seiner letzten Ruhestätte erweckte mein Interesse und war der Beweggrund, dieses Thema in einer Masterarbeit weiter zu verfolgen.

Ich möchte daher allen Personen, die am Entstehen dieser Arbeit direkt oder indirekt beteiligt waren, einen großen Dank aussprechen. Dazu gehört in erster Linie mein Betreuer Prof. Dr. Sebastian Schütze, der mir dieses Thema überhaupt zugänglich gemacht und mir wertvolle Hinweise zur Literatur gegeben hat. Ebenso Luigi, der lebenswerte Haustechniker von San Giacomo degli Spagnoli, der mir nicht nur großzügig Leiter und Besen zur Verfügung stellte, um das Grabmal von Staub und Bauschutt befreien zu können, sondern zudem auch die Kirche für mehrere Stunden geschlossen hielt, damit ich ungestört fotografieren konnte.

Natürlich auch meinen Eltern, Franz und Hildegard Perkaus, die mich während meines Studiums immer wieder unterstützten sowie meiner Schwester Tamara, deren Leihgabe ihres geliebten Laptops das zwischenzeitliche Ableben meines Computers ausgleichen musste. Und meinem Freund Wolfgang, der mich „nötigte“, die Masterarbeit mit Hilfe des Textsatzsystems $\text{\LaTeX}$ zu erstellen und dabei beinahe an den für Kunsthistoriker üblichen Formatierungsregeln verzweifelte. Überdies Reinhold und Monika Seeböck, die sich der mühevollen Bearbeitung des Bildmaterials widmeten und die Arbeit korrigierten.

Mein Dank gilt ebenso meiner lieben Freundin Angela Kundegraber, die sich mit den nötigen französischsprachigen Texten auseinandergesetzt hat und in hoffnungslosen Momenten motivierend zur Seite stand. Auch Sarah Susanne Kafender, die sich der lateinischen Grabinschrift widmete, sowie Priv.-Doz. Dr. Wallisch vom Institut für Klassische Philologie, der noch offene Fragen bezüglich des Epigramms klären konnte.

Außerdem danke ich Angelika Grass und Constanze Luise Johanna Malissa, die mir immer mit einem offenen Ohr zur Seite gestanden und meine Überlegungen zu Thesen unterstützt aber auch hinterfragt haben, sowie allen anderen, die an dieser Stelle nicht namentlich erwähnt wurden.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
1.1. Ziel und Aufbau der Arbeit	2
1.2. Quellenlage und Forschungsstand	3
2. Vizekönig Don Pedro Álvarez de Toledo, Marqués de Villafranca	7
2.1. Pedro Álvarez de Toledo	7
2.2. Regentschaft als Vizekönig	9
2.3. Geistiges Erbe	11
2.4. Pedro de Toledos Urbanisierungspolitik	12
3. Die Kirche San Giacomo degli Spagnoli	15
3.1. Das heutige Areal San Giacomo	15
3.2. Das ursprüngliche Areal und seine Veränderungen unter Ferdinand I. von Bourbon	16
3.2.1. Die ursprüngliche Fassade von San Giacomo degli Spagnoli . .	18
3.2.2. Der Kirchenraum von San Giacomo degli Spagnoli	19
4. Das Doppelgrabmal von Pedro Álvarez de Toledo	21
4.1. Die gegenwärtige Aufstellungssituation	21
4.2. Der Bildhauer Giovanni da Nola	22
4.3. Beschreibung des Doppelgrabmals	25
4.3.1. Die knienden Figuren von Pedro de Toledo und Maria Osorio Pimentel im Motiv der Ewigen Anbetung	26
4.3.2. Beschreibung des mehrstufigen architektonischen Aufbaus: In- schrift und Hochreliefs	28
4.3.3. Die vier Kardinaltugenden und die historisch-mythologischen Medaillonreliefs	35
4.4. Interpretation des Doppelgrabmals	45

4.5. Frühere Beurteilung des Doppelgrabes	48
4.6. Skizzenentwurf und mögliche ursprüngliche Ausführung	50
4.7. Datierung und Aufstellungssituation	54
5. Liturgie und Repräsentation	59
5.1. Liturgische Repräsentation	59
5.2. Pedro de Toledos liturgisches Totengedenken	61
6. Mögliche Vergleichsbeispiele als Inspiration für die Gestaltungform	63
6.1. Prägung der Tugendkaryatiden	64
6.1.1. Grabmäler der Katharina von Österreich und Maria von Un-	
garn von Tino di Camaino	64
6.1.2. Grabmal der Maria von Valois von Tino di Camaino	66
6.1.3. Grabmal von Robert von Anjou in S. Chiara	66
6.1.4. Grabmal der Agnes und Klemenza von Anjou-Durazzo von An-	
tonio Baboccio	67
6.2. Motiv der Ewigen Anbetung	68
6.2.1. Grabmäler Ludwig XI. in Notre-Dame de Cléry, Karl VIII. und	
Ludwig XII. in St. Denis	69
6.2.2. Grabmal von Karl V. und Philipp II. in El Escorial	70
6.2.3. Kardinal Oliviero Carafa im Dom von Neapel	72
6.3. Figurliche Antikenprägung	74
6.3.1. Grabmäler des Giuliano und Lorenzo de' Medici, Medici-Kapelle,	
Florenz	75
7. Schlussbetrachtung	77
A. Anhang	81
A.1. Epigramm: deutsche Inhaltsangabe	81
A.2. Stammbaum Toledo (Alva)	82
B. Literaturverzeichnis	83
C. Abbildungen	93
D. Abbildungsnachweis	143

1. Einleitung

Die letzten Ruhestätten von Verstorbenen stellen ein zentrales Kulturmerkmal der Menschheit dar und geben seit jeher Zeugnis über das einstige Leben und Wirken des zu Grabe Getragenen. Standen in der Vorzeit noch spirituelle Beweggründe im Mittelpunkt des Begräbniszeremoniells, so wurde im Laufe der Zeit das Grabdenkmal an sich immer mehr zum Ausdruck politischen Sendungsbewusstseins. Daher verwundert es auch nicht, dass die bedeutsamsten Begräbnisstätten den einflussreichsten und mächtigsten Herrschern ihrer Zeit vorbehalten waren, denn sie sollten vor allem an die Kontinuität der Herrschaftsdynastie erinnern und waren somit über den Tod hinaus sichtbare Zeichen der Macht.

Beschäftigt man sich mit Grabdenkmälern historisch wichtiger Persönlichkeiten, so wird man in den Ausführungen auf ein breitgefächertes Spektrum an variationsreichen Formen und Sujets stoßen. Setzt man sich dabei speziell mit der Renaissance und dem Humanismus auseinander, denkt man in erster Linie an berühmte Werke wie die päpstlichen Grablegen in Italien oder die monarchischen Memorien der Habsburger. Doch gibt es auch Grabmäler, die mit ihrer Einzigartigkeit zwar überraschen, sich bis zur heutigen Bestandsaufnahme aber dennoch im Schatten ihrer großen Namensträger befinden. Insbesondere in Italien zeigt sich zu jener Zeit ein aufkommendes Interesse an römisch-antiken Grablegen, deren Vorbild von Beginn des 14. Jahrhunderts an erneut an Bedeutung in der Grabmalplastik gewinnt.

Die Stadt Neapel beherbergt nicht nur eine Unmenge an Kunstschatzen, es lassen sich darunter auch einige Besonderheiten entdecken. So finden sich unzählige Kirchen und Klöster, deren architektonische und skulpturale Ausstattungen zu bewundern und mit der Stadtgeschichte Neapels eng verknüpft sind. Besichtigt man den Duomo di San Gennaro, so erfährt man, dass in diesem religiösen Zentrum angeblich das Blut des Heiligen Januarius („Blutwunder“) aufbewahrt wird. Doch auch die Innenausstattung ist bedeutsam – so findet man Werke von Jusepe de Ribera bis zu Francesco Solimena. Eine weitere Kirche ist Santa Chiara, die ihre Bedeutung durch die Königsgrablegen erlangte, wie beispielsweise jene von Robert von Anjou direkt

über dem Hochaltar. Wendet man seine Aufmerksamkeit einem unter dem spanischen Vizekönig Pedro Álvarez de Toledo errichteten Stadtviertel zu, so gelangt man zu den Quartieri Spagnoli. In der Nähe des Castel Nuovo liegt die Piazza Municipio, wo man einen neoklassizistischen Gebäudekomplex entdeckt, den heutigen Palazzo San Giacomo. Hinter dessen Fassade verbirgt sich fast unscheinbar die Kirche San Giacomo degli Spagnoli und in dieser das bedeutungsträchtige Grabmal des einstigen Vizekönigs von Neapel, Pedro Álvarez de Toledo.

1.1. Ziel und Aufbau der Arbeit

Wenn man über das Grabmonument eines Vizekönigs in der Epoche der italienischen Renaissance schreiben möchte, drängen sich zunächst drei Hauptmotive auf. Die Fragen „Wer wurde begraben?“, „Wo?“ und vor allem „Wie wurde er begraben?“ bilden gleichsam den Kern der vorliegenden Arbeit. Deren Beantwortung kann allerdings nicht gänzlich unabhängig voneinander erfolgen, und so war mir auch das Herausarbeiten von Zusammenhängen in einem größeren Kontext ein Anliegen. Das Ziel dieser Arbeit liegt daher in der Untersuchung all jener Umstände, die letztlich zu der Errichtung sowie der speziellen Ausführung dieses Grabmals geführt haben.

Beginnend mit Kapitel 2 wird zunächst der Hauptprotagonist, die Person Don Pedro Álvarez de Toledo, vorgestellt. Es wird nicht nur sein Leben beleuchtet, sondern im Speziellen auf sein Wirken als Vizekönig von Neapel unter Karl V. eingegangen. Es zeigt sich, dass er einen wichtigen Beitrag zur Neudefinition der Stadt geleistet hat, wobei hier seine Urbanisierungspolitik im Zentrum steht. Insbesondere wird das von ihm geschaffene Spanische Viertel (Quartieri spagnoli) erwähnt, das nicht nur für die spanische Besatzungsmacht Obsorge treffen sollte, sondern auch zugleich als sein eigenes Prestigeprojekt gesehen werden kann.

Der nachfolgende Abschnitt behandelt den Ort des Geschehens. In Kapitel 3 wird die im spanischen Viertel befindliche Kirche San Giacomo degli Spagnoli und ihr damaliges bauliches Umfeld besprochen. Dabei soll ein kurzer Überblick geboten werden, wie sich das einstige Areal mit seinen Gebäuden dargestellt hat, aber auch, welche Veränderungen später vorgenommen wurden, was schlussendlich – durch ihre Integration in einen neuen Gebäudekomplex – im „Verschwinden“ der Kirche gipfelte. Die Beschreibung des Kircheninneren im direkten Kontext zum Grabmal vervollständigt das Kapitel. Da dieser Themenbereich bis heute nur ansatzweise besprochen,

doch nie wirklich mit dem Grabmal in Zusammenhang gebracht wurde, sollen diese Erläuterungen im folgenden Hauptkapitel für weitere Ausführungen hilfreich sein.

Im Zentrum der Arbeit steht das Grabmal (Kapitel 4). Nach einer Einführung über den verantwortlichen Künstler Giovanni da Nola folgt zunächst eine detaillierte Beschreibung des Grabmals. Diese beruht auf einem umfassend zusammengestellten Bildmaterial, das meines Wissens nach in der soweit vorhandenen Literatur in dieser Form nicht existiert. Bisher wurden meist nur Teilaspekte, wie die Hochreliefs und die Skulpturen der Kardinaltugenden herangezogen und erläutert. Aufbauend auf die in der Fachliteratur gesammelten Erkenntnisse über das Grabmal von Pedro de Toledo stand aber auch die Überlegung im Raum, wie man diese am besten aufarbeiten und Anknüpfungspunkte für bestehende, noch nicht hinreichend geklärte Fragen finden kann. Diese betreffen nicht nur die Interpretation des Grabmonuments, sondern reichen von den Entwürfen über die frühere Beurteilung bis zum möglichen Aufstellungsort sowie der Datierung, ja selbst die Rolle des Bildhauers da Nola scheint noch nicht restlos geklärt zu sein.

In Kapitel 5 wird der Frage nachgegangen, welche Rolle die liturgische Memoria in der sepulkralen Repräsentation einnimmt und dies anhand von Toledos liturgischem Totengedenken verdeutlicht. Ein weiteres Betrachtungsfeld ergibt sich aus dem Versuch, eine Verbindung zwischen der Grabmalsikonographie bzw. -konzeption und möglichen Vergleichsbeispielen aus früherer Zeit zu finden. Kapitel 6 gibt daher einen kurzen Überblick über einige ausgewählte Grabmäler des 13. und 14. Jahrhunderts, die als Inspiration für die Gestaltungsform gedient haben könnten. Das abschließende Kapitel 7 soll noch einmal die wichtigsten Aspekte rund um das Grabmal kurz zusammenfassen, aber auch die sich im Laufe der Arbeit ergebenden zahlreichen noch offenen Fragen zur Sprache bringen, die als Anknüpfungspunkt für eine weitere Bearbeitung des Themas dienen könnten.

1.2. Quellenlage und Forschungsstand

Neben der deutschen Forschung hat sich bisher hauptsächlich die italienische mit dem Doppelgrabmal von Pedro Álvarez de Toledo auseinandergesetzt. Die für diese Arbeit verwendete Literatur basiert daher größtenteils auf italienischen Werken. Als Grundlage zum Hauptteil dieser Arbeit diente jedoch das deutschsprachige Werk von Michael Kuhlemann (Kuhlemann 2004), der sich mit dem Doppelgrabmal an sich

auseinandersetzte, aber ebenfalls einen Überblick über das bauliche Umfeld der Kirche sowie den spanischen Vizekönig gibt. Dabei nimmt dieses Werk eine vorrangige Stellung ein, da es viele Quellenverweise auf die wichtigste einschlägige italienische Literatur beinhaltet und so weitere Recherchen zu Detailspekten ermöglicht. Ebenso wichtig sind Croce (Croce 1894) und Guida (Guida 2009). Croce befasste sich mit der Beschreibung des Grabmals sowie einer Bestandsaufnahme des gesamten Baukomplexes und bot zudem wertvolle zeitgenössische Überlieferungen.

Die vorhandenen Informationen zu Pedro de Toledo und seiner Familie sind auf die unterschiedlichste Literatur verteilt und bis heute sehr spärlich behandelt worden. Eine bedeutende Stellung nimmt hier Scipione Miccio (Miccio 1846) ein. Er gilt als der erste offizielle Biograph des Vizekönigs und bietet eine solide Grundlage zu Pedros Vita. Neben diesem älteren Werk wurde aus der neueren Fachliteratur Martin Biersack (Biersack 2011) herangezogen, der einen auf Miccio und Sánchez (Sánchez 1994) beruhenden Lebenslauf wiedergibt. Pane (G. Pane 1975a) und Pisani (Pisani und Siebenmorgen 2009) bieten eine gut aufgearbeitete Sammlung von Aufsätzen, die die Regentschaft des Vizekönigs und sein Wirken als Stadtplaner beleuchten.

Mit dem ehemaligen Areal rund um San Giacomo degli Spagnoli sowie den Umgestaltungen des Kirchengebäudes beschäftigt sich Borrelli ausführlich (Borrelli 1903). Für die später im 18. Jahrhundert vorgenommene Umgestaltung des Platzes San Giacomo und die Einbettung der Kirche in den heutigen Palazzo ist hingegen Malangone (Malangone 2008) aufschlussreich.

Erläuterungen zur Vita des Künstlers Giovanni da Nola bietet De Dominici (Dominici 2004). Dieser schildert in zwei Teilen das Leben des Künstlers und bietet einen Vergleich seiner Werke mit zeitgenössischen Künstlern. Ein weitere Quelle von Interesse stammt von Joachim Poeschke (Poeschke 1992), der den Künstler Giovanni da Nola vorstellt, ein Werkverzeichnis gibt, aber auch eine Beschreibung des Grabmals von Pedro de Toledo. Dennoch ist bis zum heutigen Zeitpunkt Giovanni da Nola nur bruchstückhaft aufgearbeitet worden, sodass dieser in der Forschung noch auf eine umfassendere Beurteilung warten muss.

Für die Vergleichsbeispiele im Abschnitt *Prägung der Tugendkaryatiden* fließen zu-meist Bock (Bock 2001) und Enderlein (Enderlein 1997) in die Betrachtungen ein. Beide Autoren setzen sich intensiv mit den Neapler Königsgrablegen des Trecentos auseinander, wobei auf Künstler wie Tino di Camaino und Antonio Baboccio eingegangen wird, deren Werke unterschiedliche Stilrichtungen in sich vereinen. Im Unterkapitel *Motiv der Ewigen Anbetung* leisten Autoren wie Lammers (Lammers

1972) einen wichtigen Beitrag zu den französischen Grablegen, die als mögliches Vorbild dienen konnten. Ebenso Osten-Sacken (Osten-Sacken 1979), die sich den Grabmälern von Karl V. und Philipp II. widmet. Norman (Norman 1986) und Bruhns (Bruhns 1940) sind nicht nur beim Vergleich mit der Figur von Cardinal Oliviero Carafa dienlich, sondern behandeln auch grundlegende Aspekte des Themas. Im Unterkapitel *Figurliche Antikenprägung* war Murray (Murray 1980) mit *Die Architektur der Renaissance in Italien* und Chiarelli (Chiarelli 1976) mit *San Lorenzo und die Medici-Kapellen* hilfreich.

2. Vizekönig Don Pedro Álvarez de Toledo, Marqués de Villafranca

Pedro Álvarez de Toledo erscheint als vielschichtige und interessante Persönlichkeit. Nicht nur das politische Konzept seiner Regentschaft war für die Neapolitaner ausschlaggebend, sondern auch die Restaurierung und Modernisierung der Hauptstadt des Königreichs Neapel, die sich auch am Baukomplex San Giacomo mit der dort befindlichen Kirche und dem Grabmal ablesen lassen. Um jedoch den Bau sowie die spezifische Ausführung der sepulkralen Memoria in ihrer ganzen Tragweite beurteilen zu können, ist es ebenso wichtig, Pedro de Toledo als eine humanistisch gebildete Person mit einem starken Drang zu antiken Vorbildern zu betrachten.

2.1. Pedro Álvarez de Toledo

Pedro Álvarez de Toledo (Abb. 2) wurde 1480¹ in Salamanca, in der Gemeinde Alba de Tormes im Königreich Kastilien, als zweiter Sohn von Fadrique Álvarez de Toledo² und dessen Gemahlin Isabel de Zúñiga, Tochter des Herzogs Besciar, geboren (siehe Anhang A.2).³

Pedro stammte aus einer Familie des kastilischen Hochadels. Miccio, der erste offizielle Biograf des Vizekönigs, schreibt über die Herkunft Pedro de Toledos, dass die

¹ In der Fachliteratur ergeben sich Kontroversen hinsichtlich der Angaben des Geburtsdatums. Miccio und Machuca geben das Jahr 1484 an, wobei nicht nachvollziehbar ist von wo sie ihre Informationen entnommen haben. Gemäß Kuhlemann sowie der Grabinschrift (siehe Kapitel 4.3 und Anhang A.1.) verstarb Pedro de Toledo 1553 im 73. Lebensjahr, wodurch nur das Jahr 1480 infrage kommt. Miccio 1846, S. 9; Kuhlemann 2004, S. 83; Vargas Machuca 1991, S. 17; Biersack 2011, S. 271 (Zitiert nach Originalquelle Sánchez 1994, S. 64–65).

² Fadrique Álvarez de Toledo y Enriquez de Quiñones (* 1460; † 1531), war 2. Herzog von Alba seit 1488, und ein Sohn von García Álvarez de Toledo, 1. Herzog von Alba und dessen Gemahlin María Enríquez de Quiñones y Cossines. Siehe Vargas Machuca 1991, S. 1; Ward 1907, Tabelle 85.

³ Miccio 1846, S. 9; G. Pane 1975a, S. 81; Ward 1907, Tabelle 85.

Familie Álvarez „secondo la pubblica fama, é una pianta della famiglia di Paleologo, che molto tempo tenne l'imperio di Grecia; e fatta nuova radice in Toledo, prese quel cognome“.⁴ Doch diese biografischen Spuren, die das Bild der Familie Álvarez prägen, sind mit Vorsicht zu behandeln. Die Informationen zu seiner Familie sind sehr spärlich und über die unterschiedlichste Literatur verteilt.

Don Pedros Vater Fadrique entstammte einer der wichtigsten Adelsfamilien in Spanien, deren Mitglieder hochrangige Ämter am Hof, im Heer und in der Kirche innehatten.⁵ Fadrique war mit Ferdinand II. von Aragón und Isabella I. von Kastilien eng verbunden.⁶ Dies ist schon an seinem Vater García abzulesen, der sich seit 1476 im Dienste der *Reyes Católicos* ausgezeichnet hatte und dessen Gemahlin mit der Seite Ferdinands II. verwandt war. Der erstgeborene Sohn war Don Garzía Álvarez de Toledo, ein spanischer Admiral.⁷ Garzía verstarb, als er mit seinem spanischen Heer 1510 versuchte, die Insel Djerba in Nordafrika zu erobern. Neben Garzía und Pedro brachte Isabel de Zúñiga noch zwei weitere Kinder zur Welt, eine Tochter mit dem Namen Aldonza Leonor Álvarez de Toledo und einen weiteren Sohn namens Juan Álvarez y Alva de Toledo, der den geistlichen Weg beschritt.⁸

Pedro hingegen wurde zu einem weltlichen Edelmann erzogen, nachdem sich sein Vater gegen ein Kirchenamt für ihn entschieden hatte und, wie Miccio betont, einen gebildeten Lehrer anstellte, der diesen in den *studia humanitatis* unterwies.⁹ Aber es zeigte sich schon bald, dass er weniger den humanistischen Studien verbunden war, sondern eher aktiven und weltlichen Tugenden zugeneigt war. So wurde Pedro angewiesen, sich mit den „Prinzipien brauchbarer Lehren, welchen er sich ursprünglich widmen sollte“,¹⁰ zu befassen. Zusätzlich gibt Sánchez, der sich wiederum auf Miccio stützt, an, dass Pedro als Page von Ferdinand diente und somit auch die Hofschu-

⁴ G. Pane 1975a, S. 83; Miccio 1846, S. 9. Eigene Übersetzung: “[...] gemäß der öffentlichen Meinung, ein Sprössling der Familie Paleologo ist, die für lange Zeit das Griechische Imperium inne hatte; und die, nachdem sie in Toledo Fuß gefasst hatte, diesen Namen annahm.“

⁵ Vargas Machuca 1991, S. 17.

⁶ Osório 1698, S. 112.

⁷ Biersack 2011, S. 219. Hier ergeben sich wieder Unstimmigkeiten bezüglich des Geburtsdatums. Biersack gibt an, dass dieser um das Jahr 1481 oder 1482 geboren worden sei. Dies kann offensichtlich nicht zutreffen, da er vor seinem Bruder Pedro (1480) zur Welt gekommen sein muss.

⁸ Osório 1698, S. 112; Ward 1907, Tabelle 85.

⁹ Miccio 1846, S. 10–20; Biersack 2011, S. 271–275 (Die Originalquelle erstmals publiziert bei Sánchez 1994, S. 65–66).

¹⁰ G. Pane 1975a, S. 83.

le besucht haben soll, wobei dies nicht als gesichert gilt.¹¹ Nach seiner schulischen Ausbildung wurde Pedro mit María Osorio Pimentel verheiratet, wodurch er zum Marqués de Villafranca aufstieg.¹² Biersack bietet einen guten chronologischen Überblick über die Zeit vor seiner Regentschaft in Neapel, die hier nur kurz wiedergegeben werden soll.¹³ Seit 1503 diente Pedro dem königlichen Heer, wobei er dem Kommando seines Vaters in Rossellon unterstellt war. Laut Aufzeichnungen soll er 1512 bei der Eroberung von Navarra fassbar sein. 1519 befand er sich schließlich im Gefolge von Karl V. auf dem Weg nach Deutschland zu dessen Kaiserkrönung und verblieb auch die folgenden Jahre in dessen unmittelbarem Umfeld. Mit Karl V. reiste er schließlich 1522 an den spanischen Hof zurück und begleitete diesen 1529 nach Bologna zur Kaiserkrönung durch den Papst. Pedro zeichnete sich durch seine Fähigkeit in der Kriegskunst, sowie durch sein politisches Geschick aus und erwarb dadurch das Vertrauen Karl V.¹⁴

2.2. Regentschaft als Vizekönig

1532 wurde Pedro de Toledo zum Vizekönig ernannt, da das zuvor eingerichtete System der Neapler Stadtführung von Desorganisation und Herrschaftslosigkeit geprägt war. Ab diesem Zeitpunkt begann die Stadt als spanische Residenzstadt zu erblühen. Er war, wie Pane betont, zweifelsohne einer der bedeutendsten – wenn nicht der einzige – unter den spanischen Vizekönigen, der in dieser Ära bedeutungsträchtige Veränderungen bewirkt hatte und für eine Amtszeit von mehr als zwei Jahrzehnten regierte.¹⁵ Sein zu regierender Bereich beschränkte sich nicht nur auf die Stadt Neapel, sondern reichte weit über diesen hinaus: es galt die sozialen, wirtschaftlichen und politischen Interessen zu bewahren, die er auch erfolgreich bei seinen erobernden Feldzügen vertrat. Der Beitrag, den er durch die Urbanisierung der Stadt Neapel geleistet hatte, kann – nach der antiken Stadtplanung – als ebenso bedeutend angesehen werden. Abgesehen von seinen eigenen Interessen waren die Pläne in jeglicher Hinsicht den Vorgaben der spanischen Herrscherdynastie, die sich des Königreiches

¹¹ Biersack 2011, S. 271–275 (Die Originalquelle erstmals publiziert bei Sánchez 1994, S. 65–66); Miccio 1846, S. 10–20.

¹² Vargas Machuca 1991, S. 17.

¹³ Biersack 2011, S. 271–275.

¹⁴ Vargas Machuca 1991, S. 17.

¹⁵ G. Pane 1975a, S. 81; Pisani und Siebenmorgen 2009, S. 149.

ermächtigt hatte, unterworfen. Unter Pedro de Toledo etablierte sich die kaiserliche Verwaltung von Karl V. Zuvor konzentrierte sich die Präsenz des spanischen Regiments auf die Herrschaft der jeweiligen *casa particular del virrey*, wie Pisani erläutert, „[...] auf die jeweilige private Hofhaltung des regierenden Stadthalters“.¹⁶

Als Marqués de Villafranca eilte ihm der Ruf eines gerechten und klugen Verwalters voraus.¹⁷ Es gelang Pedro schrittweise, die definitive Kontrolle über das süditalienische Gebiet zu erlangen. Pane hält fest, dass sich die zuvor zahlreichen Probleme des Reiches, die im Bericht des Kanzlers Mercurino da Gattinara erwähnt wurden, in den Beobachtungen des Vizekönigs von Lannoy, von Moncada und von Filiberto d'Orange bestätigen.¹⁸ Sie alle gaben zu verstehen, dass es neben einigen speziellen Problemen ein viel schwereres und in gewisser Weise auch offensichtlicheres Problem gab, nämlich: „[...] di assicurarsi l'obbedienza dei sudditi.“¹⁹ Nicht nur dass Pedro de Toledo mit dieser Aufgabe betraut wurde, er führte sie auch gewissenhaft aus, um die Macht des obersten Beamten des Reiches neu zu begründen.

Er verlangte bei seiner Ankunft detaillierte Informationen über administrative Gepflogenheiten, Privilegienpolitik und Statuten seiner Vorgänger. Wie Pisani schildert, wird Toledo „in den Annalen politisch energisch und ambitiös, [...] als äußerst umtriebig und viril gezeichnet.“²⁰ Auch hatte er während seiner Reise nach Neapel eine Unterredung mit Nicola Antonio Caracciolo, Marchese de Vico, dem er bereits seine Absicht bekundete, in jedem Fall die Autorität von Karl V. wiederherzustellen. Die andere Seite von Pedro de Toledo zeigt, dass er ein typischer Vertreter des kastilischen Adels war, wie Castro sagt: „che si sarebbe posta il compito di conquistare la Spagna e di «allagare i confini della cristianità» in nome della propria concezione imperialistica“.²¹

¹⁶ Pisani und Siebenmorgen 2009, S. 149.

¹⁷ G. Pane 1975a, S. 81.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd., S. 82. Eigene Übersetzung: „[...] sich den Gehorsam der Untertanen zu sichern.“

²⁰ Pisani und Siebenmorgen 2009, S. 152.

²¹ G. Pane 1975a, S. 82 (Die Originalquelle erstmals publiziert bei Castro 1970, S. 26). Eigene Übersetzung: „der sich sogar die Aufgabe gestellt hätte, Spanien zu erobern und «die Grenzen des Christentums» im Namen der imperialistischen Auffassung zu erweitern.“

2.3. Geistiges Erbe

Informationen über die Bibliothek von Pedro de Toledo, die Aufschluss über dessen kulturelles Heranreifen geben, wurden im Jahr 1946 von Nicolini veröffentlicht.²² Das darin verzeichnete und erhalten gebliebene Inventar, das nach Pedro de Toledos Tod im Jahr 1553 abgefasst wurde, bezeugt seine Interessen an poetischen Schriften ebenso wie an architektonischen Projekten. Nicolini verzeichnet 124 Werke, und die typografischen Daten zeigen, dass eine große Anzahl dieser Ausgaben in Neapel erworben wurde, und zwar während Don Pedros Zeit als Vizekönig. Es zeigt sich ein breit gefächelter Bestand an Geschichtsbüchern, juristischen Abhandlungen, aber auch so manches Buch über Architektur. Interessante Werke sind beispielsweise ein *libro grande de disegni*, ein Codex *De Architectura* – der möglicherweise ein Vitruv gewesen sein könnte – oder ein gedrucktes *libro d'architettura* von Sebastiano Serlio (Venedig 1540).²³ Der Bestand vermittelt überdies ein deutliches Interesse an der klassischen Antike sowie der Archäologie und Geografie. Ebenso lassen sich darunter poetische Kompositionen, wie zum Beispiel Sonette von Luigi Tansillo, finden.²⁴ Tansillos Sonette über den Vizekönig vermitteln uns heute eine genauere Vorstellung von dessen Wirken und Persönlichkeit.²⁵ Die identifizierten Editionen beinhalten einen nicht zu vernachlässigenden Anteil an italienischen und lateinischen Texten, was die Vertrautheit des Vizekönigs mit diesen Sprachen und dem damit verbundenen Kulturkreis beweist. Es handelt sich dabei unter anderem um Werke, in denen man Inspiration suchte, um heroische Taten und illustre Vorhaben zu verwirklichen, wie im *libro del Cortegiano* von Baldassare Castiglione.²⁶ So fand sich auch eine umfangreiche Serie von Erzählungen heldenhafter Charaktere, Chroniken von Rittergeschichten und Kompositionen in Versen und in Prosa, die die größten Erfindungen der Antike und Moderne zum Inhalt hatten.

All das bezeugt, dass Pedro de Toledo seine Vorhaben nicht nur in der Urbanisierung Neapels realisierte,²⁷ sondern eine breite humanistische Bildung besaß, die auch für sein Grabmal von Bedeutung sein dürfte.

²² G. Pane 1975a, S. 85; Nicolini 1946, S. 251–266.

²³ G. Pane 1975a, S. 85; Nicolini 1946, S. 251–266.

²⁴ G. Pane 1975a, S. 85.

²⁵ Tansillo verfasste ebenfalls Sonette über den Bildhauer Giovanni da Nola und dessen Grabmal des Vizekönigs in San Giacomo degli Spagnoli. Guida 2009, S. 253–327.

²⁶ G. Pane 1975a, S. 85; Nicolini 1946, S. 251–266.

²⁷ Croce 1917, S. 210–211.

2.4. Pedro de Toledos Urbanisierungspolitik

Als Pedro de Toledo die Regierung der Stadt Neapel übernahm, fand er diese in einem miserablen Zustand vor. Wie schon zuvor angesprochen interessierte ihn nicht nur die Veränderung der Regierung, sondern er versuchte auch das Bild der Stadt neu zu definieren. Einer der Missstände wurde von einem zeitgenössischen Chronisten festgehalten, der die damalige Situation wie folgt schildert:

„Sua Eccellenza vide molte strade ch'erano strette ed oscure, malinconiche per causa che da basso stavano fatti banconi grandi e piccoli murati con fabrica e con legnami conficcati davanti le botthege degli artigiani, ed alli fondachi de li mercanti di panni e di drappi. E di più in alto erano tante le pennate delle botthege, di astrachi, o di fabriche, di imbrici, e di legnami coverti e di tavole. E di più per tutte le strade tenevano certe tenne di tela, di cannavacci, o di panno, che erano talmente coverte e serrate sopra le strade, di maniera che non si poteva vedere lo cielo.“²⁸

Dies spiegelt noch das Bild einer aragonesischen Stadt wider. Einer der bekanntesten Chronisten und zugleich wichtiger Zeitzeuge von Neapels Architekturgeschichte und Stadtplanung war Benedetto di Falco mit seinem Werk *Descrittione de i luoghi di Napoli*.²⁹ Dieses Werk ist deshalb von Interesse, da es ein Bild des italienisch-spanisch geprägten Lebens während der ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts vermittelt und nachvollziehen lässt, wann und welche Veränderungen der Stadt durch den spanischen Vizekönig vorgenommen wurden. Ein Jahr nach seiner Amtseinführung veranlasste Pedro de Toledo die Vernichtung der fixen Stände und Karren, die die Straßen förmlich verstopften und ein bequemes und sicheres Vorankommen behinderten.³⁰ Durch diese Vorgehensweise wurden die Straßen der Stadt zur großen Freude der Einwohner wieder hell und einladend. Eine weitere Initiative waren die Restaurierungsarbeiten an der Stadtmauer (Abb. 3), da diese beim letzten Konflikt mit den Franzosen schwere Schäden davongetragen hatte, deren Sanierung aber teilweise unvollständig

²⁸ G. Pane 1975b, S. 161; Blasii 1908, S. 78. Eigene Übersetzung: „Seine Exzellenz sah viele Straßen, die eng und dunkel waren, aus Prinzip schon trübselig wirkten aufgrund dessen, da sich unten große Ladentische und kleine Mauern mit Stoffen und Holzverschlagen vor den Werkstätten der Handwerker befanden und die Warenlager der Händler mit Stoffen und Tüchern verhängt waren. Auch weiter oben waren die Geschäfte mit zahlreichen Stoffen und Holzbrettern versehen. Alle Straßen waren nach oben hin mit Fetzen bedeckt und so verschlossen, dass man nicht einmal den Himmel sehen konnte.“

²⁹ G. Pane 1975a, S. 86; Croce 1992, S. 79.

³⁰ G. Pane 1975b, S. 162.

geblieben war.³¹ Schon unter Ferdinand dem Katholischen 30 Jahre zuvor war sie zur Restaurierung freigegeben worden, doch aufgrund innerer Konflikte wurden die Gelder zumeist für andere Zwecke verwendet. Im Zuge der Neugestaltung wurde nun das Arsenal als autonome Stütze mit der Stadtmauer neu befestigt, worunter auch das Castel Nuovo, Castel dell'Ovo, Belforte und der Turm von San Vincenzo (auch der Sporn genannt) fielen.³² Andererseits war Pedro de Toledo weniger beliebt, da er die Steuern angehoben hatte, um die Beseitigung dieser Missstände finanzieren zu können.

Ein weiteres Anliegen war die neue Bepflasterung der Straßen. Die Arbeiten daran dauerten bis zum Jahr 1534 an. Zudem wurde auch ein moderneres Bewässerungssystem geplant, in das die unterirdischen Aquädukte und innerstädtischen Wasserleitungen miteinbezogen waren. Dass die Arbeiten voran gingen, zeigten auch die zahlreichen Brunnen, die in der Stadt errichtet wurden.³³ Der Vizekönig ordnete an, auch in den Straßen, in denen zuvor keine Brunnen gestanden hatten, solche zu errichten. Es folgten ein öffentliches Bad und drei Mühlen. Auch Brunnen von Giovanni da Nola, dem Bildhauer des Doppelgrabmales von Pedro de Toledo, befanden sich darunter.

Eine Besonderheit stellt das Spanische Viertel, die sog. *quartieri spagnoli* dar (Abb. 4). In diesem Bereich wurde eine Straße errichtet, die den Namen des Vizekönigs erhalten sollte. Die Via Toledo hatte keinen streng geraden Verlauf, abgesehen vom nördlichsten Abschnitt, der auch als erster trassiert wurde. Zu diesem Zwecke wurde die alte aragonische Mauer abgetragen.³⁴ Die Via Toledo hatte zwar die Funktion, aber nicht das Aussehen einer großen städtischen Arterie. Erst zwei Jahrhunderte später, wie Pane anmerkt, als mehrere Paläste den Verlauf säumten und Neapel eine neue territoriale Dimension erreichte, wurde die Via Toledo für die Neapolitaner und die Reisenden zum Symbol der ganzen Stadt.³⁵ Es wurde festgestellt, dass diese Straße die Kommunikation mit dem vizeköniglichen Palast vereinfachte.

Es ist ebenfalls beobachtet worden, dass Pedro de Toledo versucht hat, dem ständigen Konflikt, der sich zwischen der Bevölkerung und den in der Stadt befindlichen spanischen Truppen entwickelt hatte, Abhilfe zu schaffen. Die Unterkünfte der

³¹ Ebd.

³² Ebd.

³³ Ebd.

³⁴ Pisani und Siebenmorgen 2009, S. 151.

³⁵ G. Pane 1975b, S. 167.

spanischen Truppen waren im ganzen Reich militärischen Regeln unterworfen. Die Lokalisierung der Unterkünfte war eine schwierige Angelegenheit – vor allem wegen der verübten Gewaltakte der schlecht bezahlten Truppen –, sodass sie oft als politisches Mittel gegen die Bürger eingesetzt wurden.³⁶ Die Stadt war für die Spanier nicht nur die Hauptstadt des Königreichs sondern auch wichtigste Militärbasis des italienischen Südens, von der aus die Kontrolle des Mittelmeerraumes erfolgte: „[...] Napoli [...] formava in Italia come il quartier generale delle milizie spagnuole, che vi erano raccolte e tenute pronte per le querre della penisola [...]“³⁷ Im Mai des Jahres 1535 wird berichtet, dass die Schiffe 3000 neue Soldaten aus Spanien brachten.

Die Idee eines *barrio-cuartel*,³⁸ wie das spanische Viertel definiert wurde, sollte ein rational-logistisches System anbieten.³⁹ Auch im neuen Viertel wohnten die Soldaten in Mietshäusern, da die militärische Administration nicht für den Bau von Kasernen oder Unterkünften sonstiger Art gesorgt hatte. Somit wurde die Ambiguität, die sich im italienischen Begriff *quartiere* zeigt, mit der spanischen Bezeichnung *barrio-cuartel* aufgehoben, da das Spanische nämlich das Wohnviertel (*barrio*) von einem Militärviertel (*cuartel*) trennt. Pedro de Toledo verfolgte mit der Neugestaltung des Viertels nicht nur ein persönliches Prestigeprogramm, er nutzte dieses Projekt und den Ruf des tatkräftigen Mannes, den er sich geschaffen hatte, auch, um seine einflussreiche politische Stellung zu festigen.

³⁶ G. Pane 1975b, S. 170.

³⁷ Croce 1917, S. 229. Eigene Übersetzung: „[...] Neapel in Italien das Hauptquartier der spanischen Milizen war, die für die Kriege der Halbinsel gesammelt und bereitgehalten wurden.“

³⁸ G. Pane 1975b, S. 171 (Die Originalquelle erstmals publiziert bei Bayon 1963, S. 524)

³⁹ G. Pane 1975b, S. 171.

3. Die Kirche San Giacomo degli Spagnoli

Das Grabmal von Pedro de Toledo steht historisch in engem Zusammenhang mit der Kirche San Giacomo degli Spagnoli. Ziel dieses Kapitels ist, einen Blick auf das ursprüngliche Areal mit seinem Gebäudekomplex, sowie dessen Entstehungsgeschichte zu werfen. Hierbei soll ein Überblick geboten werden, der die Fläche und seine baulichen Veränderungen, die bis zu Ferdinand I. von Bourbon vorgenommen wurden, veranschaulicht. Dieser Abschnitt soll dabei auch eine Verständnisgrundlage für die späteren Erläuterungen bezüglich des Grabmals (Kapitel 4) bilden.

3.1. Das heutige Areal San Giacomo

Die Kirche San Giacomo degli Spagnoli befindet sich im historischen Zentrum Neapels, in den spanischen Vierteln, den sogenannten *Quartieri spagnoli* (Abb. 4). Steht man heute an der Piazza Municipio und hält nach der Kirche Ausschau, so erblickt man einen großflächigen, fünfgeschossigen, neoklassizistischen Gebäudekomplex, den Palazzo San Giacomo (Abb. 5). Dieser dient als Rathaus und Verwaltungsgebäude. Das Gebäude wurde unter Ferdinand I. von Bourbon⁴⁰ 1819 in Auftrag gegeben. Dafür wurde damals die Fläche der *Real Hermandad de Nobles Españoles de Santiago*⁴¹ gewählt, auf der sich die Kirche mit einem daran angeschlossenen Kloster und

⁴⁰ Ferdinand I. von Bourbon (* 12. Januar 1751 in Neapel; † 4. Januar 1825 ebenda), war König von Neapel von 1759–1825. Da sich alle Ministerien der Stadt in unterschiedlichen Bezirken befanden, wollte er diese in einem aggregieren und wählte diese Örtlichkeit aus. Vgl. Borrelli 1903, S. 14.

⁴¹ Diese wurde während der Regentschaft von Phillip IV. von Spanien von Don Pedro Fernández de Castro, Graf von Lemos, am 20. Mai 1614 gegründet. Die „Real Archicofradía y Monte del Santísimo Sacramento de los Nobles Españoles“ ist auch bekannt als „Real Hermandad de Nobles Españoles de Santiago“ in der königlich päpstlichen Basilika von Santiago in Neapel.

Hospital befand, wobei die letzteren zwei nicht mehr in Gebrauch waren.⁴² Man trug den gesamten Gebäudekomplex (auch Privathäuser) neben und hinter der Kirche ab, sodass die Bauarbeiten erst 1825 abgeschlossen werden konnten. Der Palazzo San Giacomo nimmt die Fläche ein, auf der sich zuvor das Kloster befunden hatte.⁴³ Bei der Umgestaltung des Areals nahm man nur Rücksicht auf die Kirche, die in den heutigen Palazzo integriert wurde. Über den außen rechts liegenden Eingang kann man heute die Kirche betreten (Abb. 6).

3.2. Das ursprüngliche Areal und seine baulichen Veränderungen unter Ferdinand I. von Bourbon

Die Fläche der *Real Hermandad de Nobles Españoles de Santiago* mit ihrem damaligen Bautenumfeld ist ein erstaunliches Machwerk, man könnte es auch ein Propagandakonzept nennen, welches die Stellung des spanischen Vizekönigs in Neapel unterstrich und seine Herrschaftsansprüche verdeutlichte.

Architekt Ferdinando Manlio⁴⁴ wurde 1540 vom Vizekönig Pedro de Toledo mit der Planung der Kirche beauftragt. Durch die starke spanische Präsenz in Neapel wurde das Bedürfnis erweckt, ein eigenes nationales Zentrum mit Fürsorgefunktion und Gottesdiensten zu errichten. So entstand die Idee dieses Projektes, einer Kirche, die dem Heiligen Jakob, dem Schutzpatron des spanischen Reiches, geweiht werden sollte. Dieser Auftrag war der erste Beitrag zu einem größeren architektonischen Komplex, der mit dem Bau eines Hospitals für die in Neapel lebenden Spanier vervollständigt wurde.⁴⁵ Kuhlemann erläutert in *Tugendhafte Herrschaft zwischen Renaissance-Ideal und Ritterstolz. Giovanni da Nolas Grabmal des spanischen Vizekönigs Don Pedro de Toledo* übersichtlich:

⁴² Vgl. Rose 2001, S. 150–153; Sasso 1858, S. 114.

⁴³ Helbert und Vitiello 2011, S. 109; Hoecker 2011, S. 104.

⁴⁴ Ferdinando Manlio (* ca. 1499 in Neapel; † 1572 ebenda) war ein italienischer Architekt. Strazzullo gibt an, dass Manlio 1545 zum Hofarchitekten bestellt wurde und somit die Oberaufsicht über die urbanistischen und künstlerischen Arbeiten in Neapel übernahm. Strazzullo 1968, S. 13–15; Kuhlemann 2004, S. 89.

⁴⁵ Guida 2009, S. 310.

3.2. Das ursprüngliche Areal und seine Veränderungen unter Ferdinand I. von Bourbon

„Don Pedro de Toledo hatte die päpstliche Approbation zum Bau der Kirche und des Hospitals bereits 1534 erhalten. Ab 1537 kaufte er mit Spendenmitteln, an denen sich spanische Soldaten wie auch Angehörige der Neapler Nobiltà aus dem Umkreis des Hofes beteiligten, Häuser und Grundstücke im damaligen Viertel der Genuesen oberhalb des Castel Nuovo auf. Die Bauarbeiten werden am 6. März 1540 aufgenommen und im Jahr 1547 beendet. Aus der päpstlichen Bulle von 1583 – sie regelt u. a. den Bau des Campanile von S. Giacomo – ist zu erfahren, dass die Kirche auf Betreiben Karls V. und im „guten Angedenken“ an den Vizekönig errichtet worden sei.“⁴⁶

Anhand dieser Approbation wird deutlich, dass Pedro de Toledo sich ein einzigartiges bauwerkliches Monument in Neapel setzen durfte.

Ein Grundriss des Areals (Abb. 7) veranschaulicht die damalige Straßenführung sowie die Zugänge zu den vorhandenen Gebäudekomplexen. In der rechten oberen Ecke (mit 1 gekennzeichnet) befand sich die Kirche San Giacomo degli Spagnoli mit einem Vorplatz und drei Treppenzugängen. Hinter der Kirche erstreckte sich ein Weg, der in einen innen gelegenen Hof (mit 4 gekennzeichnet) führte und zwischen zwei nicht benannten Gebäudekomplexen (schwarz schraffiert) zur dort befindlichen Via San Giacomo führte; des weiteren gab es einen Weg vom Innenhof zu den Klosterkomplexen (mit 5 gekennzeichnet).

Nicht auf dem Grundriss eingezeichnet aber dennoch von Interesse sind die hinter der Kirche angrenzenden Gebäude. Eine Zeichnung von F. Cassiano da Silva um 1700 (Abb. 8) zeigt einen Blick von der Via San Giacomo in die angrenzende Via Toledo und lässt erkennen, welche Gebäude sich hinter der Kirche befunden haben, über die der zuvor gezeigte Grundriss keinen Aufschluss gab. Bei diesen beiden Gebäuden handelt es sich um den *Banco San Giacomo* (C) und das *Ospedale di San Giacomo* (D). Die Kirche San Giacomo (A) erschließt sich dem Betrachter auf einem erhöhten Plateau.

Mit dem Umbau unter Ferdinand I. von Bourbon wurden die Architekten Antonio de Simone, Vincenzo Buonocore und Stefano Gasse⁴⁷ beauftragt, wobei lediglich letzterer ihn dann tatsächlich ausführte. Während der Betrachter vor Ort nur erahnen kann, inwiefern sich die Kirche in diesen Gebäudekomplex integriert, lässt sich dies durch eine Reihe von Luftaufnahmen nachvollziehen. Abbildung 9 zeigt eine Aufsicht

⁴⁶ Kuhlemann 2004, S. 87 (Die Originalquelle erstmals publiziert bei Raimondi 1975, S. 19–24,102).

⁴⁷ Stefano Gasse (* 8. August 1778 in Neapel; † 21. Februar 1840 ebenda) war ein italienischer Stadtplaner und einer der führenden neoklassizistischen Architekten des frühen 19. Jahrhunderts in Neapel. Vgl. Malangone 2008, S. 1.

auf das heute annähernd trapezförmige Areal. Die Kirche wurde an ihrem damaligen Standort belassen, oben rechts lässt sich ihr Dachwerk erkennen. Ebenso wird deutlich, dass der damalige Vorplatz der Kirche nicht mehr existiert und stattdessen der Ostteil des Palazzos die Fläche einnimmt. Die Abbildungen 10 und 11 zeigen den Gebäudekomplex mit der Kirche aus einer 45 Grad Aufsicht aus zwei unterschiedlichen Perspektiven. Befindet man sich in den jeweils innen liegenden Seitenarmen im obersten Stockwerk des Palazzos, so kann man einen Blick auf das Dachwerk der Kirche werfen. Anhand der Abbildung 11 lässt sich erkennen, wie das Langhaus der Kirche an das neue Gebäude anschließt, sodass die ursprüngliche Hauptfassade entfernt werden musste und der Vorplatz mit dem neuen Gebäude ausgefüllt wurde. Dies alles stellt ein seltenes Beispiel für die architektonische Neugestaltung einer Fläche dar, unter Rücksichtnahme auf ein altehrwürdiges Kirchengebäude.

3.2.1. Die ursprüngliche Fassade von San Giacomo degli Spagnoli

Nicht nur das Areal unterlag einer Veränderung, sondern auch an der Kirche wurden seit 1741 diverse bauliche Eingriffe vorgenommen. Borrelli führt in *Memorie Storiche della Chiesa di S. Giacomo dei Nobili Spagnuoli* an, dass die Innenräume der Kirche mehreren Sanierungs- und Renovierungsarbeiten unterlagen, an der Fassade eine Umgestaltung vorgenommen, sowie der Chor um eine Apsis im 19. Jahrhundert erweitert wurde.⁴⁸ Der Innenraum der Kirche blieb dabei fast unversehrt, doch die Hauptfassade wurde mit dem Bau des Palazzo San Giacomo gänzlich zerstört. An dieser Stelle soll nicht auf alle baulichen Maßnahmen eingegangen, sondern ein kurzer Überblick über die Veränderung der Fassade von San Giacomo degli Spagnoli gegeben werden.⁴⁹

Ein topographischer Ausschnitt (Abb. 12) aus dem 1628 entstandenen Plan von Alessandro Baratta zeigt die Hauptfassade der Kirche mit einem zweigeschossigen Mittelbau sowie vier Pilastern, die die Wand gliedern und nach oben hin in einen Dreiecksgiebel münden. Erkennbar ist auch das Langhaus mit seinen Seitenschiffen, welches sich zur Hauptkuppel erstreckt. Man sieht das Hauptportal, flankiert von zwei Eingängen zu den Seitenschiffen. Über den beiden Seiteneingängen zeigen sich zwei

⁴⁸ Vgl. Borrelli 1903, S. 14.

⁴⁹ Sämtliche baulichen Veränderungen sind bei Borrelli nachzulesen, sowie Teile bei Pane. Vgl. ebd., S. 14; R. Pane 1977, S. 257–259.

Rundfenster, während über dem Hauptportal ein quadratisches Fenster erscheint. Hierbei handelt es sich um eine in Italien häufig vorkommende Bauform für kleine Kirchen. Ebenso werden zusätzlich anschließende Kirchenräume erkennbar, die an das linke Seitenschiff angrenzen sowie ein sich an den Vorplatz linker Hand anfügendes Gebäude, bei dem es sich um das Oratorium handelt.

Auf einer weiteren Ansicht (vor der Umgestaltung 1825), einem Aquarell im Museo di S. Martino (Abb. 13), ist schon eine deutliche Veränderung der Hauptfassade wahrzunehmen. Hier wird sie noch mit einem zweigeschossigen Mittelbau dargestellt, der nun rechts und links vom Hauptportal durch Doppelpilaster gegliedert ist. Im zweiten Geschoss ist ein Volutengiebel erkennbar, hinter dem sich die Kuppel emporhebt. Das Fenster über dem Hauptportal wurde nicht verändert. Die beiden äußeren Seitenschiffenster sind nicht mehr rund, sondern quadratisch und nach unten hin versetzt, da sich der Zugang nun auf ein Portal beschränkt. Diese Fassade ist auch auf der zuvor erwähnten Vedute von Cassiano da Silva von 1700 ersichtlich (Abb. 8). Es scheint so, als würde hier nun nicht mehr ein Vorplatz existieren, sondern als hätte man die Mauer des Oratoriums erweitert und unten zusätzlich drei Eingänge eingefügt. Dank dieser erhalten gebliebenen Darstellungen bekommt man eine gewisse Vorstellung, welche drastische Veränderungen an der Fassade vorgenommen wurden.

3.2.2. Der Kirchenraum von San Giacomo degli Spagnoli

Wie zuvor schon angesprochen hat die Kirche ihr Inneres seit dem 16. Jahrhundert bewahrt, mit Ausnahme kleinere Sanierungs- und Restaurierungsarbeiten. Betritt man die Kirche durch den heutigen rechts liegenden Seiteneingang (Abb. 14), gelangt man über eine Eingangstreppe zum Hauptportal. An den Seitenwänden begegnet man rechts und links jeweils einer von Francesco Cassano geschaffenen Figur. Sobald man durch das Portal das Kircheninnere betritt, öffnet sich das Langhaus mit drei Schiffen, wobei die Seitenschiffe mit Kuppeln versehen sind. Zunächst drängen sich gleichsam der cinquecenteske Altar mit seiner barock ausladenden Einfassung sowie die Orgel mit ihrem tiefliegenden Aufbau aus dem 18. Jahrhundert dem Auge auf (Abb. 15 und 16).⁵⁰ Erreicht man den Altarbereich, befindet man sich unter der Vierung, die von einem flachen Segelgewölbe überspannt wird.⁵¹ Der Altar (Abb. 16) wird links und rechts von zwei eingefassten Türen umsäumt, durch die man den dahinter

⁵⁰ Kuhlemann 2004, S. 83.

⁵¹ Ebd., S. 89.

3. Die Kirche San Giacomo degli Spagnoli

befindlichen Chor- und Apsisbereich mit seinen Wandgräbern und der sepulkralen Memoria von Pedro de Toledo betreten kann.

Auf dem aktuellen Grundrissplan von S. Giacomo degli Spagnoli (Abb. 17) werden vier Zugänge ersichtlich, von denen aus man in den Chorbereich gelangt. Über diesem erhebt sich ungewöhnlicherweise die Hauptkuppel mit ihren acht Stichkapfenfenstern. Die beiden Zugänge rechts und links vom Altar sind erst im Zuge der Erneuerung des Altarbereiches entstanden, die ursprünglichen befinden sich in den Seitenschiffen hinter dem Altarbereich. Im rechten Seitenschiff, bevor man die Cappella *Vittoria*⁵² betritt, gelangt man über eine rechts befindliche Tür in den Chorbereich. Vom linken Seitenschiff, in Richtung Cappella *Orioles*⁵³, verhält es sich ebenso.

Sobald man sich im Chorbereich befindet, kann man auf die Rückseite des Hauptaltars (Abb. 18) blicken, der nach wie vor die ursprüngliche Architektur aus dem sechzehnten Jahrhundert aufweist.⁵⁴ Vis-à-vis vom Hauptaltar präsentiert sich mittig in den Raum gestellt, doch weit nach hinten in den Apsisbereich gerückt, das Doppelgrabmal von Pedro de Toledo und seiner Gemahlin (Abb. 19).

⁵² Früher war die Kapelle unter der Schirmherrschaft der Familie Alarcon-Mendoza und ist heute als Capella Vittoria bekannt. Über diese Kapelle erläutert Machuca in *La Reale Pontificia Basilica di San Giacomo degli Spagnoli*, dass man vermutlich früher über einen dort befindlichen Eingang in die alte Sakristei gelangte. Vargas Machuca 1991, S. 31.

⁵³ Vgl. ebd., S. 27.

⁵⁴ Ebd., S. 32.

4. Das Doppelgrabmal von Pedro Álvarez de Toledo

Das Doppelgrabmal von Pedro Álvarez de Toledo und seiner Gemahlin Maria Osorio Pimentel ist in seiner Gesamtbetrachtung ein kunsthistorisch recht ungewöhnliches Zeugnis überhöhter Selbstdarstellung eines Vizekönigs. Es befindet sich unverändert in der von Toledo errichteten Kirche San Giacomo degli Spagnoli in Neapel. Durch diverse bauliche Veränderungen der Räumlichkeiten, die in den folgenden Jahrhunderten vorgenommen wurden, ist jedoch seine Aufstellungssituation verändert worden, sodass man die ursprüngliche raumgreifende Wirkung nun nicht mehr nachvollziehen kann. Nach einer kurzen Einführung zur heutigen Aufstellungssituation sowie einigen Bemerkungen zum Leben des Künstlers Giovanni da Nola bildet eine ausführliche Beschreibung des Grabmals den Kern dieses Kapitels. Anschließend an die Interpretation finden in diesem Zusammenhang auch die frühe Rezeption des Grabmals sowie mögliche Entwürfe und Fragen zur Datierung ihre Erwähnung.

4.1. Die gegenwärtige Aufstellungssituation

Betrachtet man heute das Grabmal von Pedro Álvarez de Toledo (Abb. 19) ist unmittelbar anschaulich, dass diese monumentale sepulkrale Memoria in ihrer jetzigen Aufstellungssituation nicht so geplant gewesen sein kann. Auf den ersten Blick scheint es, als wäre das Grabmal von dem Orgelaufbau aus dem 18. Jahrhundert umsäumt, doch dies trifft nur teilweise zu. Seitlich an den Apsiswänden führt der von Holz umschlossene Treppenaufgang hinauf zu der Orgel, die sich in der Mitte zwischen Chor- und Apsisbereich gegen die Hauptkuppel erschließt (Abb. 20). Da schon durch den Orgelaufbau Platz verloren ging und die dahinter befindlichen Wandgräber durch das Grabmal Toledos verdeckt werden und nicht mehr zur Geltung kommen, wirkt die mittig in den Raum gestellte sepulkrale Memoria in gewisser Weise gedrängt

und deplatziert. Das Grabmal steht unter der aus dem 19. Jahrhundert stammenden polygonalen Halbkuppel, in der sich eine kleine Öffnung in pyramidalen Form befindet (Abb. 21). Borrelli erläutert in *Memorie Storiche della Chiesa di S. Giacomo dei Nobili Spagnuoli. Sue Dipendenze*, dass durch eine Erweiterung der Apsis im 19. Jahrhundert die Memoria weiter nach hinten gerückt wurde⁵⁵ und der Orgelaufbau dieser durch seine architektonischen Dimensionen das natürliche Licht nimmt (Abb. 19 und 21). Trotz eines Fensters, das sich auf der rechten Seite der Apsiswand befindet und die Wandgräber mit Tageslicht ausleuchtet, bedarf das Grabmal einer künstlichen Beleuchtung (Abb. 22).

Für den Auftrag des Grabmals wurde der Bildhauer Giovanni da Nola ausgewählt, der zuvor schon für den spanischen Vizekönig Projekte realisiert hatte, die zur Erneuerung des Stadtbildes beitrugen. Wie De Dominici in seinem *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani* anführt, war da Nola schon für die Errichtung des triumphalen Einzugs Karl V. in Neapel im Jahre 1535 zuständig. Dabei erläutert De Dominici, dass da Nola am Hof vermutlich im Dienste von Pedro de Toledo stand und auch an der Stadtplanung beteiligt war.⁵⁶ Bei Palästen, Brunnen und Straßen soll da Nola einen erheblichen Anteil an der Umsetzung des vizeköniglichen Erweiterungs- und Verschönerungsprogramms der Stadt Neapel gehabt haben. Doch um ein genaueres Bild des Künstlers Giovanni da Nola zeichnen und auf sein Grabmal Pedro de Toledos eingehen zu können, sollte zuerst kurz sein Leben und Werk vorgestellt werden.

4.2. Der Bildhauer Giovanni da Nola

Giovanni da Nolas Vita wurde von De Dominici 1742 festgehalten.⁵⁷ Bis zum heutigen Zeitpunkt sind seine Arbeiten – außer den dokumentarisch gesicherten Werken – nur torsohaft aufgearbeitet worden. Im ersten Teil der Biografie von Giovanni da Nola beschäftigt sich De Dominici mit den künstlerischen Anfängen des Bildhauers und seinem bescheidenen Werdegang, zunächst als Holzschnitzer, sowie seiner Studienzeit in Rom, wo sich dieser in Konkurrenz mit anderen beweisen musste, auf diese Weise aber die Arbeiten von Michelangelo studieren konnte.⁵⁸ Im zweiten Teil der Biografie

⁵⁵ Borrelli 1903, S. 14; Kuhlemann 2004, S. 83.

⁵⁶ Dominici 2004, S. 451.

⁵⁷ Ebd., S. 451–501.

⁵⁸ Ebd.

wird auf die Arbeiten des Bildhauers sowie anderer Künstler zur Zeit von da Nolas Wirken eingegangen und eine mögliche stilistische Einordnung vorgenommen.

Giovanni da Nola wurde 1488⁵⁹ in Mirigliano bei Nola als Sohn von Guiseppe Merliano und Lionore Cortese geboren.⁶⁰ Sehr ausführlich beschreibt De Dominici in seiner Biografie den Weg da Nolas und die Auseinandersetzung mit seiner Familie, um seiner Berufung als Künstler nachgehen zu können und einen Ausbildungsplatz zu erhalten.

1507 zog er mit seiner Familie nach Neapel. Die Ausbildung begann Ende des ersten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts in der Werkstatt des Holzschnitzers Pietro Belverte aus Bergamo.⁶¹ Die erste Phase seines Schaffens war daher von Holzarbeiten geprägt, wobei die wichtigste ein verloren gegangener Annenaltar in der Chiesa dell'Annunziata in Neapel war, wofür dieser gemeinsam mit Belverte 1508 bezahlt wurde. Poeschke, der in seinem Band *Die Skulpturen der Renaissance in Italien. Michelangelo und seine Zeit* einige Werke übersichtlich darstellt und eine chronologische Übersicht über gesicherte Werke gibt, beschreibt überdies, dass von 1511 bis 1517 weitere Schnitzarbeiten dokumentiert sind, an denen da Nola gearbeitet hat;⁶² so werden diesem zum Beispiel die Lünette des Grabmals Pandone in S. Domenico Maggiore und das hölzerne Retabel des Hl. Eustachius in S. Maria la Nova zugewiesen. Ebenso sollen vor 1524 im Auftrag von Jacopo Sannazaro lebensgroße, aus Holz geschaffene Krippenfiguren für S. Maria del Parto entstanden sein.⁶³ Weitere Werke, welche Abbate auf eine Zusammenarbeit von da Nola mit Tommaso Malvito zurückzuführen versuchte, sind das Grabmal Pandone und die Grabmäler von Rinaldo del Doce und Giovanni Battista del Doce um 1519 in San Domenico Maggiore.⁶⁴ Als eines seiner ersten Marmorwerke kann das 1522–1525 angefertigte Grabmal des Vizekönigs Ramón de Cardona gelten (Abb. 23), auf welches noch im Kapitel 4.7 ausführlich eingegangen wird. 1528 schuf er den Hochaltar von S. Lorenzo Maggiore und um 1530/31 das 1943 zerstörte Grabmal der Antonia Gaudino in S. Chiara.

Ende der dreißiger Jahre des 16. Jahrhunderts war da Nola nach Angaben von De

⁵⁹ Poeschke 1992, S. 160.

⁶⁰ Laut Angaben von De Dominici wurde da Nola (auch Giovanni Mirigliano genannt) 1478 geboren, wobei sich dies mit dem Sterbedatum 1558 als Siebzigjähriger deckt. Siehe ebd.

⁶¹ Dominici 2004, S. 452; Poeschke 1992, S. 160.

⁶² Ebd., S. 160.

⁶³ Von diesen Krippenfiguren sind heute noch fünf erhalten. Siehe ebd., S. 161; Dominici 2004, S. 452.

⁶⁴ Poeschke 1992, S. 160; Abbate 1977, S. 48–53.

Dominici ein absoluter Vorreiter der neapolitanischen Szene, ein Meister der Marmorkunst, wobei dieser ebenso in Gedichten, wie zum Beispiel von Tansillo, gefeiert wurde.⁶⁵ In diese Schaffenszeit fallen der Altar der Familie Ligorio in S. Anna dei Lombardi, sowie eine *Madonna mit Kind auf Wolken* im Kreuzgang von S. Lorenzo. Belegt sind für diesen Zeitraum drei Grabmäler für Jacopo, Ascanio und Sigismondo Sanseverino und ein Tabernakel in SS. Severino e Sossio, für die da Nola bis 1545 Zahlungen erhielt.⁶⁶ Später entstanden das Grabmal von Pedro de Toledo in San Giacomo degli Spagnoli und noch ein weiteres für Giovanni Caracciolo, das in der Chiesa dell'Annunziata 1757 durch einen Brand zerstört wurde. Doch wie zuvor angesprochen, wird sich Giovanni da Nolas Werk nicht nur auf diese Aufträge beschränkt haben. Zu jener Zeit stand er vermutlich schon im Dienste des spanischen Vizekönigs Pedro de Toledo und hatte erheblichen Anteil an der urbanistischen Erneuerung der Stadt Neapel. Hierzu zählt beispielweise der im 19. Jahrhundert zerstörte Atlasbrunnen aus dem Jahr 1532, der möglicherweise einer der ersten Aufträge des spanischen Vizekönigs war.⁶⁷ Ebenfalls erwähnt Pane in seinem Aufsatz *Pietro di Toledo viceré urbanista II*, dass ein Brunnen von Pendino, der unter Pedro de Toledo entfernt wurde, von einem eindrucksvolleren Brunnen mit Ideen von Luigi Impò und Skulpturen von Giovanni da Nola ersetzt wurde.⁶⁸ Eines seiner letzten Werke soll der Hochaltar von S. Patrizia sein, bei dessen Arbeiten er 1551 Erwähnung findet.⁶⁹

Die genannten Beispiele lassen erahnen, dass seine bildhauerische Tätigkeit eine umfangreiche gewesen sein muss und man da Nola als den bedeutendsten Bildhauer seiner Zeit in Neapel betrachten kann.⁷⁰ Die Zuschreibung seiner Werke wird jedoch durch den erheblichen Gehilfenanteil erschwert, besonders jene der nicht dokumentarisch gesicherten Werke. Zudem kommt hinzu, dass sein Wirken durch zeitgenössische Quellen nicht umfassend dokumentiert ist, sondern erst durch die spätere Lokalliteratur.⁷¹ Da Nola verstarb als Siebzigjähriger in Neapel.

⁶⁵ Dominici 2004, S. 452.

⁶⁶ Poeschke 1992, S. 161.

⁶⁷ Kuhlemann 2004, S. 96; Parrino 1964, S. 101.

⁶⁸ Weitere Brunnen von da Nola waren an der Piazza dell'Omo und dem Castel Nuovo. G. Pane 1975b, S. 164.

⁶⁹ Poeschke 1992, S. 161.

⁷⁰ Ebd., S. 161; Vasari 1981, S. 85.

⁷¹ Poeschke 1992, S. 161; Vasari 1981, S. 85.

4.3. Beschreibung des Doppelgrabmals

Das Grabmal lebt nicht nur von seiner Vorderansicht – seiner ersten Präsenz – sondern auch von seiner Rundumansicht. Die eigentliche Botschaft, die Memoria des Dargestellten und seine Geschichte, eröffnet sich erst, wenn man es im Ganzen erfasst und daher auf die Details der Reliefs und Tugendfiguren eingeht. Ebenfalls ist zu berücksichtigen, dass das Grabmal nicht nur von seinem eigenen Erscheinungsbild, sondern auch von der übergreifenden Raumwirkung *in situ* lebte. Es war nicht der Architektur untergeordnet, sondern befand sich in einem Wechselspiel mit seiner Umgebung, dem Chorraum.

Das aus Carraramarmor gefertigte Doppelgrabmal von Pedro Álvarez de Toledo und seiner Gemahlin erschließt sich dem Betrachter als ein szenenreicher und mit Ornamenten gestalteter Grabbau (Abb. 24). Die außergewöhnlich große Struktur mit ihrem besonderen architektonischen Aufbau ruht auf einem viereckigen, offensichtlich erneuerten Sockel.⁷² Darüber erhebt sich ein längsgerichteter Aufbau, der an der Oberseite mit Medaillonreliefs versehen und umlaufend mit Festons und verschiedenen Dekorationen ausgestattet ist. An dessen Ecken erheben sich kapitellartige Postamente, auf denen jeweils eine Tugendfigur steht. Den vertikalen Abschluss bildet der Grabbau selbst, an dessen Vorderfront die Grabinschrift angebracht ist und dessen übrige Seiten jeweils ein Hochrelief aufweisen. Auf dessen Oberseite befinden sich die Figuren von Pedro de Toledo und seiner Gemahlin. Wie Guida⁷³ in ihrem Aufsatz *Don Pedro Alvarez de Toledo. Ritratto di un principe nell'Europa rinascimentale* darstellt, kann man, abgesehen von den zwei sich im Gebet befindenden Figuren, die Dekoration des Grabmals in vier unterschiedliche Themen zusammenfassen:

- Die Festons und die architektonischen Dekorationen
- Die Grabinschrift (Epigramm)
- Drei Hochreliefs mit Ereignissen aus dem Leben Pedro Álvarez de Toledos
- Allegorien

⁷² Dass es sich hier nicht um den ursprünglichen Sockel handelt, lässt sich aus dem etwas dunkleren Farbton sowie der deutlich stärkeren Äderung des Marmors ableiten.

⁷³ Guida 2009, S. 314.

Abbildung 25 veranschaulicht diese schematische Darstellung der Ikonographie in einer Aufsicht.⁷⁴ Sie zeigt die Vorderseite (a), auf der sich die Inschrift befindet und Pedro de Toledo sowie seine Gemahlin niederknien. Die übrigen Seiten zeigen jeweils die großflächigen Reliefs mit der *Schlacht vor Baia gegen den maurischen Seeräuber Barbarossa* (b), den *Einzug Pedro de Toledos in Neapel* (c) und den *Sieg über die Türken bei Otranto* (d). Desweiteren zeigen sich oberhalb des Sockels die dort befindlichen kleineren Medaillons sowie die an den Ecken stehenden Tugendfiguren.

4.3.1. Die knienden Figuren von Pedro de Toledo und Maria Osorio Pimentel im Motiv der Ewigen Anbetung

Von der Frontseite, in Abbildung 25 mit (a) gekennzeichnet, erschließen sich dem Betrachter die beiden Verstorbenen, kniend an einem Betpult mit Gebetsbüchern in den Händen dargestellt (Abb. 26). Zwischen diesen beiden Figuren ist ein Helm platziert, der mit einem Löwenkopf geschmückt ist und mit einer reichen Ornamentverzierung ausgestattet wurde (Abb. 27). Beide Figuren suchen nicht den Blick des Betrachters, sondern sind durch ihre erhobene Position weit entrückt, in sich gekehrt und in ihrer Stellung als Herrscherpaar wahrnehmbar. Die Betpulte, die sich in einer antikisierenden Vasenform präsentieren, sind mit den Wappen der Verstorbenen versehen und werden an der Basis von jeweils einem Paar Löwenpranken umsäumt.

Abbildung 28 zeigt Pedro mit erhobenem Haupt und starrem Blick nach vorne in Richtung Langhaus. Sein Gesicht ist, wie in seinen bekanntesten Porträts, mit dem charakteristischen Bart wiedergegeben. Er ist in einer antik interpretierten Rüstung dargestellt, die jedoch künstlerisch eher schlicht ausgeführt und keineswegs ornamentreich verziert wurde. Bei näherer Betrachtung entdeckt man an der linken Brust Pedros einen Orden in Form einer Muschel. *La concha* symbolisiert die Jakobsmuschel und bezeugt die Zugehörigkeit des Vizekönigs zum Orden jenes Apostels, dem auch die Kirche San Giacomo degli Spagnoli geweiht wurde, dem heiligen Jacobus. Pedro de Toledo ließ sich in einem Porträt von Tizian ebenfalls mit den Insignien des Ordens von Santiago verewigen (Abb. 29). An seiner linken Schulter, die nicht von dem Umhang bedeckt wird, begegnet man dem immer wiederkehrenden Symbol der sepulkralen Memoria – einer als Löwenkopf gestalteten Epaulette. Die rechte Hand, wobei der Arm am Betpult abgelegt ist, hält das Gebetbuch offen. Betrachtet man

⁷⁴ Bei Guida wurde in der Graphik *Iustitia* mit *Temperantia* vertauscht, sodass ich die Graphik zu Gunsten der Richtigkeit abänderte. Guida 2009, S. 316.

die Figur in ihrer Rundumansicht (Abb. 30 und 31), so treten weitere Details hervor. Pedro hält mit seiner linken Hand den Griff seines Schwertes umschlossen. Der Umhang bedeckt nur zur Hälfte den Rücken und lässt noch einen Blick auf das Schwert und die zugeführte Hand zu. Dieser Gestus charakterisiert den Feldherren, der jederzeit bereit ist Land und Volk zu dienen. Der Umhang schmiegt sich mit seinem Faltenwurf über die rechte Schulter und lässt keinen Blick auf die darunter liegende Bekleidung zu (Abb. 31). Ebenso wird ersichtlich, dass Pedros Füße mit Sandalen bekleidet sind – ganz in antiker Tradition.

Maria Osorio Pimentel ähnelt in ihrer gesamten Darstellung und Positionierung Pedro de Toledo (Abb. 32), der einzige Unterschied liegt in der Andachtsform. Sie ist mit leicht geneigtem Kopf und Blick in Richtung Gebetbuch dargestellt, wodurch die Augen leicht geschlossen wirken. In ihren Händen hält sie das aufgeschlagene Buch. Das Unterkleid schmiegt sich behutsam an die Körperrundungen und gibt nur teils über die darunterliegende Figur Aufschluss. Das Überkleid bedeckt zum Teil ihr Haar und fällt den Rücken entlang über den ganzen Körper. Ihre Gestik vermittelt den Eindruck, dass sie in Andacht versunken ist. Anhand der Hinter- und Seitenansicht in den Abbildungen 33 und 34 zeigt sich, wie sich ihr Gewand mit zahlreichen Faltenwürfen um den Körper schmiegt. Das lange Beinkleid breitet sich bis über die Füße aus, sodass diese verdeckt und nicht entblößt sind. Auch hier ist die Gewandung, außer dem reich gearbeiteten Faltenwurf, schlicht ausgefallen. Ihr Kleid ziert keinerlei Ornamentik, nur bei genauerem Hinsehen fällt eine angedeutete Ausschmückung des Saumes der über die rechte Schulter geworfenen Palla auf. Sie erinnert in ihrer Darstellung, wie Kuhlemann passend formulierte, an eine römische Matrone⁷⁵, die ganz in ihrer Rolle als Gemahlin, Mutter und treue Dienerin des Landes aufgeht. Durch den rückseitigen Blickwinkel in Abbildung 35 wirken die beiden Figuren mittig am Grabbau plaziert und mit den jeweils etwas erhöhten Kardinaltugenden an den Ecken wirkt das Grabmal in sich geschlossen. Betrachtet man es jedoch von einer erhöhten Position (Abb. 36), so wird deutlich, dass die Abschlussplatte des Grabbaus noch einigen Raum zu bieten hat. Man erkennt, dass die Figuren nur den vorderen Teil ausfüllen und die dahinter liegende Fläche leer und ungenutzt bleibt. Zugleich zeigt sich mittig hinter den Figuren eine quadratische Vertiefung (s. Kapitel 4.6).

⁷⁵ Kuhlemann 2004, S. 95.

4.3.2. Beschreibung des mehrstufigen architektonischen Aufbaus: Inschrift und Hochreliefs

Der Grabbau ist reich verziert und mit drei Reliefs von geschichtlich bedeutsamen Ereignissen aus Pedro de Toledos Leben geschmückt. An der Frontseite (vgl. Abb. 25) befindet sich eine Grabinschrift (Abb. 37), die von den Wappen der knienden Gestalten flankiert wird. Neben diesen, an den Ecken, befinden sich eigenwillig gestaltete Figuren, die in ihrer Ausführung an Karyatiden erinnern, deren Gesichtszüge aber eher jenen von Grotesken ähneln. Hier wurden offensichtlich mehrere Traditionen zusammengeführt. Oberhalb der Inschrift befindet sich ein abwechselnd mit Pilastern und unterschiedlichen Symbolen verziertes Fries, das sich um den Grabbau herum zieht und die darauf gesetzte Abschlussplatte unterstreicht. Auf der Grabinschrift ist zu lesen (Abb. 37):

„PETRUS TOLETUS / FRIDERICI DUCIS ALVE FILIUS / MARCHIO VILLE
FRANCHE REG· NEAP· PROREX· / TURCAR· HOSTIVMQ· OMNIUM
SPE SUBLATA / RESTITUTA IUSTITIA URBE MENIIS ARCE FOROQ·
/ AUCTA MUNITA ET EXORNATA DENIQ· TOTO REG· DIVITIIS / ET
HILARI SECURITATE REPLETO MONUMENTUM / VIVENS IN ECCLE-
SIA DOTATA / ET A FUNDAMENTIS ERECTA PON· MAN· / VIXIT ANN·
LXXIII REXIT XXI OB· MDLIII VII KL·FEBRUARII / MARIE OSORIO PI-
MENTEL CONIUGIS CLARIS IMAGO / GARSIA REG· SICILIE PROREX
MARISQ· / PREFECTUS PARENTIB· OPT· P· MDLXX.“⁷⁶

Hierbei handelt es sich um eine Aufzählung von Titeln und Leistungen Pedro de Toledos. Wie Kuhleumann vermerkt, lässt sich nicht mehr feststellen, wer die Inschrift veranlasst hat, da keinerlei Quellenmaterial dazu auffindbar ist.⁷⁷ Jedoch liegt die Vermutung nahe, dass der Sohn, Garcia Toledo, dafür verantwortlich zeichnet, da aus dieser hervorgeht, dass Garcia zu Ehren seiner Eltern das Grabmal 1570 aufstellen ließ. Der Text gibt auch über eine Kontroverse bezüglich des Geburtsjahres Pedros Aufschluss (vgl. Kapitel 2.1). Durch die Erwähnung, dass dieser 1553 im 73. Lebensjahr verstorben ist, wird deutlich, dass er 1480 geboren worden sein dürfte. Ebenso ergibt sich aus der Literatur eine Unstimmigkeit bezüglich des Sterbedatums.⁷⁸ Zumeist wird der 21. Februar 1553 angegeben, doch steht auch dieses Datum

⁷⁶ Siehe dazu die deutsche Inhaltsangabe im Anhang A.1.

⁷⁷ Kuhleumann 2004, S. 84

⁷⁸ Sánchez 1994, S. 66.

im Widerspruch zur Grabinschrift, die auf den 26. Jänner verweist.⁷⁹

Die drei Hochreliefs am Grabbau zeigen Pedros Heldentaten mit seinen Feldzügen gegen das osmanische Reich. Diese lobpreisen seine militärischen Erfolge und Eroberungen. Kuhlemann spricht von einem militärischen Tugendkatalog, wobei man sich womöglich an den Türflügelreliefs am Arco Aragonese (Castel Nuovo) von Guglielmo Monaco orientierte (Abb. 38),⁸⁰ wo Ferrante I. seine militärischen Erfolge darstellen ließ. Um zu veranschaulichen, worauf Kuhlemann hinweist, soll hier ein kurzer Überblick geschaffen werden.

Der Auftrag für diese Bronzetüre wurde schon zu Ferrantes Lebzeiten erteilt und lässt sich mit Sicherheit als Ausdruck von Ferrantes Vorstellungen verbuchen.⁸¹ Die Bronzetür schmückte den inneren Bogen des damaligen Haupteingangs von Castel Nuovo hinter dem Triumphbogen. Heute ist diese nicht mehr in situ zu bewundern, sondern wurde auf der Innenseite des Portals aufgestellt. Die Tür ist trotz der Beschädigungen durch Kanonenschüsse gut erhalten, mit Ausnahme von zwei kleineren Porträts, die den oberen Teil der Rahmung schmückten und heute fehlen.

Betrachtet man nun die einzelnen Szenen an den Seitenteilen der Tür (Abb. 38), so zeigen sich an jedem Flügel drei Reliefs, die von einem dekorativen Rahmen eingefasst werden.⁸² Unter den Reliefs befindet sich jeweils eine Inschrift. Hier hat Ferrante I. Szenen aus dem Krieg mit der Anjou-Partei darstellen lassen. Wie Kruft und Malmanger angeben, stellen die beiden oberen Reliefszenen einen Mordanschlag auf Ferrante dar.⁸³ Diejenigen in der Mitte zeigen rechts *Die Schlacht unter den Mauern von Troia* und links die *Endphase der Schlacht*. Dies sind zwei bedeutende Szenen, die den entscheidenden Sieg Ferrantes zum Ausdruck bringen. Ganz unten ist links die Anjou-Armee bei ihrem *Rückzug nach der Schlacht von Accadia* und rechts der *Einzug Ferrantes in Accadia* gezeigt. Dies verdeutlicht prägnant, dass die Szenen mit jenen von Pedro de Toledos Reliefdarstellungen eine Ähnlichkeit aufweisen. Wie bei Ferrante I. werden zentrale Ereignisse vorgeführt. Somit kann man mit einiger Si-

⁷⁹ VII KL-FEBRUARII ist nämlich als „7 Tage vor den Kalenden des Februar“ zu lesen, wobei die Kalenden jeweils den 1. Tag des Monats bezeichnen. Daraus errechnet sich der 26. Jänner, da man bei der Zählung rückwärts den Ausgangstag bereits als ersten Tag zu berücksichtigen hat. Selbst wenn man nun 11 Tage, die sich aus der Kalenderreform von 1582 ergeben, hinzuzählt, erhält man somit bloß den 6. Februar.

⁸⁰ Kuhlemann 2004, S. 98; Kruft und Malmanger 1975, S. 259.

⁸¹ Ebd., S. 257.

⁸² Ebd., S. 258.

⁸³ Ebd.

cherheit annehmen, dass sich Pedro de Toledo mit den repräsentativen Darstellungen seiner Vorgänger auseinander gesetzt hat.

Hochrelief: Einzug Pedro de Toledos in Neapel

Das nach chronologischer Zuordnung erste und zugleich aufschlussreichste Relief für das Verständnis des ikonographischen Programms ist die Szene des feierlichen *Einzugs Karls V. in Neapel*, anlässlich des Sieges bei Tunis 1535 (Abb. 39 und Abb. 40).⁸⁴ Die Benennung des Reliefs *Einzug Karls V. in Neapel* wurde in der Literatur zwar immer wieder übernommen, doch soll in den folgenden Absätzen eine alternative Deutung geboten werden, die es als plausibel erscheinen lässt, dass es sich hier um den Einzug Pedro de Toledos handelt.

Auf dem Relief sieht man einen sich nach rechts auf ein Stadttor zubewegenden Festzug von Soldaten. Bei dem Tor handelt es sich um die Porta Capuana (Abb. 41), die noch heute bewundert werden kann und sich in der Nähe von Castel Capuano befindet.⁸⁵ Vom Stadttor wandert der Blick des Betrachters entlang der Befestigungsmauer, die sich mit ihren mächtigen Zinnentürmen deutlich vom Hintergrund abhebt. Der militärische Festzug im Vordergrund wird vom Vizekönig geführt, der mit seiner beleibten Statur gleichsam hervorsticht (Abb. 42).⁸⁶ Vermutlich hatte Pedro de Toledo ursprünglich einen Kommandostab in seiner erhobenen Hand, der ihn als Anführer kennzeichnete. Er trägt eine römische Rüstung, ebenso wie sein Gefolge, das aus zahlreichen Soldaten in Rüstungen mit Schilden, Hellebarden und Insignien besteht.⁸⁷ Durch die gedrängte Gruppe wird eine zwingende Raumbeherrschung suggeriert, die durch ein fehlendes Gegenüber den Richtungszug mit Pedro de Toledo an der Spitze noch intensiviert.⁸⁸ Hinter Pedro de Toledo, zwischen zwei bärtigen Männern, hebt sich eine Jünglingsgestalt ab, die einen Helm in ihren Händen trägt und den Blick in die entgegengesetzte Richtung wendet (Abb. 42). Hier dürfte es sich um Pedros Sohn, Don Garcia de Toledo, handeln, der sich mit seinen Truppen bei Taranto anschloss und anschließend half, die Türken bei Otranto vernichtend zu schlagen.⁸⁹

⁸⁴ Kuhlemann 2004, S. 98; Guida 2009, S. 323.

⁸⁵ Miccio 1846, S. 14; Kuhlemann 2004, S. 98.

⁸⁶ Ebd., S. 100.

⁸⁷ Guida 2009, S. 323.

⁸⁸ Kuhlemann 2004, S. 98.

⁸⁹ Ebd.

Betrachtet man die Reliefs von der Seite (Abb. 43), so wird die Ausführung als *rilievo schiacciato* deutlich: Um die Illusion einer räumlichen Tiefe zu vermitteln, nimmt die Stärke der Ausarbeitung vom Vordergrund zum Hintergrund ab. Die Gruppe des Festzuges zeigt deutlich die vorne befindlichen Rundfiguren, die in ihrer Anordnung plastisch wirken. Die in unterschiedliche Richtungen blickenden Figuren verleihen dem Zug eine gewisse Dynamik. Unterstützt wird diese Bewegung durch den nach hinten blickenden Garcia Toledo sowie eine nur mit Beinkleid dargestellten Rückenfigur, deren Blick in die Gruppe von Soldaten gerichtet ist.

Bei genauerer Betrachtung des feierlichen Zugs im Vordergrund sieht man Personen mit Trompeten und Kränzen, die die Gruppe begleiten. Diese sind nicht so detailliert und auch flacher ausgearbeitet, was zusammen mit deren Größe den Eindruck der Distanz erweckt. Lässt man seinen Blick von der Gruppe weiter schweifen, so wird vor dem Stadttor, rechts unten im Relief, eine Anordnung von mehreren Personen fassbar (Abb. 44), die sich um einen Altar gruppiert haben, auf dem ein Feuer entzündet und ein Opfer dargebracht wird. Die Personengruppe wird nur angedeutet und tritt daher eher in den Hintergrund. Durch diese Versammlung von Menschen um einen Altar wird offenbar auf eine antike Festlichkeit Bezug genommen. Hier handelt es sich vermutlich um eine bildliche Darstellung des Adventuszeremoniells oder ein Entrée.⁹⁰ Wie Alföldi in seinen Studien über das Adventusfest zeigt, war das Feuer mit jeglichem offiziellen Auftreten des Herrschers eng verbunden.⁹¹ Zu erwähnen ist auch das geöffnete Stadttor, das mit dem Ingressus Teil des Zeremoniells war und zeigt, dass der Princeps innerhalb der Stadtmauern willkommen war.⁹²

Interessant ist nun die Frage, weshalb es sich hier angeblich um den *Einzug Karls V. in Neapel* handeln soll. Nach Angaben von Celano⁹³ und der Guidenliteratur soll es sich hier um ein kaiserliches Entrée handeln. Doch sollte dann nicht Karl V. die bedeutende Rolle des Führers einnehmen?⁹⁴ Selbst Croce, der in seinem Aufsatz *La tomba di Pietro di Toledo: Memorie degli Spagnuoli nella città di Napoli* einige Berichte von Zeitzeugen anführt, verhilft in diesem Fall zu keinen neuen Erkenntnissen.⁹⁵ Ebenso stellt Kuhlemann die Frage, wenn es um das kaiserliche Entrée ginge, an dem

⁹⁰ Ebd., S. 98; Lehen 1997, S. 122–124.

⁹¹ Ebd., S. 122; Alföldi 1970, S. 113.

⁹² Lehen 1997, S. 167–169.

⁹³ Kuhlemann 2004, S. 98; Celano 1972, S. 386.

⁹⁴ Kuhlemann 2004, S. 98.

⁹⁵ Croce 1894, S. 123.

Giovanni da Nola beteiligt war, weshalb dieses Stadttor nicht mit den *gran colossi di stucco*, Parthenope und Sebeto, dekoriert sei.⁹⁶ Diesen Auftrag erhielt Giovanni da Nola vom Vizekönig 1535, als Karl V. nach seinem erfolgreichen Tunisfeldzug Neapel einen Besuch abstattete, um von dort aus weiter nach Rom zu ziehen.⁹⁷ Da Karl V. durch bildliche Darstellungen bestens bekannt ist und die Figur am Relief keinerlei Ähnlichkeiten aufweist, sondern vielmehr mit den Porträts von Pedro de Toledo vergleichbar ist (Abb. 2 und Abb. 29), kann es sich aller Wahrscheinlichkeit nach nur um den Vizekönig handeln. Gemäß der Auffassung Kuhlemanns und Miccios, wobei letzterer in seiner Biografie über Pedro de Toledo dessen Einzug im Jahr 1532 schildert, befürworten die dargelegten Fakten, dass es sich nur um jenes Ereignis handeln kann.⁹⁸

Hochrelief: Sieg über die Türken bei Otranto

Das Relief *Sieg über die Türken bei Otranto* (Abb. 45 und 46) würdigt einen von Pedro de Toledos militärischen Erfolgen im Jahre 1538. Am Grabmal befindet sich dieses von der Frontseite aus gesehen auf der rechten Seite (vgl. Abb. 25). Es erzählt die Geschichte, als die Türken an der Küste landeten, diese besetzten und die Städte Ugento und Castro in Apulien plünderten.⁹⁹ Dem Betrachter sticht als erstes Pedro de Toledo zu Pferd ins Auge, der mit einem Kommandostab in der Hand in die Schlacht reitet. Dies vermittelt nicht nur das Pferd, das lebendig bewegt dargestellt ist, sondern auch der Umhang Pedros, der sich durch seinen Faltenwurf dynamisch in die Bewegungsrichtung einfügt. Hinter Pedro de Toledo und seiner Truppe wird wieder eine Jünglingsgestalt zu Pferd ersichtlich, die sich, wie am zuvor besprochenen Relief, mit entblößtem Antlitz, den Helm in der Hand haltend, zeigt, als trotze sie der Gefahr.¹⁰⁰ Bei dieser handelt es sich vermutlich ebenfalls um Don Garcia, der sich, wie zuvor erwähnt, mit seinen Truppen dem Vater anschloss. Durch die wiederholte Darstellung von Don Garcia liegt nahe, wie Kuhlemann treffend formuliert, „dass über die Symbolik [...] am Toledograb die Kontinuität der Familienherrschaft in direkter Linie suggeriert werden soll und Don Garcia, der spätere Vizekönig Siziliens, als

⁹⁶ Kuhlemann 2004, S. 98; Naldi 1997, S. 192.

⁹⁷ Kohler 2000, S. 225.

⁹⁸ Miccio 1846, S. 14; Kuhlemann 2004, S. 98.

⁹⁹ Croce 1894, S. 123.

¹⁰⁰ Kuhlemann 2004, S. 100.

Nachfolger angesprochen wird.“¹⁰¹ Diese beiden Reiterfiguren heben sich deutlich von der dahinter dargestellten Soldatengruppe ab. Die teils zu Pferd und zu Fuß folgenden wie auch die voran stürmenden Truppen sind mit Wappen, Schilden und Hellebarden ausgestattet.

Am rechten Bildrand ist deutlich ein Baum zu sehen, vor dem sich zwei gefangene osmanische Soldaten, erkennbar an ihrem traditionellen Turban, mit abgelegten Schilden befinden (Abb. 47). Einer steht, der andere kniet zu seiner Rechten, beide mit gefesselten Armen hinter dem Rücken. Weiters zeigt sich deutlich, dass in einer hinteren Bildebene zwei Angehörige des Heeres von Pedro de Toledo im Kampf türkische Feinde überwältigen. Der eine holt mit dem rechten Arm zum tödlichen Schlag aus, der andere sitzt auf einem osmanischen Soldaten, mit diesem im Kampf ringend. Zusätzlich offenbaren sich eine Stadt, die gerade im Flammenmeer aufgeht, sowie angedeutete Felsen, dahinter lässt sich noch eine Bucht mit Schiffen ausmachen. In der linken Bildszene (Abb. 48) ist ein kleiner Busch zu sehen und im Hintergrund eine vage angedeutete Stadt, aus deren Richtung das Heer Toledos kam. Wie schon im zuvor behandelten Relief erscheinen auch hier die Adern des Marmors wie eine Untermalung der Dreidimensionalität, die die Tiefenwirkung in ihrer Gesamtheit unterstreicht. Durch die seitliche Aufnahme des Reliefs (Abb. 46) kommt die plastische Wirkung des in die Schlacht führenden Pedro de Toledo mit seinem Sohn und seinen Mannen noch mehr zur Geltung und betont auch die Räumlichkeit der eher grob ausgearbeiteten Hintergrundszene. Auch die einzigartige Dynamik der Figurenkomposition kommt deutlich besser zum Tragen. Man erahnt förmlich den Tumult rund um die in alle Richtungen gewandten Soldaten und versteht nur allzu gut die Reaktion des unmittelbar vor Pedro stehenden Schildträgers, der hastig einen Schritt nach vorne tut, um seinen Kameraden zur Seite zu stehen. Man fühlt sich an Tansillos Schilderung erinnert: „Allein der Klang seines Namens [...] soll ausgereicht haben, um die Türken in die Flucht zu schlagen.“¹⁰²

Auf Pedro und dessen hervorgehobenen Aktionsraum zurückkommend, erinnert diese Darstellung hoch zu Ross an die weit verbreitete Tradition der Reiterdenkmäler.¹⁰³ Hier sei das Grabmal von Ladislaus von Anjou-Durazzo in S. Giovanni a Carbonara in Neapel¹⁰⁴ erwähnt, wo sich dieser reitend zu Pferd mit einem trium-

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² Ebd., S. 98; Tansillo 1882, S. 10.

¹⁰³ Kuhlemann 2004, S. 100.

¹⁰⁴ Ebd.

phierenden Gestus darstellen ließ (Abb. 49 und Abb. 50). Dieser gewaltige Sepulchralapparat zeichnet Ladislaus, dessen Leben durch Kriege geprägt war und der mit nur 37 Jahren verstarb, als König aus.¹⁰⁵ Bei genauerer Betrachtung wird erkenntlich, dass das Pferd, umhangen von einer langen Schabracke, nach rechts schreitet und der König in einer kampfbereiten Gebärde sein Schwert nach oben gen Himmel hält.¹⁰⁶ Die Figur wurde nach dem Fenster der Südwand ausgerichtet, wobei sie durch das hereinströmende Licht lebendig in Szene gesetzt wird. So ließen sich auch die Nachfolger Alfonso I., Ferrante I. und Alfonso II. als Reiter über der Porta Capuana bzw. der Porta Nolana und der Porta del Carmine in Neapel verewigen.¹⁰⁷ Hier kann man über die Jahrhunderte eine traditionelle Darstellungsweise der Neapler Kunst ablesen. Somit ist nicht nur das Reiterstandbild in seiner symbolischen Deutungskraft ausschlaggebend, sondern auch die Abbildung des Sohnes zu Pferd, die Kuhlemann, als „genealogische Herrschaftsnachfolge im Relief“ deutet sowie „im Gesamtbild des Grabmals konzeptionell in die Tradition anjouinischer Grabmäler“ einreicht.¹⁰⁸ Diese hatten damals schon das Relieffeld für die politische Argumentation genutzt.

Hochrelief: Schlacht vor Baia

Das dritte und letzte Relief zeigt die *Schlacht vor Baia* im Jahr 1544 gegen den maurischen Seeräuber Barbarossa (Abb. 51) und befindet sich an der linken seitlichen Wand des Grabbaus (vgl. Abb. 25). Es beschreibt den Sieg Pedro de Toledos gegen Khair ad-Din Barbarossa. Dieser landete zuerst auf Ischia und unternahm dann den Versuch, Pozzuoli einzunehmen.¹⁰⁹ Das Relief zeigt den Schauplatz vor der Burg in der Bucht von Baia, die durch ihre strategische Lage uneinnehmbar war.¹¹⁰ Unter Pedro de Toledo wurde diese zerstörte Burg wieder aufgebaut und als Verteidigungsanlage genutzt. In der Bucht kann man die feindlichen Schiffe und in der Ferne die Erhebung von Procida erkennen. Pedro de Toledo ist hier hoch zu Ross, an der Spit-

¹⁰⁵ Beuing 2011, S. 53.

¹⁰⁶ Ebd.

¹⁰⁷ Wie Kuhlemann anmerkt, sind beide Reiterbildnisse von Ferrante I. und Alfonso II. über der Porta Capuana nicht mehr vorhanden. Ferrantes Relief musste 1535 zum Einzug Karl V. weichen und Alfonsos befindet sich seit 1862 im Museo S. Martino. *In situ* ist nur noch das Reiterbildnis Alfonsos II. an der Porta del Carmine zu betrachten. Kuhlemann 2004, S. 100.

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ Croce 1894, S. 123.

¹¹⁰ <http://parcoarcheologicosommersodibaia.it>, Zugriff: 16.4.2014, 18:33.

ze seiner Männer gezeigt, wieder mit seinem Kommandostab in der Hand und zum Angriff übergehend. Da dieses Relief im Vergleich zu den beiden anderen sehr flach gearbeitet ist, wird durch eine seitliche Betrachtung die Plastizität kaum gesteigert, sodass es am besten von der Vorderschau zur Geltung kommt.

4.3.3. Die vier Kardinaltugenden und die historisch-mythologischen Medaillonreliefs

Die Tugendfiguren befinden sich jeweils an den Ecken des Grabaufbaus, stehend und mit dem Rücken zum Grabbau gewandt (Abb. 24 und 25). Bei den Figuren handelt es sich um die Kardinaltugenden *Fortitudo* (Tapferkeit), *Iustitia* (Gerechtigkeit), *Temperantia* (Mäßigung) und *Prudentia* (Klugheit). Diese vier Frauengestalten in klassischer Gewandung zeichnen sich durch ihren allegorischen Gehalt aus.¹¹¹ Sie stehen auf kapitellartigen Postamenten, die in klassisch ionischer Ordnung ausgeführt und an den Seitenflächen mit Wappen und Symbolen verziert sind (Abb. 52 und Abb. 53). Unterhalb der Kapitelle, direkt am Sockel, werden diese von Sirenen umsäumt,¹¹² die sich als allegorische Verkörperung Neapels deuten lassen. Das ikonographische Programm zeugt davon, dass sich Neapel als Stadt in antiker Tradition auszeichnet. Wie Beyer in *Parthenope. Neapel und der Süden der Renaissance* ausführt, steht die Verwandlung der Parthenope zur Nymphe – wie bereits in der Odyssee von Homer besungen – nicht nur für die Urbanisierung der Stadt, sondern auch für eine „*Metamorphose Neapels zu einer Renaissancestadt*“.¹¹³ Die Basis des Grabaufbaus ist mit Friesen, Girlanden und Grottesken verziert (Abb. 54).

Von der Frontseite betrachtet erhebt sich zu Seiten Pedros *Iustitia* und zu Seiten Maria Osorio Pimentels *Fortitudo* (Abb. 24). Die seitlich stehenden Tugenden unterstreichen durch ihre niedrigere Position die oben am Grabbau knienden Figuren. Zieht man eine imaginäre Linie von den unteren Gestalten zum Vizekönigspaar, so erscheint das Grabmal durch diese Anordnung in einer pyramidalen Form. An der Hinterseite begegnet man den Tugenden *Temperantia* und *Prudentia* (Abb. 55). Dabei fällt ins Auge, dass nur *Fortitudo* in einer prachtvollen Rüstung dargestellt ist, die restlichen drei Tugendfiguren hingegen in transparente Kleider gehüllt sind.¹¹⁴

¹¹¹ Kuhlemann 2004, S. 94; Guida 2009, S. 314.

¹¹² Ebd., S. 314.

¹¹³ Beyer 2000, S. 7.

¹¹⁴ Kuhlemann 2004, S. 93.

Ebenso wird deutlich, dass *Fortitudo* und *Iustitia* mit ihren traditionellen Attributen ausgestattet sind: *Fortitudo* mit Rüstung und Schwert sowie *Iustitia* mit einer Schale in ihrer linken Hand. Bei den beiden anderen Tugenden muss ein wenig genauer in das allegorische Programm geblickt werden, um sie identifizieren zu können.

Die Tugendfiguren *Fortitudo* und *Iustitia*

Fortitudo erhebt sich auf einem Postament seitlich neben der knienden Maria Osorio Pimentel, den Kopf nach links geneigt (Abb. 56). Ihr Haupt mit dem lockigen Haar zierte ein Helm, der mit einem Federschmuck versehen ist (Abb. 57) und an dessen Vorderseite sich ein Löwenkopf abzeichnet sowie seitlich mit einem Nautilus dekoriert ist (Abb. 58). *Fortitudos* Gesicht ist sehr weich gearbeitet, wodurch ihre Weiblichkeit deutlich zum Ausdruck gebracht wird.

Sie steht mit leicht gespreizten Beinen in Kontrapost-Position in Sandalen gekleidet, das rechte vor das linke gestellt, wodurch ihre Körperhaltung elegant wirkt. Sie trägt eine Rüstung mit Epauletten in Löwenkopfgestalt, von denen hinabfallend ein langer Umhang ihren Rücken bedeckt (Abb. 59 und Abb. 60).¹¹⁵ Zwischen ihren Brüsten befindet sich ein Medaillon, auf dem ein Gesicht abgebildet ist. Dabei handelt es sich um den Kopf der Medusa (Abb. 61).¹¹⁶ Der gebundene Gürtel unter ihrer Brust, dessen Enden seitlich tänzelnd um ihre Taille fallen, unterstreicht die dynamische Attitüde. In ihrer rechten Hand hält sie, an ihren Körper gelehnt, einen Stab, der für Standhaftigkeit steht. In ihrer linken, ein wenig von ihrem Körper weg, hält sie ein am Boden abgestelltes Schwert mit einer geschwungenen Klinge. *Fortitudo* und Pedro de Toledo sind beide in einem Löwenharnisch gekleidet, wobei sich eine symbolische Verbindung zwischen den Figuren abzeichnet. Kuhleemann betont, dass durch diese unterschiedlichen Anspielungen „[Pedro] als personifizierte Tatkraft erscheint und dieses [...]“ nicht nur „in den Schlachtenreliefs unter eindrucksvollen Beweis stellt.“¹¹⁷

Fortitudo erinnert sehr an die waffenstarrende *Minerva* am Grab des Jacopo Sanzaro, das sich in Santa Maria del Parto in Neapel befindet (Abb. 62).¹¹⁸ Hierbei handelt es sich um ein Dichtergrabmal mit einer eigenen Konzeption der Tugenden.

¹¹⁵ Guida 2009, S. 314.

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ Kuhleemann 2004, S. 95.

¹¹⁸ Ebd., S. 93.

Da Giovanni da Nola in Neapel gearbeitet und gelebt hat, muss er von diesem Monument Kenntnis gehabt haben, das von Giovan Angelo da Montorsoli und seiner Werkstatt in den Jahren zwischen 1537 und 1541 ausgeführt wurde. Betrachtet man die Figur der *Minerva* an diesem Grabmal (Abb. 63), so fällt eine frappante Ähnlichkeit auf. Sie ist zwar nicht stehend sondern sitzend dargestellt, doch erkennt man sofort die ikonographische und stilistische Nähe. Wie beim Toledograb trägt *Minerva* einen Helm mit einem Löwenkopf als Verzierung und hat eine Rüstung angelegt. Als Attribut hält sie mit ihrer linken Hand einen Schild, die rechte ist seitlich an ihrer Kleidung angelegt. Ebenso lassen sich Epauletten in Löwenkopfform ausmachen, sowie ein Medaillon zwischen ihren Brüsten, auf dem ein Kopf ersichtlich wird. Einige Unterschiede lassen sich jedoch bei den Gewandfalten unter ihrer Brust feststellen. Das Beinkleid ist länger, doch sind die Füße in Sandalen gekleidet und nicht verdeckt. Der Faltenwurf wirkt eher schwerfällig und besitzt noch nicht die Eleganz wie bei da Nolas *Fortitudo*. Zudem spiegelt *Minervas* Ausführung, wie Laschke in *Fra Giovan Angelo da Montorsoli. Ein florentiner Bildhauer des 16. Jahrhunderts* hervorhebt, dessen gesammelte Erfahrung als Mitarbeiter Michelangelos in der Neuen Sakristei von S. Lorenzo in Florenz wider.¹¹⁹ Dabei ist diese Figur dem Vorbild des *Giuliano de' Medici* von Michelangelo nachempfunden, was sich in der Rüstung sowie der energischen Kopfwendung und dem entgegengesetzt gerichteten Körper zeigt (Abb. 126).¹²⁰ Diese Sitzfigur, mit ihren michelangiotesken Zügen, zeigt dennoch ein stilistisches sowie ikonographisches Programm, das Giovanni da Nola gekannt haben muss und in seiner eigenen Manière umgesetzt hat.

Iustitia an Pedros Seite zeigt deutlich weiblichere Züge (Abb. 64). Sie ist mit nakedem Oberkörper und entblößten Brüsten dargestellt. Unter diesen ist ein Gürtel mit einer dekorativen Schnalle erkennbar, der das Untergewand um die Taille hält.¹²¹ Ihr Gesicht weist sehr weiche Züge auf und ihr lockiges Haar ist in einer antik interpretierten Form zu einem Knoten am Oberkopf frisiert (Abb. 65). Ebenfalls zeigt sich bei dieser Hinteransicht das herabfallende Gewand, das sich weich in einem zarten Faltenwurf entlang ihres Körpers bis zu den Füßen schmiegt. Weiters ist zu beobachten, dass *Iustitia* auf einem um ihre Beine aufgehenden Wolkenfeld steht, das ihre Füße verdeckt und den Eindruck vermittelt, sie würde auf diesem schweben. Durch ihr rechtes, nach vorne gestelltes Bein lässt sich auch bei dieser Figur eine gewisse

¹¹⁹ Laschke 1995, S. 54.

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ Guida 2009, S. 315.

Grazie in ihrer Haltung feststellen. Ihr Kopf sowie ihr Blick ist gen Himmel gerichtet. Mit ihrer linken nach vorne gestreckten Hand hält sie das Feuer und symbolisiert als *Giustitia divina*, „dass die vizekönigliche Gerechtigkeit vor Gott besteht.“¹²²

Die rechte Hand, die an den Oberschenkel angelegt ist, zeigt bei genauerer Betrachtung eine Waagschale als weiteres Attribut. In Abbildung 66 erkennt man die Schale und in der Detailansicht von vorne (Abb. 67) zeigt sich die zusammengelegte, auf der Schale abgelegte Hängevorrichtung. Guida hingegen deutet in *Don Pedro Álvarez de Toledo. Ritratto du un principe nell Europa rinascimentale* dieses Attribut als Zaumzeug, zumal sie *Iustitia* als *Temperantia* interpretiert.¹²³ Ihre Schlussfolgerung wäre dann plausibel, da *Temperantia* meist mit einem Zaumzeug, zwei Krügen zum Mischen des Weines mit Wasser oder mit einem Schwert dargestellt wird. Eine Verwechslung ist allerdings nur aus der Vorderansicht (Abb. 67) möglich – aus der Rundumansicht geht deutlich hervor, dass es sich dabei nur um eine runde Schlüssel-form handeln kann.

Fortitudo und *Iustitia* an der Frontseite bestätigen die Herrschaftsauffassung und unterstreichen Pedros Eigenschaften als gesetzgebungskompetenter spanischer Vizekönig sowie als Garant für die innere und äußere Sicherheit hinzuweisen.¹²⁴ Doch um das Konzept des Tugendprogrammes zu vervollständigen ist es notwendig, die beiden Kardinaltugenden *Temperantia* und *Prudentia* an der Hinterseite des Monuments miteinzubeziehen.

Die Tugendfiguren *Temperantia* und *Prudentia*

Die beiden Tugendfiguren an der Rückseite des Grabmals (Abb. 55) sind nicht mit ihren traditionellen Attributen dargestellt, sodass eine eingehendere Betrachtung von Nöten ist, um diese zu deuten. *Temperantia* zeigt sich an der hinter Pedros Gemahlin befindlichen Ecke (Abb. 25 und 68). Sie wirkt wie eine bescheidene, zurückhaltende Frau.¹²⁵ Ein genauerer Blick (Abb. 69) lässt erkennen, dass diese einen aus Efeu geflochtenen Kranz mit einem zierlichen Tuch auf ihrem lockigen Haupt trägt.

Ihr Blick ist mit weit geöffneten Augen in die Ferne gerichtet und nicht auf den Betrachter. Sie ist in einem Kleid wiedergegeben, das nicht nur den gesamten Ober-

¹²² Kuhleemann 2004, S. 95.

¹²³ Guida 2009, S. 315.

¹²⁴ Kuhleemann 2004, S. 95.

¹²⁵ Guida 2009, S. 315.

körper bedeckt, sondern auch ihre Oberarme durch die langen Ärmel verschleiert. Es wird mit einer Brosche über dem Dekolleté zusammengehalten und lässt keinerlei Blick auf die darunterliegende Brust zu. Unter ihrer Brust wird, wie bei *Fortitudo*, ein Band ersichtlich, das das Kleid zusammenschnürt und entlang ihrer Taille seitlich hinabfällt. Die Bekleidung ist außerordentlich weich gestaltet, sodass der bedeckende Stoff des Unterkleides beinahe durchsichtig wirkt. Sich gleichsam dieser feinen Ausführung ihres Gewandes bewusst, scheint es, als ob *Temperantias* rechte Hand ihre Brust mit extra drapiertem Stoff bedeckt, so wie es auch bei der linken, zur Scham geführten Hand der Fall ist. Dies erweckt den Eindruck eines außergewöhnlich entblößenden Moments, und ihre Haltung, unterstützt durch den dynamischen Faltenwurf ihres rechten Ärmels, suggeriert gerade jenen Augenblick, in dem sie sich mit dieser Geste vor unerwünschten Blicken zu schützen versucht.

Interessant ist auch die Ausarbeitung des Gewandes, wie es sich von der Hinterseite präsentiert (Abb. 70). Hier erscheint der Stoff deutlich fester und nicht mehr durchsichtig. Durch diese grobe Ausarbeitung des Materials wirkt der Faltenwurf stärker und man hat den Eindruck, als würde das Gewand plötzlich vom Wind erfasst, ihr durchsichtiges Unterkleid an den Körper gedrückt und so die Nacktheit zum Vorschein kommen, auf die sie reagieren muss. Ein Faszinosum an dieser stilistischen Ausarbeitung ist, dass die Seiten- bzw. Hinteransicht die weiche, durchsichtige Beschaffenheit des Stoffes nicht preisgeben und diesen aufgrund der Röhrenfalten für das Licht als undurchlässig erscheinen lassen (Abb. 70 und 71). Dies wird zusätzlich durch die am Saum befindlichen Falten unterstützt, die sich nach oben hin im Wechsel von schlanken zu verdichtenden Zylindern in ein starres Bewegungsspiel wandeln.¹²⁶ Aufgrund dieser durchsichtigen und weichen Stofflichkeit bekommt die Figur eine körperbetonte Gestalt und lässt dementsprechend an ein konkretes Vorbild denken, an die *Venus Pudica*, die ihrem Gestus im Standmotiv sehr nahe steht.¹²⁷

Kuhlemann sieht hier eine Assoziation zu antiken Mänaden, wofür auch der Efeukranz auf dem Haupt der *Temperantia* sprechen würde.¹²⁸ So kommt er zu dem Schluss, dass Giovanni da Nola Keuschheit und Raserei in einer Figur vereint haben muss.¹²⁹ Zudem erinnert dieses Motiv an ein Vorbild aus der Antikensammlung von Diomede Carafa.

¹²⁶ Kuhlemann 2004, S. 93.

¹²⁷ Ebd.

¹²⁸ Ebd.

¹²⁹ Ebd.

Dabei handelt es sich um eine Skulptur, zu der es mehrere Benennungen wie Venus, Tänzerin oder Nymphe gibt (Abb. 72), die Goethe bei seinem Neapelauftenthalt 1787 noch *in situ* bewundern durfte. Sie soll über einem Portal des Palazzo Carafa in einer Rundnische platziert gewesen sein, wo heute ein Herkules-Standbild zu finden ist. Es ist sehr wahrscheinlich, wenn Goethe diese Skulptur 1787 noch vor Ort bewundern durfte, dass auch Giovanni da Nola die Gelegenheit hatte, diese zu seiner Zeit zu studieren. Beide Figuren weisen eine ähnliche Ikonographie auf, wie beispielsweise die mit dem drapierten Umhang schambedeckende Hand. Die Skulptur ist ebenso in ein weich anliegendes und durchsichtig gearbeitetes Gewand gekleidet, unter der sich ihre Nacktheit abzeichnet. Ihre linke Hand ist jedoch nicht schützend vor die Brust gelegt, sondern, den Umhang haltend, zum Haupt hin über die Schulter geführt. Ihr Kopfschmuck, ein aus Binde und Efeu bestehender Kranz, zeichnet sie laut Beyer als Mänade aus und ihr Standmotiv sowie ihr Gestus seien der Ikonographie einer Aphrodite entlehnt.¹³⁰ Kuhleemann vermutet, dass der Kopf nicht der ursprüngliche sei, aber diese beiden Spolien dennoch seit dem Quattrocento eine Einheit bilden.¹³¹ Schon Goethe, der die Qualität dieser Skulptur hervorhob,¹³² war „die lebendige Bewegung und das Tänzerische“ aufgefallen.¹³³ Durch den Verzicht auf Attribute wurde das Thema auf eine rein körpersprachliche Ebene reduziert.¹³⁴

Die vierte und letzte Tugendfigur stellt *Prudentia* dar (Abb. 73 und Abb. 74). Sie ist in ein antikes Kleid gehüllt und trägt eine Krone auf ihrem Haupt, auf welche sie mit dem Zeigefinger ihrer rechten Hand verweist (Abb. 75), gleichsam um an die ihr zugeschriebene Klugheit zu erinnern. Ihr Blick ist leicht nach unten gerichtet, wodurch dieser Geste noch mehr Ausdruck verliehen wird. Wie bei *Temperantia* ist die Brust verdeckt, und, als ob sie sich im Freien befinden würde, schmiegt sich das stofflich durchsichtige Kleid an ihren Körper, sodass auch hier die Taillenregion zum Vorschein kommt. Es ist auf gleiche Art wie bei den anderen Tugenden knapp über der Taille mit einem Gürtel gebunden und wie bei *Temperantia* drapiert sich der Stoff vor der Scham, sodass diese verborgen bleibt. Sie steht ebenfalls mit dem linken Bein vorangestellt, wodurch eine anmutige Haltung entsteht. Anhand der Hinteransicht (Abb. 76) erkennt man den in Falten herabfließenden Umhang, der sich vom

¹³⁰ Beyer 2000, S. 106.

¹³¹ Kuhleemann 2004, S. 93.

¹³² Goethe wurde wenig später die Figur zum Kauf angeboten. Hesse 1998, S. 105.

¹³³ Kuhleemann 2004, S. 93.

¹³⁴ Ebd., S. 94.

Körper wie durch einen Windstoß wegdrückt und dadurch der Figur eine dynamische und gleichzeitig standhafte Haltung verleiht. In ihrer linken Hand hält sie, am Oberschenkel angelehnt, eine Weltkugel und nicht wie üblich einen Spiegel oder ein Buch (Abb. 74 und 76).

Versucht man daher auf einer narrativen Ebene den Sinngehalt der *Prudentia* zu lesen, drückt man dies am besten in den Worten von Luckner aus, der in seinem Aufsatz *Prudentia und die Schulung des Menschen. Der Anticlaudianus des Alain de Lille*, in Anlehnung an diesen schreibt:

„[...] durch Erfahrung erworbene Kompetenz [...], vermöge der ein Mensch das Gute, um das er weiß, auch in die Tat umzusetzen imstande ist; die Klugheit als Tugend bringt, bildlich gesprochen, das Gute vom Ideenhimmel auf die Erde, indem sie es im Handel realisiert. Sie bewahrt dabei die Selbständigkeit der Akteure und damit auch deren Fähigkeit zur Schuld- und Verantwortungsnahme.“¹³⁵

Somit lässt sich das Attribut der Erdkugel dahingehend verstehen, dass dieses den Ort darstellt, wo die Idee des Guten im Sinne Platons durch richtiges Handeln wirken soll. Wie Luckner darlegt, hat Alain de Lille in seinem Ende des 12. Jahrhunderts entstandenen Buch *Anticlaudianus* auf allegorische Weise die Funktion und Eigenschaften der *Prudentia* festgehalten.¹³⁶ In seinem Werk handelt es sich um die *Himmelfahrt der Prudentia*, doch wird dabei ein Bild gezeichnet, das wesentliche Elemente vorwegnimmt, wie sie erst später für Renaissance und Barock bedeutend wurden. Insgesamt entsteht ein eigens für den Vizekönig interpretierter Tugendkatalog, der die guten Eigenschaften hervorheben und an seine Wohltaten erinnern soll. Doch darf man nicht übersehen, dass das Monument mit all seinen Details in seiner Gesamtheit gesehen werden muss. Es offenbart sich nicht nur durch seine Hochreliefs und sein Konzept der Kardinaltugenden, sondern soll Pedro de Toledo in seinen Taten und Eigenschaften sowie in dessen Glauben zur Ehre gereichen. Diese Überhöhung bzw. beinahe Verklärung Pedros ist für einen Vizekönig ungewöhnlich.

Die historisch-mythologischen Medaillonreliefs

Einen weiteren Schwerpunkt des Grabmals bilden die an der Oberseite des Grabaufbaus angebrachten und daher nur aus der Oberansicht erkennbaren Medaillonreliefs.

¹³⁵ Luckner 2004, S. 113.

¹³⁶ Ebd., S. 114.

Dieses Programm aus insgesamt 20 Medaillons behandelt vier Themen (Abb. 25, mit *a–d* gekennzeichnet). Es handelt sich dabei an jeder Seite um drei Reliefs, die jeweils einen Zyklus mit narrativen Szenen darstellen (*2–4*) und von zwei Reliefs mit Emblemen flankiert werden (*1* und *5*). Diese Medaillonreliefs ziehen sich im Wechsel mit beziehungsreichen Symbolen (z.B. Liktorenbündel) um die Oberseite des Grabaufbaus.¹³⁷ Wie Abb. 25 verdeutlicht, schmücken Vorder- und Hinterseite je ein *Zyklus* (*2a–4a*; *2c–4c*), und an den Seiten (*2b–4b*; *2d–4d*) werden das *Leben des Camillus* sowie des *Herkules* als Exempla der Gerechtigkeit dargestellt.

Zyklus (I+II)

Beginnend an der Vorderfront, unterhalb der Inschrift, zeigen sich drei Reliefs, die man als Zyklus (I) deuten kann (Abb. 77, 78 und 79). Diese sind von links nach rechts zu lesen (Abb. 25; *2a–4a*).

Auf dem ersten Medaillon (Abb. 77) ist ein Mann an einem Lesepult sitzend zu sehen, auf dem sich ein Buch befindet, das er mit seiner linken Hand offen hält. Sein Kopf ist seitlich nach rechts gewandt, den Blick in ein dahinter an einer Büste lehndes Buch gerichtet. Es wirkt, als würde er etwas Geschriebenes kontrollieren oder vergleichen. Zwei weitere Schriftwerke befinden sich unterhalb des Lesepultes sowie eines daran angelehnt. Auf zwei anderen Büchern wird eine abgestellte Sanduhr ersichtlich. Dieser imaginäre Raum könnte als Anspielung auf Pedros Bibliothek gemeint sein.¹³⁸ Die Gesichtszüge der Figur – es zeichnet sich ein Bart ab – scheinen an die von Pedro de Toledo zu erinnern. Die verschiedenen Elemente, die in diesem Relief vereint sind, könnten auf die Tugenden des Auftraggebers verweisen und ihn als umfassend gebildeten Gesetzgeber charakterisieren, ganz im Sinne von Ciceros *De officiis*.

Das nächste Medaillon (Abb. 78) zeigt eine Spinnerin mit einem Rocken in der einen und einer Garnspule in der anderen Hand. Seitlich von ihr befindet sich ein Korb, gefüllt mit Spinnknäueln, und auf der anderen Seite eine Holzspindel. Guida erläutert, dass es sich hierbei um eine Darstellung der *Zeit* handeln könnte, oder besser gesagt des *Vergehens der Zeit*, wobei sie eine Anspielung auf die drei Parzen sieht.¹³⁹ Eine von diesen war Nona, deren Aufgabe es war, den Lebensfaden zu spin-

¹³⁷ Kuhlemann 2004, S. 96.

¹³⁸ Guida 2009, S. 317.

¹³⁹ Ebd.

nen. Zwar könnte man sich Guida in ihrer Interpretation anschließen, doch fehlen die beiden weiteren Parzenfiguren oder Moiren. Es könnte sich aber auch um Athena handeln, die hier als Zivilisationsbringerin zu deuten wäre. Somit würde sie symbolisch für Pedro de Toledo stehen, der „sein Werk“ in der Stadt Neapel als Erneuerer der Urbanistik vollbracht hatte.

Das letzte dieser drei Medaillons (Abb. 79) zeigt einen Mann, der mit einem Dreschflegel auf einen vor seinen Beinen liegenden Haufen Getreide schlägt. Im Hintergrund zeichnet sich ein Gebäude ab, an dessen Mauern bereits gefüllte Säcke lehnen. Hinter dem Mann sind zwei Gefäße ersichtlich, wobei es sich bei einem um einen Krug handelt. Die Figur des hart Arbeitenden könnte für das sinnbildliche Erblühen der Stadt zur Zeit Pedro de Toledos stehen, unter dessen Führung die Ernte ertragreich und die Kornkammern gefüllt waren. Auf diese Weise fügt sich auch das dritte Medaillon in den Kontext des Zyklus ein.

Die Medaillonreliefs an der Hinterseite des Grabmals zeigen möglicherweise einen zweiten Zyklus (II) (Abb. 25; 2c–4c). Diese drei Reliefs (Abb. 80, 81 und 82) bringt Guida mit Zyklus (I) in Verbindung und sieht darin einen Zusammenhang mit dem schicksalhaften Leben Pedro de Toledos und seinen Taten.

Auf dem ersten Medaillon (Abb. 80) zeigt sich eine Gruppe von Personen, die Gegenstände mit sich führen und denen von einem Mann mit Schwert oder einem Soldaten Einhalt geboten wird. Guida meint, es könnte sich bei dieser Darstellung um eine Beispielepisode handeln, die die Gerechtigkeit Alexanders des Großen illustriert. In diesem Fall würde das Relief *Alexander und Timoclea* zeigen, beziehungsweise deren Verzicht auf die Beute nach erfolgter Eroberung verbildlichen.¹⁴⁰ Das anschließende Medaillonrelief (Abb. 81) zeigt einen Soldaten, der zu Fuß ein Pferd führt. Vor ihm knien Soldaten in Ketten mit abgelegten Schilden. Das dritte und letzte Relief (Abb. 82) dieses Zyklus zeigt einen Mann mit Bart, der einem anderen zwei Knaben übergibt, die ihre Hände am Rücken halten. Diese Darstellung könnte man mit dem folgenden Camilluszyklus in Verbindung bringen, doch bedürfte es dazu eines genaueren Vergleiches mit Zyklus (I) sowie dem Camillus- und Herkuleszyklus, um präzisere Aussagen treffen zu können. Somit kann an dieser Stelle festgehalten werden, dass einige Fragen teils geklärt wurden, jedoch auch gewisse Aspekte zur Interpretation der Reliefszenen vorerst im Dunkeln bleiben.

¹⁴⁰ Ebd.

Zyklus: Leben des Camillus und Herkules

Der nächste Zyklus, bestehend aus drei Reliefs (Abb. 83, 84 und 85) an der Seite des Hochreliefs *Sieg über die Türken* (Abb. 25; 2b–4b) behandelt das Leben des Camillus. In Anlehnung an Plutarchs Gegenüberstellung großer Griechen und Römer soll Camillus bedeutenden Staatsmännern des 15. Jahrhunderts als Vorbild gedient haben.¹⁴¹ Weil „Plutarch seinen Camillus in der Nachfolge des Themistokles, des Siegers von Salamis, gesehen hat, wird mit der Reliefdarstellung am Grab des Vizekönigs die Kontinuität antiker Feldherren in Erinnerung gerufen und auf Don Pedro de Toledo ausgeweitet.“¹⁴²

Das erste Medaillonrelief (Abb. 83) dieses Zyklus zeigt eine Frau, die, in gebückter Haltung, vor einem Mann stehend, ihre linke Hand offen hält. Ob und was der Mann ihr aushändigt, ist dabei nicht zu erkennen. Auch der Gegenstand, den sie in ihrer rechten Hand hält, ist schwer auszumachen. Die ganze Szene spielt sich vor einem einfach und bescheiden wirkenden Haus ab.

Das zweite und dritte Relief erzählen die Episode von Camillus und dem Schulmeister von Falerii. Das erste der beiden (Abb. 84) zeigt den Lehrer, welcher, während der Belagerung der Stadt Veji durch Camillus, Kinder als Geiseln ausliefern wollte. Der römische Feldherr geht jedoch nicht auf den verräterischen Handel ein und schickt die Kinder zurück in die Stadt. Das dritte Relief (Abb. 85) zeigt, wie der römische General Camillus den Schulmeister als Verräter bestrafen lässt:

„[Camillus] nutzte die Gunst der Stunde jedoch nicht, sondern befahl den Likto-
ren, dem Lehrer die Kleider vom Leib zu reißen, ihm die Hände auf den Rücken
zu binden und Ruten an die Schüler zu verteilen, damit sie den Verräter unter
Schlägen in die Stadt zurücktreiben konnten. Gerade als die Eltern den Ver-
rat bemerkt hatten, kamen die Kinder bereits in die Stadt zurück und priesen
Camillus als ihren Retter, Vater und Gott.“¹⁴³

Diese Szene verdeutlicht, dass Pedro nicht nur auf die Weisheit des Camillus, sondern auch auf die Gerechtigkeit eines Heeresführers anspielte. Eine gewisse Identifizierung mit dem Kriegsgenie ist hier nicht ausgeschlossen, da dieser Feldherr meist gerufen wurde, wenn die Lage aussichtslos schien, und dadurch als Friedenstifter und zweiter Gründer Roms in die Geschichte einging.¹⁴⁴ Auf diese Weise reiht sich Pedro in die

¹⁴¹ Kuhleumann 2004, S. 96.

¹⁴² Ebd.

¹⁴³ Ebd., S. 97; Irmscher und Johne 1979, S. 214.

¹⁴⁴ Kuhleumann 2004, S. 97.

Heldengalerie ein, die Plutarch in seinem Werk beschreibt. Mit Camillus erhebt er nicht nur Anspruch auf den Stadtgründer, sondern legitimiert sich selbst durch seine militärischen Erfolge. Kuhlemann vertritt sogar die Meinung, dass Pedro sich uns dadurch als *pater patriae* zeigt, der das Rechtssystem reformiert, die Urbanisierung vorangetrieben und die Verteidigungsanlagen der Stadt errichtet hat.¹⁴⁵

An der rechten Seite des Grabmals (Abb. 25 mit 2d–4d gekennzeichnet) finden sich bekannte Szenen aus dem Leben von Herkules (Abb. 86, 87 und 88). Diese Medaillons widmen sich zwei der zwölf Mühen des Herkules sowie einer Episode, die typisch für die ikonographische Darstellung der Renaissance ist: *Der Mord von Ergino*.¹⁴⁶

Die ersten beiden Reliefs zeigen *Herkules trägt die Weltkugel* und *Herkules besiegt den nemeischen Löwen* (Abb. 86 und 87). Sie sind besonders aufschlussreich bezüglich der Auswahl der *exempla virtutis* des herkulischen Aufgabenkatalogs.¹⁴⁷ Dies veranschaulicht, dass Pedro de Toledo, wie einst Atlas und Herkules, die Last des Himmels trägt und auf das Verhältnis zwischen Karl V. und seiner Person anspielen könnte. Weiters ist es nur konsequent, die Tötung des Raubtieres zu zeigen, da Herkules den Kopf des Löwen als Helm benutzte, so wie auch Pedro sich mit einem solchen auf seinem Grabmal darstellen ließ. De Toledo schmückt sich mit den Taten des Herkules und zeigt, dass er seinen bürdereichen Weg tugendhaft gemeistert hat.

Das dritte und letzte Relief stellt *den Mord von Ergino* (Abb. 88) dar.¹⁴⁸ Die Szene ist eher generisch gestaltet. Zwei Krieger, einer im Profil abgebildet, der andere von hinten, entfernen sich von einem Mann, der am Boden liegt. Vermutlich handelt es sich um eine Anspielung auf die Schlaueit des Herkules, der mit wenigen Männern die Minyer in einen Hinterhalt gelockt und sie zur Kapitulation gezwungen hat.¹⁴⁹

4.4. Interpretation des Doppelgrabmals

„Unzweifelhaft spanischen Ursprungs sind die Hauptmotive; unzweifelhaft italienisch ist die Sprache, in der sie vorgetragen wurden.“,¹⁵⁰ konstatiert Bruhns in *Das Motiv der Ewigen Anbetung in der römischen Grabplastik des 16., 17. und 18. Jahrhun-*

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ Guida 2009, S. 320.

¹⁴⁷ Kuhlemann 2004, S. 95.

¹⁴⁸ Guida 2009, S. 321.

¹⁴⁹ Ebd.

¹⁵⁰ Bruhns 1940, S. 275.

derts.¹⁵¹

Als Vizekönig von Neapel ließ sich Pedro de Toledo auf seinem Freigrab mit einem umfangreichen Tugendkatalog darstellen, der an frühere Neapler Dynastien erinnert.¹⁵² Betrachtet man die Grabstätte, so stellt man fest, dass sich in jedem Detail eine Anspielung auf Pedros Leben sowie seine Taten manifestiert. Dadurch wird das Doppelgrabmal im Ganzen zu einem bewussten Zeugnis seines Lebenswerkes und vermittelt unmissverständlich, welche Eigenschaften diesen Feldherren ausgezeichnet haben. Schon die Inschrift verdeutlicht geradezu ostentativ mit welcher Person, welch einem Befreier von den Gefahren dieser Zeit und Wohlbringer der Stadt Neapel man es zu tun hat. Durch die Darstellung von Don Pedro und seiner Gemahlin am Freigrab in der Kirche war seine Präsenz auch nach dem Tod für die Glaubensgemeinschaft gesichert. Bereits die porträthafte Darstellung der lebensgroßen Figuren im Motiv der *Ewigen Anbetung*, in erhöhter Position über dem ursprünglichen Altar des 16. Jahrhunderts, lässt erahnen, welche Ausstrahlung von diesem ausgegangen sein muss. Es ist spannend zu beobachten, wie sich Pedro *in effigie* darstellen ließ, wie selbstverständlich er gleichsam „thronend“ über seinen Untertanen die *vita contemplativa* repräsentiert. Dieses außergewöhnliche Selbstbildnis ist zu ungewöhnlich, als dass man eine Analogie zu den berühmtesten Werken in Neapel, wie zum Beispiel dem Grab von Robert von Anjou, zeigen könnte.¹⁵³

Die Hochreliefs an den Seiten zeugen von seinen Sternstunden als Feldherr unter Karl V. und reihen sich in die Tradition unter den zuvor regierenden Herrscherdynastien ein. Waren die Tugenden noch in kleinerer Form als Säulenkaryatiden an den Gräbern der zuvor herrschenden Dynastie ausgeführt, so zeigt sich an diesem Grab eine deutlich prominentere Darstellung. Die lebensgroßen Tugenden sollen nicht nur seine moralischen Eigenschaften zum Ausdruck bringen, sondern ebenso seine Stellung als Vizekönig von Neapel demonstrieren.¹⁵⁴ Wie Kuhleumann anmerkt, haben sich sowohl Robert von Anjou als auch Alfons I. von Aragon in zeitgenössischen Traktaten in entsprechender Weise als ideale Herrscher preisen lassen.¹⁵⁵

Der Antikenbezug am Grabmal – wobei wir hier nicht nur die Ausführung der Figuren zu berücksichtigen haben, sondern ebenso das wiederholt auftretende Symbol

¹⁵¹ Bruhns 1940, S. 275.

¹⁵² Kuhleumann 2004, S. 91.

¹⁵³ Ebd., S. 90.

¹⁵⁴ Ebd., S. 91.

¹⁵⁵ Ebd.

des Löwen und die Medaillonreliefs – gibt Aufschluss über die Tradition, mit dem sich Herrscher immer wieder identifizierten. Die Anlehnungen an antike Vorbilder wie Herkules und Camillus zeigen, unter welchem Blickwinkel sich Pedro gesehen haben muss. So verbildlichen die nicht zufällig gewählten zwei der zwölf Mühlen des Herkules geradezu die *exempla virtutis*.¹⁵⁶ Ebenso wird durch den Camilluszyklus die weise und gerechte Führung des Feldherren auf Pedro übertragen, der auf diese Weise zum *pater patriae* stilisiert wurde und der Stadt Erneuerungen brachte, die bis heute wirken – nicht zuletzt auch deshalb, weil er (trotz des schwierigen Weges) gegen Widerstände einen funktionierenden Staatsapparat hervorgebracht und Neapel zu einer Hauptstadt geformt hat. Diese Grabstätte formuliert somit in beeindruckender und einzigartiger Weise das Bild eines Vizekönigs, der sich mit dieser Selbstdarstellung in die Hierarchie der großen Herrscher einreicht.

An dieser Stelle sei festgehalten, dass das Grabmal nicht nur allein gelesen werden sollte, sondern auch im größeren Kontext mit seinem architektonischen Rahmen betrachtet werden muss. Eindeutig ist, dass dieses Freigrab im Chor aufgrund der Oberlichtbeleuchtung eine dynamische raumgreifende Wirkung erzeugt haben muss, die in dieser Form heute jedoch nicht mehr nachvollziehbar ist. Durch die Aufstellung in der Nähe der Stiftergräber und den Lichteinfall im Chorbereich müssen die beiden Grabfiguren besonders präsent gewirkt haben.

Ebenso gewinnt die raumgreifende Intention des Grabmals mit der Ausrichtung zum Hafen – dem symbolischen als auch strategischen Zentrum der Stadt – eine neue Bedeutung.¹⁵⁷ Da die Kirche 1825 von der Palastarchitektur überformt wurde, also die ursprüngliche Fassade nicht mehr vorhanden ist, lässt sich diese Positionierung nur noch anhand der Guidenliteratur, eines Stiches und eines Gemäldes nachvollziehen. Demzufolge muss der aus der Mittelachse verschobene Haupteingang die Sicht vom Altar über die eigens angelegte Straße zum Hafen ermöglicht haben.¹⁵⁸ Auf einem Stich aus dem Jahre 1679 (Abb. 93) zeigt sich, dass mit einem zentriert angelegten Haupteingang möglicherweise das Castel Nuovo die Aussicht verstellt hätte. Ein Gemälde aus dem Jahr 1860 mit Blick auf den Hafen und die angelegte Straße verdeutlicht dies ebenso (Abb. 92).

Pontano schreibt 1489 in *De bello neapolitano*, „dass die römischen Herrscher miteinander wetteiferten, die Pracht der Stadt zu mehren, womit sie sich u.a. die Loya-

¹⁵⁶ Ebd.

¹⁵⁷ Ebd., S. 89; Borrelli 1903, S. 14.

¹⁵⁸ Kuhlemann 2004, S. 89; Pontano 1965, S. 85–121.

lität der Neapolitaner erworben hätten.“¹⁵⁹ Dabei führt er auch Robert den Weisen und Alfons II. an,¹⁶⁰ die sich durch die veranlassten Erneuerungen in der Stadt ebenso ein Denkmal setzen wollten. Für Pontano haben sie sich damit schon als tugendhafte Herrscher ausgezeichnet.¹⁶¹ Daher scheint es naheliegend, dass sich Pedro de Toledo mit seinen ambitionierten baulichen Maßnahmen in eben diese Tradition einreihen wollte.

4.5. Frühere Beurteilung des Doppelgrabes

Wie Kuhlemann anführt, hat das Grabmal von Pedro de Toledo als auch sein ausführender Bildhauer Giovanni da Nola in der Neapler Guidenliteratur generell eine positive Rezeption erfahren.¹⁶² Erst die neuere Forschung mit Burkhardt kam zu einem kritischen Urteil.¹⁶³ Dabei hält sich Burkhardts meinungsprägende Ansicht, da bis heute eine profunde Auseinandersetzung mit dem Doppelgrabmal und da Nola ausgeblieben ist. Burkhardt konzentrierte sich vermutlich in seiner Untersuchung mehr auf die dekorativen Eigenschaften und stellte die plastische Ausführung eher in den Hintergrund.¹⁶⁴ Hier zeigt sich eine Übereinstimmung mit Vasaris Aussage, dass Giovanni da Nola zwar „con buona pratica, ma con non molto disegno“ arbeitete.¹⁶⁵ Es ist anzunehmen, dass Burkhardt sich Vasaris Meinung angeschlossen hat. Hinzu kommt, dass Burkhardt einen Vergleich zum Grabmal Franz I. in Saint Denis (Abb. 94) anstellt, obwohl dieses Grabmal viel später entstanden ist:

„Ein andres großes Werk [...] ist das Grabmal des berühmten Pietro di Toledo, hinten im Chor von S. Giacomo degli Spagnuoli; als Ganzes dem Grabmal Franz I. in S. Denis, und zwar nicht glücklich, nachgebildet; in der Ausführung reich und sorgfältig; der Stadthalter und seine Gemahlin knien auf einem ungeheuren Sarkophag hinter Betpulten; an den Ecken des noch größeren, peinlich dekorierten Untersatzes stehen vier allegorische Figuren.“¹⁶⁶

¹⁵⁹ Kuhlemann 2004, S. 89; Pontano 1965, S. 85–121.

¹⁶⁰ Kuhlemann 2004, S. 89.

¹⁶¹ Ebd.

¹⁶² Ebd., S. 85.

¹⁶³ Ebd.

¹⁶⁴ Ebd.

¹⁶⁵ Ebd., S. 87; Vasari 1981, S. 96.

¹⁶⁶ Burkhardt 1959, S. 68.

Zudem unterstreicht Burkhardt seine Ausführungen, indem er Giovanni da Nola mit anderen Künstlern der einheimischen Schule Anfang des 16. Jahrhunderts in Vergleich setzt und dadurch sein Fazit verstärkt:

„Der einheimischen Schule, die um diese Zeit mit Giovanni da Nola zu Kräften kam, haben wir [...] einen wesentlichen dekorativen Wert zugewiesen. Giovanni selbst zeigt weder ein tiefes, durchgehendes Lebensgefühl (so naturalistisch er sein kann), noch ein durchgebildetes Bewußtsein von den Grenzen und Gesetzen seiner Kunst, allein die allgemeine Höhe hebt auch ihn oft über das Gewöhnliche, und die Versuche in stets neuen Motiven geben seinen Grabmälern zumal einen originellen Anschein.“¹⁶⁷

Betrachtet man das Grabmal Franz I. (Abb. 94), so wird erkennbar, dass sich oberhalb der Liegefiguren (*Transi*), auf einem architektonischen Aufbau, die knienden Figuren befinden. Es ist nicht abzusprechen, dass sich hier in der Darstellung der *Ewigen Anbetung* Übereinstimmungen finden lassen. Dieses Doppeldeckergrabmal zeigt die kniend Betenden im Zeichen ihrer weltlichen Würde, wie es bei Pedro de Toledo der Fall ist. Weshalb Burkhardt dieses Grabmal in Saint Denis herangezogen hat und nicht andere, geht aus der Literatur nicht hervor.¹⁶⁸ Möglicherweise war es die erst späte Aufstellung (1570) von Pedros Grabmal, die es der Öffentlichkeit zugänglich machte und derzufolge Burkhardt zu dem fälschlichen Schluss kam, es handle sich um eine Imitation.¹⁶⁹

In diesem Kontext stellt sich nun auch die Frage nach der stilistischen Ausführung. Bis heute konnte nicht geklärt werden, wie hoch der Anteil der Schülerbeteiligung in da Nolas Werkstatt war. In der jüngeren Forschung wurden bis jetzt die Tugendfiguren meist mit der Werkstatt in Verbindung gebracht und die Porträtfiguren Giovanni da Nola zugeschrieben.¹⁷⁰ Den unterschiedlichen Stilhöhen, die mit verschiedenen Bildhauern in Verbindung gebracht wurden,¹⁷¹ könnte aber auch, wie Kuhlemann vorschlägt, „eine Beurteilung einer möglicherweise beabsichtigten Differenzierung im Sinne der Darstellungsidee“¹⁷² entgegengesetzt werden. Da bis heute eine detaillierte Bestandsaufnahme von Giovanni da Nola und seiner Werkstatt ausgeblieben ist sowie

¹⁶⁷ Ebd., S. 67.

¹⁶⁸ Ebd.

¹⁶⁹ Das Grabmal Franz I. wurde 1558 errichtet.

¹⁷⁰ Kuhlemann 2004, S. 86.

¹⁷¹ Ebd.

¹⁷² Ebd.

das ihm zugeschriebene Werkverzeichnis noch nicht ausreichend untersucht wurde, kann noch keine konkrete Zuordnung vorgenommen werden.

Wie im Kapitel 6.2.1 noch gezeigt werden wird, lassen sich in Saint Denis noch weitere Grabmäler finden, die größere Übereinstimmungen mit Pedros Grabmal aufweisen. Ebenso wird sich herausstellen, dass es in seiner gesamten Form keine Nachbildung eines Vorbildes ist, wie Burkhardt anführt, sondern unterschiedliche Prägungen und Ausführungen zu einem Ganzen vereinheitlicht.

Kuhlemann merkt an, dass sich Rolfs in *Neapel. Baukunst und Bildnerei im Mittelalter und in der Neuzeit* der falschen Chronologie Burkhardts anschließt und dadurch dieses Ensemble ebenfalls negativ beurteilt.¹⁷³ Dabei kritisiert er „die Uneinheitlichkeit des Werkes, die überbetonten Körperformen der Tugenden und ihre von einem unerklärlichen Wind bewegten Gewandfalten.“¹⁷⁴ Dem ist entgegenzuhalten, dass das Konzept des Grabmals sowie die Ausarbeitung der Figuren vermutlich auch auf den damaligen Aufstellungsort zurückzuführen sind. Denn das architektonische Umfeld, der Kirchenraum und die Kuppel mit ihrem Lichteinlass und die daraus resultierende Beleuchtungssituation, verlieh den Tugendfiguren eine dynamische Präsenz. Aufgrund der baulichen Veränderungen im Innenraum der Kirche, wie jene des Altars und der Orgel, wurde jedoch die Wirkung des gesamten Grabmals zerstört und nicht wieder hergestellt.

4.6. Skizzenentwurf und mögliche ursprüngliche Ausführung

Ein Entwurf, den Guida in ihrem Aufsatz *Don Pedro Alvarez de Toledo. Ritratto di un principe nell'Europa rinascimentale* anführt, gibt einen möglichen Aufschluss über das ursprünglich geplante Grabmal von Pedro de Toledo und bereichert zudem unsere Kenntnisse (Abb. 89).¹⁷⁵ Dieser wird in der Nationalbibliothek in Madrid aufbewahrt und befindet sich in einem Notizbuch von Giovan Vincenzo Casale, einem Schüler von Giovan Angelo da Montorsoli. Obwohl diese Skizze wertvolle Informationen zum Grabmal liefert, bleiben doch einige Fragen offen. Dies betrifft beispielsweise die Datierung. Der Entwurf, aufgeklebt hinter einem Blatt mit der Planimetrie des

¹⁷³ Kuhlemann 2004, S. 85.

¹⁷⁴ Ebd., S. 87 (Zitiert nach Originalquelle Rolfs 1905, S. 135).

¹⁷⁵ Guida 2009, S. 313.

Palazzo del Principe¹⁷⁶ – möglicherweise von der Hand Perin del Vagas datiert – war womöglich für Pedro de Toledo bestimmt. Auf der Zeichnung des Grabbaus zeigt sich dort, wo sich später die Inschrift befinden wird, eine Aufschrift, die *Storia di Pozzol* lautet. Diese Skizze ist laut Guidas Angaben nicht vor 1544 zu datieren,¹⁷⁷ dem Jahr von Barbarossas Einfall in Pozzuoli, und somit der Zeitpunkt, zu dem Pedro de Toledo sein bekanntes Unternehmen, die Schlacht vor Baia, verewigen ließ. Es liegt aber eher die Vermutung nahe, dass die Aufschrift erst als nachträgliche Ergänzung der bereits längst vorhandenen Skizze hinzugefügt wurde, um auch der gewonnenen Schlacht von Pozzuoli durch ein Relief am Grabe Rechnung zu tragen und Pedros Tugendkatalog um eine weitere Episode zu bereichern (vgl. dazu Kap. 4.7).

Es stellt sich nun die Frage, warum die Werkstatt von Montorsoli solch eine Skizze für das Grabmal von Pedro de Toledo angefertigt hat. Die zuvor schon unter Pedro de Toledo ausgeführten Arbeiten an der Villa in Pozzuoli könnten den Vizekönig veranlasst haben, sich an Giovan Angelo da Montorsoli zu wenden.¹⁷⁸ Ob Montorsoli selbst diese Skizze angefertigt hat oder ein Mitarbeiter, wie Giovan Vincenzo Casale, bleibt vorerst offen. Montorsoli ging im Jahr 1536 nach Neapel, um dem Auftrag für das Sannazaro-Grabmal nachzukommen (Abb. 62).¹⁷⁹ Außerdem stand er im Dienste der Medici, wobei er in Florenz den *Hl. Cosmas* für deren Kapelle fertigstellte sowie weitere Aufträge ausführte.¹⁸⁰ Durch die unterschiedlichen Gelegenheiten, die sich für ihn ergaben, trat er womöglich als Vermittler zwischen dem Vizekönig und den florentinischen Künstlern auf. Weil zudem Pedro de Toledo die Arbeiten am Hofe der Medici bekannt waren – seine Tochter war mit Cosimo de' Medici verheiratet – könnte ihn dies veranlasst haben, Montorsoli und seine Werkstatt näher in Betracht zu ziehen.

Eine plausiblere Möglichkeit ist, dass das Grabmal von Pedro de Toledo in einem Wettbewerb ausgeschrieben wurde, sodass sich unterschiedliche Künstler wie Montorsoli und da Nola um den Auftrag bemühten und Entwürfe anfertigten. Obwohl Montorsoli schlussendlich nicht den Zuschlag erhielt, gibt diese Skizze ein wenig Aufschluss darüber, welche Vorgaben die Künstler zu berücksichtigen hatten. Die Ähn-

¹⁷⁶ Auch Villa oder Palazzo di Fassolo genannt. 1529 ließ sich Admiral Andrea Doria diesen im Vorort von Fassolo (Genua) erbauen. Loibl 2011, S. 33.

¹⁷⁷ Guida 2009, S. 313.

¹⁷⁸ Ebd.

¹⁷⁹ Laschke 1995, S. 52.

¹⁸⁰ Ebd.

lichkeit der Ausführung wäre somit auf die vorgegebenen Kriterien des Wettbewerbes zurückzuführen.

Betrachtet man die Zeichnung, so entdecken wir bekannte Motive, die auch heute das Grabmal auszeichnen (Abb. 89). Beide knienden Figuren sind am Grabbau im Motiv der „Ewigen Anbetung“ dargestellt und zwischen ihnen ist auch der Löwenhelm ersichtlich. Darunter sehen wir einen für die zukünftige Inschrift freigelassenen Bereich des Grabmals. Auch seitlich auf den Postamenten werden die Kardinaltugenden deutlich. Auf dieser Skizze sehen wir neben Maria Osorio Pimentel die Kardinaltugend *Fortitudo*, die sich heute ebenfalls an diesem Platz befindet, mit Schwert und Stab. Neben Pedro de Toledo hingegen ist zu erkennen, dass es sich nicht um *Iustitia* handelt, sondern um die in der tatsächlich ausgeführten Version an der Hinterseite des Grabmals stehende *Prudentia*. Sie gleicht in ihrer Gestik sowie dem Attribut der Erdkugel der gegenwärtigen Ausführung.

Ein nun auffälliger Unterschied zum heutigen Grabmal zeigt sich im Bereich zwischen Grabsockel und Grabbau. Als erster Blickfang fallen zwei Putten auf, die sich zu Füßen der beiden vorderen Tugendfiguren, an der Stelle der heutigen Reliefmedaillons (1) und (5) (vgl. Abb. 25), seitlich liegend niedergelassen haben. Der Grabaufbau, zusammen mit den kapitellartigen Postamenten, auf denen *Iustitia* und *Fortitudo* stehen, scheint an das Motiv eines Schiffes angelehnt zu sein. Beides ist heute nicht mehr zu finden. Auch wird ersichtlich, dass der Grabaufbau bereits Ornamente und architektonische Dekorationen aufweist. Ein weiterer Unterschied fällt bei den Sirenen auf, welche nun nicht vor den Postamenten angebracht sind, sondern zwischen diesen und den jeweiligen Putten.

Guida gelangt zu der Annahme, dass sich hier die Elemente „des Tröstens“ wiederfinden lassen,¹⁸¹ ausgedrückt durch die in der Skizze vorhandenen Putten. Wie zu dieser Zeit üblich, stand das Bestreben im Vordergrund, an die griechische und römische Antike und deren kulturellen Leistungen anzuknüpfen und diese neu zu beleben. In Kombination mit dem Motiv eines Schiffes wäre die Deutung der Überfahrt in eine jenseitige Welt anschaulich dargestellt. Doch inwiefern dieser Entwurf Auswirkungen auf da Nolas Ausführung des Grabmals hatte oder inwieweit der Bildhauer aus den vorhandenen Skizzen des Wettbewerbes Anteile übernommen hat, bleibt unklar. Ebenso wenig beantwortet wird die Frage nach Pedro de Toledos Anteil an den Entscheidungen über die konkrete Ausführung des Grabmals.

¹⁸¹ Guida 2009, S. 313.

Aus einer gestochenen Darstellung in Band 4 des sechsteiligen Werkes *Les délices de l'Italie* aus dem Jahr 1709, einem Exemplar, das sich in der Bibliotheca Hertziana in Rom befindet (Abb. 90), ergibt sich eine mögliche Ausführung der Putten auch im Projekt von Giovanni da Nola. Betrachtet man diese Darstellung, so wird deutlich, dass sie größtenteils mit dem heutigen Zustand des Monuments übereinstimmt, mit den beiden knienden Figuren, den Hochreliefs an den Seiten sowie der Inschrift. Weiters befinden sich, jeweils an den vier Ecken und auf den bereits als Kapitelle gefertigten Postamenten stehend, die heutigen Kardinaltugenden, und die architektonischen Dekorationen sind ebenfalls vorhanden. Ein erheblicher Unterschied betrifft wiederum vorhandene Putten, die sich nun direkt am Grabbau, zwischen Löwenhelm und den knienden Figuren von Pedro und seiner Gemahlin finden lassen. Croce erwähnt in *La tomba di Pietro di Toledo: Memorie degli Spagnuoli nella città di Napoli*, in *Napoli Nobilissima* aus dem Jahr 1894: „Sulla cassa così adorna sono, inginocchiate, le statue di D. Pietro e della sua prima moglie D. Maria Ossorio Pimentel, contornate di alcuni puttini in atto mesto.“¹⁸² Es stellt sich somit die Frage, weshalb diese Putten heute nicht mehr am Grab vorhanden sind. Eine mögliche Schlussfolgerung wäre, dass bei der im 19. Jahrhundert vorgenommenen Erweiterung der Apsis das Grabmal weiter nach hinten gerückt wurde und dabei die Putten abgenommen, später aber nicht mehr an ihren Platz zurückgestellt, beziehungsweise im Zuge dieses Vorhabens in Mitleidenschaft gezogen oder gar zerstört wurden. Ebenso hätte die Entfernung auch früher stattfinden können, doch gibt es dazu keinerlei Hinweise. Auf einer weiteren Abbildung aus dem Jahr 1900 (Abb. 91), die das Grabmal von der Hinterseite zeigt, wird ersichtlich, dass zu jener Zeit keine Putten mehr vorhanden waren und sich das Grabmal dem Betrachter in seiner heutigen Form präsentierte. Zudem war es damals mit einer Umsperrung ausgestattet.

Wie schon zuvor in Kapitel 4.3 angesprochen, ergibt sich eine weitere interessante Frage hinsichtlich der Vertiefung auf der Abdeckplatte des Grabbaus (Abb. 36). Es wäre möglich, dass noch eine Skulptur geplant gewesen war, doch weil diese auf dem genannten Entwurf nicht vorhanden ist, erscheint diese Variante unwahrscheinlich. Da das Grabmal erst von Pedros Sohn Garcia aufgestellt wurde und die Inschrift auch einen Verweis auf diesen tätigt, wäre zu erwägen, ob an dieser Stelle eine Figur des Stifters geplant gewesen sein könnte. Wie diese genau hätte aussehen können, dafür

¹⁸² Croce 1894, S. 123. Eigene Übersetzung: „Die Statuen des Don Pedro und seiner ersten Frau Maria Osorio Pimentel knien auf dem geschmückten Sarkophag, umgeben von einigen Putten mit traurigem Gesichtsausdruck.“

gibt es jedoch keine Anhaltspunkte. Zumindest lässt sich auf die die Grabmäler Karls V. und Philipps II. im El Escorial hinweisen (Abb. 113 und 114, Kapitel 6.2.2), die sich mit ihren Familienmitgliedern darstellen ließen. Da Garcia von dem Projekt im Escorial unter Philipp II. unterrichtet gewesen sein muss, könnte er die Idee (vielleicht schon zu Lebzeiten Pedros) aufgegriffen haben. Leider ergaben sich aus der Recherche keine möglichen Quellen, die dafür einen Beweis hätten erbringen können. Da außerdem die Kirche San Giacomo degli Spagnoli durch einen Wasserschaden in Mitleidenschaft gezogen wurde und die dort befindliche Bibliothek nicht zugänglich war, bestand auch keine Möglichkeit dieser Angelegenheit vor Ort auf den Grund zu gehen.

All dies sind offene Fragen, die aufgrund der momentanen Bestandsaufnahme noch auf eine Klärung warten müssen.

4.7. Datierung und Aufstellungssituation

Laut Angaben von Kuhlemann, der sich hier wiederum auf Miccio bezieht, soll das Grabmal erst 1570, somit 17 Jahre nach dem Tod von Pedro de Toledo, in San Giacomo degli Spagnoli aufgestellt worden sein.¹⁸³ Dies bezeugt auch die Grabinschrift, in der explizit erwähnt wird, dass Pedros Sohn Garcia das Monument 1570 für seine „hochgeschätzten Eltern“ aufstellen ließ (siehe Abb. 37). Kann der Zeitpunkt der Aufstellung noch als gesichert gelten, so ergeben sich hinsichtlich Auftragsvergabe und Ausführung doch einige Fragen.

Sehr wahrscheinlich wurde das Grabmal ungefähr zur selben Zeit wie die Kirche mit ihren umliegenden Bauten in Auftrag gegeben. Dafür spricht nicht nur die in Kapitel 3.2 angeführte päpstliche Approbation, sondern auch die Aufzeichnungen über die Materialanlieferung, wie bei Kuhlemann und Miccio erwähnt: Pedros Gemahlin ist 1539 verstorben und der Marmor für das Grabmal nicht viel später von Florenz in Neapel eingetroffen.¹⁸⁴ Dieser Marmor wäre zudem im Rahmen der Hochzeit der Tochter Eleonora mit Cosimo I. de' Medici (siehe Anhang 1) als Geschenk an den Vizekönig adressiert gewesen.¹⁸⁵

Der Besuch Vasaris in der Werkstatt da Nolas während seines Neapelaufenthaltes

¹⁸³ Miccio 1846, S. 1–89; Kuhlemann 2004, S. 84.

¹⁸⁴ Miccio 1846, S. 45; Kuhlemann 2004, S. 87.

¹⁸⁵ Miccio 1846, S. 45; Kuhlemann 2004, S. 87.

um 1544/45 macht diesen zu einem wichtigen Zeugen bezüglich der Frage der Datierung des Grabmales, respektive seines Abschlusses. So spricht er von einer Unmenge an vorhandenen Reliefs: „una infinita di storie delle vittorie ottenute da quel signore contra i Turchi.“¹⁸⁶ Doch nicht nur Hochreliefs sollen sich darunter befunden haben, sondern ebenso die Medaillonreliefs an der Oberseite des Grabaufbaus.¹⁸⁷ Gemäß dieses Zeugnisses liegt der Schluss nahe, dass das Grabmal sich schon kurz vor seiner Fertigstellung befand. Auch ein Tagebuch von Annibale Caccavello spricht dafür, worin der Schüler von Giovanni da Nola zwischen 1546 und 1557 sämtliche Aufträge und Zahlungen notiert hat, aber kein Hinweis auf das Grabmal vorhanden ist, sodass es bereits vor 1546 vollendet gewesen sein muss.¹⁸⁸

Die späte Aufstellung des Monuments in der Kirche San Giacomo ließ zudem Zweifel in der Frage nach dem ursprünglich dafür vorgesehenen Ort aufkommen. Pedro de Toledo verstarb 1553 während eines Florenzaufenthaltes bei seiner Tochter Eleonore und seinem Schwiegersohn Cosimo I. de' Medici an einem Fieber.¹⁸⁹ Sein Tod kam so unerwartet, dass sein Leichnam ohne große Zeremonie in der Kathedrale in Florenz beigesetzt wurde.¹⁹⁰ Nicht nur diese Tatsache, sondern auch die Anmerkung bei Vasari, dass das Grabmal für Spanien bestimmt gewesen wäre,¹⁹¹ haben den Verdacht eines anderen Aufstellungsortes geschürt.

Einen ähnlichen Fall gab es nämlich schon zuvor, als ein von Giovanni da Nola angefertigtes Marmorwerk für den spanischen Vizekönig Ramón de Cardona (Abb. 23) nach Bellpuig in Katalonien ausgeliefert wurde.¹⁹² Doch ist grundsätzlich anzumerken, dass sich ein Grabmal nicht immer zwangsläufig am Bestattungsort befinden muss. Die Überführung des Werkes nach Katalonien erscheint insofern verständlich,

¹⁸⁶ Vasari 1981, S. 676. Eigene Übersetzung: „eine Unmenge an Geschichten von den gewonnenen Siegen dieses Herren gegen die Türken.“

¹⁸⁷ Kuhlemann 2004, S. 86.

¹⁸⁸ Ebd., S. 87.

¹⁸⁹ Miccio 1846, S. 81–86; Kuhlemann 2004, S. 84; Gaston und Gáldy 2015, S. 154.

¹⁹⁰ Dieses Grab existiert heute nicht mehr. Ebd., S. 154.

¹⁹¹ Kuhlemann 2004, S. 84 (Die Originalquelle erstmals publiziert bei Vasari 1981, S. 96).

¹⁹² Ramón de Cardona war von 1507–1509 spanischer Vizekönig von Sizilien und wurde darauffolgend als Vizekönig von Neapel 1509–1522 eingesetzt. Gemäß dem Wunsch seiner Gattin Elisabet de Requesens i Enriquez, die auch das Grabmal in Auftrag gab, wurde Cardonas Leichnam 1522 zunächst im Castel Nuovo aufgebahrt und später in die kleine Kirche von Monserrat überführt. Giovanni da Nola stellte das Grabmal 1531 fertig und gemeinsam mit Cardonas Leichnam wurde es schließlich nach Bellpuig in die Pfarrkirche San Nicolas gebracht. Ballesteros-Gaibrois 1953, S. 53

4. Das Doppelgrabmal von Pedro Álvarez de Toledo

als Ramón de Cardona zwar in Neapel als Vizekönig regiert hatte, doch wie in Kapitel 2.4 angedeutet, während seiner Amtszeit kaum so bedeutende Veränderungen in der Urbanisierungs- oder Verwaltungspolitik veranlasst hatte wie es unter dem späteren Vizekönig Pedro de Toledo der Fall war.

Da andererseits Pedros Wirken als Staatsmann fast gänzlich auf Neapel beschränkt und die Stadt folglich zu einer Hauptstadt erblüht war, wäre solch ein Monument nach zwei Jahrzehnten Amtsinhaberschaft außerhalb von Neapel nur schwer vorstellbar.¹⁹³ Erst recht nicht, wenn Pedro sich als *pater patriae* der Stadt Neapel gesehen haben muss. Oder wie Kuhleumann die einzelnen Gründe angibt: „Neuordnung der Neapler Rechtssprechung, Befestigung der Stadtmauern und der Küstenlinie sowie der erfolgreichen Verteidigung des Golfes gegen die Türken sind verehrungswürdige Taten, die in Neapel, nicht aber in der spanischen Heimat kommunizierbar waren.“¹⁹⁴ Wie in Kapitel 5.2 noch ausgeführt wird, veranlasste Pedro de Toledo in der Kirche San Giacomo für sein Totengedenken zu sorgen, was ein noch viel zwingenderes Indiz für die Aufstellung des Grabmals in Neapel darstellt.

Aber nicht nur politische Gründe lassen an Vasaris Aussage, das Grabmal sei für Spanien bestimmt gewesen, zweifeln. Aus den bisherigen Erläuterungen geht hervor, dass die Errichtung der Kirche (1540–1547) fast zeitgleich mit den Arbeiten am Grabmal (1539–1546) stattgefunden haben muss. Sehr wahrscheinlich stand der Architekt Ferdinando Manlio bei der Planung des Kirchengebäudes in Absprache mit Giovanni da Nola, da diese Kirchenform für jenen Zeitraum außergewöhnlich ist und Chorkuppeln erst später vermehrt auftraten (Abb. 17). Der Gesamtplan, Architektur und Grabmal in Einklang zu bringen, zeugt von dem Vorhaben, das Monument in einer proportional angepassten Kirche aufzustellen. Das Grabmal befindet sich heute im Apsisbereich, der ursprüngliche Ort war jedoch der heute leere Platz unter der Chorkuppel, zwischen Orgel und barockem Hochaltar¹⁹⁵ (Abb. 95). Der Lichteinfall durch die Chorkuppel mit ihren insgesamt acht Fenstern diente folglich als Hauptquelle für die Beleuchtung der Grabstätte. Daher liegt der Schluss sehr nahe, dass der Chorbereich mit seiner Ausstattung von Anfang an für das Monument als eine Art Gehäuse fungierte und auf diese Weise das Grabmal mit seiner umgebenden Architektur in einem Zusammenklang stand, wobei eines des anderen bedurfte.

Es stellt sich ebenso die Frage, inwieweit Pedro de Toledo selbst in die Planung

¹⁹³ Miccio 1846, S. 1–89; Kuhleumann 2004, S. 91.

¹⁹⁴ Ebd., S. 88.

¹⁹⁵ Ebd., S. 83–84; Borrelli 1903, S. 14.

involviert war. Da es sich um sein Projekt sowie um sein Grabmal handelte und – wie uns das Inventar seiner Bibliothek verrät – er sich mit architektonischen Fragen auseinandergesetzt hatte, gilt es als sehr wahrscheinlich, dass die Idee, eine sepulkrale Memoria in einer eigens dafür angepassten Kirche aufzustellen, vom Vizekönig in personam stammte.

5. Liturgie und Repräsentation

Die großen Herrschaftshäuser verfolgten seit jeher das strategische Konzept, die Erinnerung an ihre Taten und ihr Wirken in Form von Monumenten lebendig zu halten. Dabei spielte die Errichtung aufwändiger Grablegen eine zentrale Rolle. Hierbei stand die Vergegenwärtigung der Toten im Vordergrund und sie wurde zugleich als politisches Machtinstrument genutzt. Aber nicht nur weltliche Belange kennzeichnen solche Grabmäler, auch spielen neben dem Aufstellungsort die liturgische Repräsentation eine maßgebende Rolle. In diesem Kapitel soll ein kurzer Überblick über das Totengedenken anhand der sepulkralen Memoria¹⁹⁶ gegeben werden und am Beispiel von Pedro de Toledos Grabmal veranschaulicht werden.

5.1. Liturgische Repräsentation

„Tote und Lebende pflegten im Mittelalter regen Austausch.“¹⁹⁷ Die Liturgie und das Gedenken an die Verstorbenen stehen eng beieinander und so kristallisierte sich immer mehr das Verlangen einer „Verortung“ heraus, indem man Plätze suchte, wo nicht nur eine erinnernde Grabstätte gesetzt, sondern diese auch in die Liturgie einbezogen wurde. Die Memoria sollte durch die Einbindung in Liturgie und Predigt Teil eines Erinnerungskultes sein.¹⁹⁸ Die Fürbitten durch die Lebenden wirkten eine Wechselbeziehung zwischen irdischem Diesseits und Jenseits. Wie Blunk in ihrer Einleitung von *Das Taktieren mit den Toten. Die französischen Königsgrabmäler in der Frühen Neuzeit* hervorhebt:

„[...] die Sphären zwischen Diesseits und Jenseits waren noch ebenso durchlässig

¹⁹⁶ Oexle definierte den umfassenden Begriff der Memoria und unterschied zwischen historischer und sozialer Memoria. Erstere steht unter einem rein geschichtswissenschaftlichen Aspekt, während der soziale Aspekt einzelne Personen oder Gruppen umfasst und Lebende sowie Tote in liturgische Handlungen einbezieht. Oexle 1985, S. 74.

¹⁹⁷ Körner 1997, S. 1.

¹⁹⁸ Laudage 1993, S. 50.

[...] wie die Grenzen zwischen Bild und Dargestelltem, in der Tote jederzeit ins Leben, Lebende ins Totenreich eingreifen und Grabfiguren als leiblicher Ersatz der Leiche oder als materieller Seelenträger des Verstorbenen in der Liturgie verwendet wurden.“¹⁹⁹

Hierbei spielten die Bilder der Dahingegangenen eine zentrale Rolle. Wie Maier in *Grabmäler. Tendenzen der Forschung an Beispielen aus Mittelalter und früherer Neuzeit* schreibt:

„Im Mittelpunkt [...] stehen Techniken und Funktionen des profanen und geistlichen Gedenkens, welche das Fortleben der Verstorbenen in der Erinnerung der Hinterbliebenen und im Jenseits beeinflussen sollen.“²⁰⁰

Dabei wird ein *Image* entwickelt – ein *gefühlsgeladenes Vorstellungsbild* – das sich durch seine Erscheinungsform in der memorialen Inszenierung im Verstorbenen manifestieren sollte.²⁰¹

Die Memoria widmet sich zwar in erster Linie dem Entschlafenen, ist aber in gewissem Sinne zugleich ein Abbild der sozialen Gruppe, die mit diesem in Wechselwirkung tritt, da sie beispielsweise mit der Stiftung der Erinnerungsstätte beauftragt wurde, die Gedenkfeiern abhielt und für dessen Obsorge einstand. Ebenso rückten die Künstler zunehmend in den Vordergrund, die sich mit einer Inschrift oder einem Selbstporträt verewigten und dadurch in eine soziale Beziehung mit unterschiedlichen Gruppen traten.²⁰² Das Einbringen der Memoria in die liturgische Totenfeier, Messen und Gebete ist von zentraler Bedeutung. Wie Schwarz angibt, war „während des Mittelalters dabei das jenseitige Nachleben, das Leben im Fegefeuer, der wahrhaft existentielle Aspekt von Memoria.“²⁰³ Wenn man in Gnaden Gottes verstarb, aber noch nicht vollständig von seinen Sünden gereinigt war, musste zuerst das Fegefeuer erfahren werden, um später in das Himmelreich eingehen zu können.²⁰⁴ Durch die Gebete für die Verstorbenen wurde somit nicht nur eine Verbindung zu den Toten aufrecht erhalten, sondern sie halfen auch die Zeit im Fegefeuer für diese zu verkürzen.²⁰⁵ Das Widerspiel von Seelsorge im Jenseits und präsentem Wirken der Grabstätte in

¹⁹⁹ Blunk 2011, S. 14.

²⁰⁰ Maier, Schmid und Schwarz 2000, S. 8.

²⁰¹ Ebd.

²⁰² Oexle 1995, S. 48.

²⁰³ Maier, Schmid und Schwarz 2000, S. 8.

²⁰⁴ Borowska 2012, S. 18.

²⁰⁵ Ebd.

den sozialen Beziehungen, die Interaktion zwischen beiden Welten, bewahrte einerseits den Verstorbenen vor dem Vergessenwerden und vollbrachte andererseits einen Dienst an der Glaubensgemeinschaft und stärkte deren Werte.

Panofsky verweist auf die grundsätzliche Verschiedenheit dieser zwei Hauptaspekte herrschaftlicher Memoria: „The salvation of a person’s soul [...] is one thing; the immortalization of his name is quite another.“²⁰⁶ Besonders letzteres war in der Regel auch ein Anliegen der Lebenden. Aufstellungsort, Form und Größe sowie die Ikonographie eines Grabmals zeigten neben dem gesellschaftlichen Rang ebenso den Wirkungsbereich des Verstorbenen und den seiner Nachkommen an.²⁰⁷ Zudem wurde später das Einzelwerk in einem größeren historischen und sozialen Kontext gesehen, was auch einen stabilisierenden und normwahrenden Bezug auf die gesellschaftlichen Leitvorstellungen zur Folge hatte. Wie Belting formulierte, „offenbarte sich stets eher die Sozialordnung der Gesellschaft und dann ihre Vorstellung vom Tode.“²⁰⁸

5.2. Pedro de Toledos liturgisches Totengedenken

Mit dem Bau der Kirche und der Neugestaltung des Areals in den *Quartieri spagnoli* vertrat Pedro de Toledo nicht nur seine, sondern ebenfalls die Interessen des spanischen Staatsapparates. Auch darf nicht außer Acht gelassen werden, dass für die Obsorge des eigenen Seelenheils, der eine tragende Rolle zukommt, ein repräsentativer Ort vorrangig war. Das bezeugt eine notarielle Urkunde von Pedro de Toledo vom 8. Jänner 1542, ausgestellt von Ludovico de Corbera:

„Per mi [Don Pedro de Toledo] anima ordino seis cappelanias a Cappellanos los qualos seron obligatos a dezir missa por mi anima, y a cadauno de las cappellanos le doto de cinquanta ducatos, que todos insumma hayen tricientos; mos mondo otros cien ducados para que perpetuamente cadauno anno conviene a habir en el dia que yo murienze se diga una missa solemne cantado.“²⁰⁹

²⁰⁶ Panofsky 1963, S. 230.

²⁰⁷ Kroos 1984, S. 285.

²⁰⁸ Belting 2011, S. 158.

²⁰⁹ Kuhlemann 2004, S. 87; Raimondi 1975, S. 410 Eigene Übersetzung: „Für mein [Pedro de Toledo] Seelenheil ordne ich sechs Kaplanstellen für Geistliche an, welche verpflichtet sind, Messen für mein Seelenheil zu lesen und jedem von den Geistlichen gebe ich 50 Dukaten, was in Summe 300 ausmacht. Ich schicke ihnen zudem 100 weitere Dukaten, damit in weiterer Folge jedes Jahr an meinem Sterbetag eine feierliche Messe mit Gesang gelesen wird.“

Durch dieses Schriftstück fiel die Verantwortung auf die Söhne, Federico und Garcia Toledo, jährlich 400 Dukaten für die Seelenmessen zur Verfügung zu stellen.²¹⁰ Die Kapläne wurden verpflichtet, Messen für sein Seelenheil zu lesen, darüberhinaus eine an seinem Todestag, die mit feierlichem Gesang begleitet wurde.²¹¹

Sehr wahrscheinlich war das Grabmal von Anfang an für San Giacomo geplant, denn ohne dieses hätte die Interaktion mit der Glaubensgemeinschaft gefehlt. Zudem ergänzte es sich dementsprechend mit seinem damaligen Umfeld und wirkte übergreifend, wie Kuhlemann folgendermaßen zusammenfasst:

„Neben der musikalischen und sprachlichen Totengedenkfeier stellt die Grabfigur eine zusätzliche Memoria dar, bei der der geharnischte Feldherr in erhöhter Aufstellung hinter dem Hochaltar zur Leitfigur für all die anderen Glaubenskämpfer wird, die in den Seitenkapellen ihre Treue im Kampf gegen die Türken und damit den Kriegsdienst unter der Führung Pedro de Toledos bezeugen.“²¹²

Wie in Kapitel 6.2 noch beschrieben wird, war die Ausrichtung des Grabmals mit den darauf knienden Figuren Pedros und seiner Gemahlin zum Altar hin ein wichtiger Bestandteil und verlieh auf diese Weise dem Gesamtprogramm eine zusätzliche Bedeutung im Sinne des Totengedenkens. So erläutert auch Milhou in *Die iberische Halbinsel*, dass die Grabmäler der spanischen Könige immer eine Einheit mit den privilegierten Altären in Kirchen bildeten.²¹³ Dies war auch in San Giacomo der Fall, wo an den Altären der *Santiagoritter* und dem *Altare Privilegiato* Messen für die Seelen im Fegefeuer gelesen wurden.²¹⁴ Man kann durchaus soweit gehen, um San Giacomo und sein Gebäudeumfeld als eine sozusagen übergeordnete Memoria zu betrachten, denn dort befand sich neben dem Hospital, seines Zeichens ein Werk der Barmherzigkeit, auch die spanische Gemeinschaft, die eine Einheit im nationalen Gedächtnisgefüge bildete.²¹⁵

²¹⁰ Kuhlemann 2004, S. 87; Raimondi 1975, S. 410.

²¹¹ Nach Angaben Raimondis kamen die Söhne dieser Verpflichtung zunächst nicht nach. Am 24. Dezember 1560 erhielten diese von der *Sacro Regio Consiglio* eine Aufforderung, den offenen Betrag zu begleichen. Zu einer weiteren kommt es im März 1561, wobei die Erbmasse bis zur Zahlung beschlagnahmt wurde. Erst 1568 leistet Federico eine Teilzahlung von 200 Dukaten. Kuhlemann 2004, S. 87; Raimondi 1975, S. 410.

²¹² Kuhlemann 2004, S. 87; Raimondi 1975, S. 410.

²¹³ Milhou 1992, S. 705.

²¹⁴ Vargas Machuca 1991, S. 9.

²¹⁵ Kuhlemann 2004, S. 88.

6. Mögliche Vergleichsbeispiele als Inspiration für die Gestaltungsform

In diesem Kapitel sollen unterschiedliche Grablegen vorgestellt werden, die möglicherweise als Inspiration für die Gestaltungsform gewählt wurden. Detailspekte, die sich auch am Grabmal von Pedro de Toledo finden lassen, wie die Tugenddarstellungen, das Motiv der Ewigen Anbetung oder die Antikenprägung werden dabei herausgegriffen. Es wird sich zeigen, dass eine gewisse Tradition verschiedener Grabmalkonzeptionen übernommen wurde und es in der Hauptstadt Neapel zu einer Transformation von stilistischen und ikonographischen Modellen kam. Umgekehrt brachte auch die neapolitanische Schule ihre eigene Tradition hervor, welche mehrere Stilrichtungen und ikonographische Programme in sich vereint. Insbesondere sollen zwei bedeutende Künstler, die in einem früheren Zeitraum tätig waren, anhand ihrer Grabmäler vorgestellt werden. Dabei handelt es sich einerseits um Tino di Camaino (1280 in Siena geboren, 1337 in Neapel gestorben), der nach Neapel gerufen wurde, um das Grabmal der Katharina von Österreich zu gestalten und im Zuge dessen, laut Bock, „den Typus des Karyatidengrabmals in Neapel einführte.“²¹⁶ Ein weiterer Künstler ist Antonio Baboccio (1351 in Priverno geboren, 1435 verstorben), der durch seine von der Antike geprägten Arbeiten ein Vorreiter für eine ganze Generation in der Stadt wurde. Beide Künstler hinterließen in Neapel im Bereich der Skulptur Werke, die für die kommenden Herrschaftsdynastien anregende Arbeiten hinterließen und das Stadtbild prägten.

²¹⁶ Bock 2004, S. 13.

6.1. Prägung der Tugendkaryatiden: Grablegen unter dem Haus der Anjou

Um einen Überblick über die Prägung der Tugendkaryatiden zu geben, soll an dieser Stelle ein Abriss über die Grablegen der Anjou (Durazzo) im 14. und 15. Jahrhundert geboten werden. Während dieser Zeit bildete sich in Neapel ein reicher Bestand an Grabmonumenten aus, deren Sarkophage von Karyatiden getragen wurden.²¹⁷ Diese Stützfiguren nehmen dabei eine bedeutende Rolle ein, um zum einen ein Bild der christlichen Tugenden der Verstorbenen zu zeichnen, kündigen aber gleichzeitig auch eine Blütezeit der gotischen Bildhauerkunst unter den Anjou an.

1249 begann man mit dem Neubau des Doms von Neapel und im Zuge dessen wurden die dynastischen Grablegen eingerichtet. Wie Enderlein in seinem Werk *Die Grablegen des Hauses Anjou in Unteritalien. Totenkult und Monumente 1266–1343* erläutert, entwickelte sich im späten 13. und 14. Jahrhundert ein neues Verständnis für das Totengedenken an den europäischen Höfen, sodass eine Weiterentwicklung zu monumentalen Gräbern konform mit diesem Umschwung ging.²¹⁸ Die hier genannten neapolitanischen Trecentograbmäler sollen das Anfangsstadium dieser Periode²¹⁹ verdeutlichen, wobei die Formensprache noch kein ganz einheitliches Bild zeigt, sondern in ihrer Ausführung unterschiedliche Experimentierphasen beinhaltet.²²⁰

6.1.1. Grabmäler der Katharina von Österreich und Maria von Ungarn von Tino di Camaino

Die ersten beiden Beispiele von Tino di Camaino sind die noch erhaltenen Grablegen von Katharina von Österreich in San Lorenzo Maggiore (Abb. 96) und Maria von Ungarn (Abb. 99) in Santa Maria Donnaregina in Neapel. Es handelt sich dabei um Wandbaldachingräber, die in ihrem Erscheinungsbild jenen der damaligen Päpste ähneln.²²¹ Dieser Grabtypus mit seinem stützgetragenen Sarkophag wurde für die Stadt Neapel verbindlich und erinnert auch teils an die Grablegen in Frankreich

²¹⁷ Bock 2004, S. 13.

²¹⁸ Enderlein 1997, S. 54.

²¹⁹ Ebd., S. 89.

²²⁰ Ebd.

²²¹ Vermutlich ging diese Initiative in der Ausführung vom Kaiser aus, dem diese bekannt gewesen waren. Ebd., S. 80

(Saint Denis). So zeigt sich ein von Säulen getragener Baldachin, der den Steinsarg mit seiner Liegefigur in der *camera funebris* überfängt. Die Pfeilerskulpturen lassen sich als Tugendfiguren identifizieren und geben somit einen indirekten Verweis auf die Eigenschaften (*virtutes*) der Verstorbenen. Typologisch sind sich beide Grabmäler sehr nahe, doch zeigen sich kleine stilistische Unterschiede in ihrer Ausführung.

Bei Katharina zieren *Caritas* (Abb. 97) und *Spes* (Abb. 98), zwei der theologischen Tugenden, die Säulen. Man erkennt, dass *Spes* gleichsam in sich zusammen sinkt und *Caritas* im Gegensatz dazu aufrecht mit erhobenen, stemmenden Armen dargestellt ist.²²² Es scheint, als sollte hier ein Ungleichgewicht der beiden dargestellten Tugenden in ihrer inhaltlichen Narration verdeutlicht werden oder wie Enderlein lapidar vermutet, „das in der Komposition der Statuen sichtbar gemachte Lasten des Sarkophages“ einfließen.²²³ Jedenfalls lässt es darauf schließen, dass hier christliche Eigenschaften deutlich hervorgehoben werden und im gesamten Bildprogramm gelesen auf Katharinas Schicksal hingewiesen wird. Dazu passt auch eine existierende Handschrift einer Predigt, die zeitlich mit Katharinas Tod in Verbindung gebracht werden könnte und den Tod Rahels thematisiert, welche wie die Prinzessin im Kindbett verstorben war.²²⁴ Das biblische Thema um Rahel würde also zusätzlich auf die *vita activa et contemplativa* anspielen. An diesem Beispiel zeigt sich, dass auf die Tugendhaftigkeit einer Person zugeschnittene Programme vorhanden sind, die auch verbildlicht für die Nachwelt festgehalten werden sollten.

Bei Maria von Ungarn erkennt man auf den ersten Blick vier Engelsfiguren als Pfeiler. Bei genauerer Betrachtung handelt es sich um die bereits vertrauten *Temperantia*, *Iustitia*, *Fortitudo* und *Prudentia* (Abb. 100 und Abb. 101). Dem Grabmal wurden also, der königlichen Würde Marias entsprechend, die *virtutes cardinales*, die weltlichen Tugenden zugesprochen.²²⁵ Das verwundert ein wenig, da diese eigentlich nur für männliche Familienmitglieder in Frage kamen – weshalb es bei ihr zu solch einer Ausführung kam, ist nach Enderlein noch ungewiss.²²⁶

²²² Ebd., S. 86.

²²³ Ebd.

²²⁴ Ebd., S. 79.

²²⁵ Ebd.

²²⁶ Ebd.

6.1.2. Grabmal der Maria von Valois von Tino di Camaino

Als ein weiteres Beispiel soll das letzte Grabmalprojekt von Tino di Camaino vorgestellt werden.²²⁷ Es handelt sich dabei um das Monument von Maria von Valois (Abb. 102), das um 1333 in Auftrag gegeben wurde und wiederum als Wandbaldachingrab ausgeführt ist.²²⁸ Hier zeigen sich die zwei Tugendkaryatiden *Spes* (Abb. 103) und *Caritas* (Abb. 104), die im Vergleich zu den vorherigen Skulpturen in einer ausgeformteren Verkörperung erscheinen.²²⁹ Dabei macht sich eine gewisse Eleganz an den Figuren bemerkbar, indem die Gesichtszüge feiner ausgeführt wurden und sich die freie Faltenführung des Gewandes vom neapolitanischen Frühwerk abhebt.²³⁰ Die Tugenden verweisen abermals auf die virtutes der Verstorbenen, wobei hier der theologische Aspekt im Vordergrund steht. Auch wenn an diesem Grabmal die Tugendfiguren nicht leicht zu benennen sind – beispielsweise ist *Spes* mit ihrem Blumenstrauß und der Figur des Lammes kombiniert schwierig zu deuten – so werden doch mit *Caritas* an ihrer Seite die Aspekte aller drei theologischen Tugenden zumindest angedeutet.²³¹

6.1.3. Grabmal von Robert von Anjou in S. Chiara

In S. Chiara befindet sich das Grabmonument Roberts von Anjou (Abb. 105 und Abb. 106). Dieses zeigt eine stilistische sowie typologische Ähnlichkeit zu den zwei zuvor genannten Grabmälern. Seine einzigartige Größe wurde erst zu späterer Zeit durch das Grab von König Ladislaus in San Giovanni a Cabronara übertroffen.²³² Hier finden sich wieder Tugendkaryatiden als Stützen, auf denen der Sarkophag ruht, und das traditionelle Schema ist deutlich erkennbar: Neben den Kardinaltugenden erscheinen ebenso die theologischen Tugenden, die mit ihren Attributen ausgewiesen sind. Man erkennt auch, dass das Monument nicht nur eine Liegefigur aufweist, sondern sich der darüber auf dem Thron sitzende, regierende König mit seinen Insignien darstellen ließ, ganz im Typus einer Krönung. Hier lässt sich auch eine Parallele zu Pedro de Toledos Grabmal feststellen, indem auf die Tradition im Sinne einer *vita*

²²⁷ Enderlein 1997, S. 120.

²²⁸ Ebd., S. 121.

²²⁹ Ebd.

²³⁰ Ebd.

²³¹ Ebd.

²³² Michalsky 2000, S. 169.

activa et contemplativa verwiesen wird. Bei Pedro finden sich zwar nur die Kardinaltugenden, doch repräsentiert das Grabmal das geläufige Konzept, bei dem der Herrscher beide in sich vereint, was unter anderem auch durch die Darstellung im Motiv der Ewigen Anbetung erreicht wird.²³³

6.1.4. Grabmal der Agnes und Klemenza von Anjou-Durazzo von Antonio Baboccio

Im Zeitraum der Anjou-Durazzo bildete sich eine sepulkrale Tradition heraus, die maßgeblich durch Antonio Baboccio entstand.²³⁴ Seine Werke weisen eine stilistische Variationsbreite auf und zeigen ein stark differierendes Erscheinungsbild, da sich unterschiedliche Einflüsse und Traditionen in seinen Werken vereinen.²³⁵ Zudem vermitteln seine Arbeiten meist ein intensives Studium der Antike, nicht jedoch an dem im Folgenden beschriebenen Grabmonument.

Das Doppelgrabmal von Agnes und Klemenza Anjou-Durazzo befindet sich an der Eingangswand von S. Chiara in Neapel (Abb. 107). An diesem Werk des Trecento, welches für die königliche Familie bestimmt war, lässt sich die Neuartigkeit des Grabprogrammes gegenüber der in Neapel bis dahin vorherrschenden Kunst ablesen. Der dynastische Anspruch wurde aufgrund der damals auftretenden Unruhen zurückgenommen und rein auf die religiöse Ikonographie beschränkt.²³⁶ Wie Bock erläutert, handelt es sich hier eher um eine Mischform aus höfischer Eleganz und internationaler Gotik.²³⁷ Man sieht einen von Tugendkaryatiden getragenen und mit einer *imago pietatis* geschmückten Sarkophag, auf dem sich die Liegefiguren der Agnes und Klemenza befinden.²³⁸ Das Thema der *imago pietatis* war ein neuartiges, wie die Komposition der Sarkophagreliefs und die Anwendung der Ausdrucksmittel verdeutlichen. Über dem Sarkophag erstreckt sich ein Baldachin, der zu einem Giebel mit Dreipass

²³³ Kuhlemann 2004, S. 90.

²³⁴ Die ersten fünfzig Jahre des Künstlers liegen heute noch im Dunkeln. Mit dem Neapler Dom und der dort vorhandenen Signatur des Portals wird dieser erstmals 1407 fassbar. Er war nicht nur Bildhauer, sondern soll in jener Zeit am Hofe der Anjou-Durazzo ebenfalls seinen Tätigkeiten als Maler, Goldschmied und Architekt nachgegangen sein. Da sich nur Werke der Plastik erhalten haben, kann man zu den anderen Fächern nur Vermutungen äußern. Bock 2001, S. 11–15.

²³⁵ Ebd., S. 15.

²³⁶ Ebd.

²³⁷ Ebd., S. 19.

²³⁸ Ebd., S. 146.

mündet, in dem sich ein segnender Gottvater befindet.²³⁹ Die beiden Tugendfiguren zeigen *Spes* und *Caritas* (Abb. 108 und Abb. 109). Besonders die stoffliche Ausführung des Gewandes ist bei diesen beiden Karyatiden zu beachten. Diese zeigen schon eine Körperlichkeit, die durch Faltenkaskaden, die in Schlüsselfalten münden, unterstützt werden.²⁴⁰ Die stilistische Ausarbeitung unterscheidet sich von den zuvor genannten Grabmälern und zeigt, dass sich hier eine Beziehung zu Giovanni da Nolas Ausführung der Kardinaltugenden an Pedro de Toledos Grab finden lässt. Weiters ist an den Reliefdarstellungen des Sarkophags ein narrativer Bildgehalt zu erkennen, der einen zusätzlichen religiösen Aspekt aufweist, den es bei den zuvor gezeigten Grabmälern der Anjou noch nicht gab. Nun steht nicht mehr das Herrschaftsideal alleine im Vordergrund, sondern ist im Zusammenhang mit dem jeweiligen Tugendkatalog der verstorbenen Personen zu sehen.

6.2. Motiv der Ewigen Anbetung: Grablegen in Frankreich (St. Denis), Spanien (El Escorial) und Italien (Kathedrale von Neapel)

Beim Motiv der Ewigen Anbetung ist nicht nur die bildliche Darstellung von großer Wichtigkeit, sondern ebenso die Ausrichtung des gesamten Grabmals mit seinen darauf befindlichen Figuren. Meist wurde darauf geachtet, dass wie beim Grabmonument von Pedro de Toledo die Längsachse auf den Altar gerichtet war.²⁴¹ Dadurch wurden dessen inhaltliches Programm im Sinne der liturgischen Feiern unterstrichen. Wie Bruhns erläutert, stellt sich die Frage, seit wann sich Grabfiguren dem Altar zugewandt haben.²⁴² Dabei sollen wichtige Beiträge aus Spanien und Neapel vorgegangen sein, die auch Anregungen nach Rom lieferten.²⁴³

²³⁹ Bock 2001, S. 146.

²⁴⁰ Ebd.

²⁴¹ Lammers 1972, S. 11.

²⁴² Bruhns 1940, S. 260.

²⁴³ Ebd.

6.2.1. Grabmäler Ludwig XI. in Notre-Dame de Cléry, Karl VIII. und Ludwig XII. in St. Denis

Da die Wahl von Ludwig XI. für seinen Begräbnisort auf Notre-Dame de Cléry und nicht auf St. Denis fiel, brach dieser mit dem Brauchtum des Grabmalplatzes und der Tumbengräbmäler, wodurch sich auch eine Erneuerung der Grabmalskonzeption ergab.²⁴⁴

Ludwig XI. ließ seine letzte Ruhestätte in Richtung des Altars, wo sich eine Madonnenstatue befand, erbauen. Ebenso soll er einen Typus, den englischen Königsgrabmälern in Fontevrault ähnlich, gewählt haben.²⁴⁵ Da das Grabmal bereits 1562 zerstört wurde,²⁴⁶ kann man dies nur noch anhand einer Zeichnung nachvollziehen (Abb. 110). Auf dieser zeigt sich der in einer schlichten Jacke gekleidete König in kniender Haltung und mit gefalteten Händen, die einen Hut halten. Die Wahl des Dargestellten im Motiv der Ewigen Anbetung verdeutlicht die aktive Rolle bei der Fürbitte für sein Seelenheil. An den Beinen trägt er Strümpfe und um die Fersen sind Sporen geschnallt. Es werden auch noch ein Schwert und ein Horn ersichtlich sowie ein zu seinen Füßen liegender Hund. Mit dieser Darstellung als Jäger verlässt Ludwig die zuvor vorhandene Tradition.²⁴⁷ Weshalb er dieses Motiv und nicht das eines Regenten wählte, erklärt Lammers damit, dass Ludwig ein begeisterter Weidmann war und seine politischen Geschäfte sogar während der Jagd abwickelte, wenn es nötig war.²⁴⁸ Hier zeigt sich zwar eine Vermengung von politischen und privaten Angelegenheiten, dennoch fanden sich ebenso symbolische Zeichen der Herrscherwürde am Grabmal, die in der Zeichnung allerdings nicht vorhanden sind.²⁴⁹

Ein weiteres Beispiel soll das Grabmal von Karl VIII. sein, welches in St. Denis errichtet, 1792 aber zerstört wurde.²⁵⁰ Ein Stich von Jean Marot (Abb. 111) zeigt das Grabmal mit dem König im Motiv der Ewigen Anbetung.²⁵¹ Karl trug einen

²⁴⁴ Ludwig XI. war nicht der erste, der auf diese Tradition verzichtete, denn schon zuvor hatte Dagobert I. durch die Wahl seines Grabmaltypus eine Erneuerung herbeigeführt. Lammers 1972, S. 15.

²⁴⁵ Ebd., S. 21.

²⁴⁶ Kuhlemann 2004, S. 91.

²⁴⁷ Lammers 1972, S. 25.

²⁴⁸ Ebd., S. 26.

²⁴⁹ Ebd., S. 27.

²⁵⁰ Kuhlemann 2004, S. 91.

²⁵¹ Ebenso existiert eine kolorierte Zeichnung von Louis Boudon (Sammlung Gaignières). Lammers

blauen Mantel, der mit goldenen Lilien verziert war, als Auszeichnung der französischen Königswürde.²⁵² Er kniet vor einem Gebetspult, auf dem sich ein Buch und eine Krone befinden. Umgeben ist er von vier Engeln, die jeweils ein Wappen in den Händen halten. Zusätzlich finden sich an den seitlichen Sarkophagwänden 12 Medallions. Diese zeigen sitzende Halbfiguren mit gefalteten Händen und einer über den Kopf gezogenen Kapuze. Zunächst dachte man, es handle sich dabei um Tugenddarstellungen, doch in der neueren Forschung werden sie als Klagefiguren, *Pleureuses*, gedeutet.²⁵³ Diese lassen sich ebenso am Grabmal von Ludwig XII. und Anne de Bretagne wiederfinden.

Das letzte Beispiel der französischen Herrschergrablegen ist das Doppelgrabmal von Ludwig XII. und Anne de Bretagne (Abb. 112), das in seiner Konzeption demjenigen von Pedro de Toledo ähnlich ist. Seine Aufstellung erfolgte im nördlichen Querarm der Abteikirche St. Denis. Der architektonische Aufbau ist reich ornamentiert,²⁵⁴ in welchem sich das Herrscherpaar, liegend dargestellt, befindet. Umsäumt werden sie von den vier, an den Ecken sitzenden Kardinaltugenden. Über den Liegefiguren befinden sich in ewiger Anbetung Ludwig XII. und Anne de Bretagne. Wie bei Toledos Grab zu beobachten, knien beide Figuren mit gefalteten Händen vor einem Gebetspult, das zum Altar hin ausgerichtet ist. Das Besondere an diesem Doppelgrabmal ist die zweimalige Abbildung der Verstorbenen: kniend betend im königlichen Gewand, sowie liegend aufgebahrt und unbekleidet.²⁵⁵ Bei Pedro de Toledos Grabmal wurde auf eine Darstellung *en gisant* verzichtet, so auch in der vorhandenen Skizze (vgl. Abb. 89). Zudem hatte eine solche Darstellung keine Tradition in Neapel, sondern war in anderen Städten Italiens, wie in Rom oder Florenz, anzutreffen.

6.2.2. Grabmal von Karl V. und Philipp II. in El Escorial

Ein weiteres Beispiel, das in der architektonischen, jedoch nicht in seiner zeitlichen Entstehungsgeschichte dem Grabmal von Pedro de Toledo sehr nahe steht, befindet sich in der Basilika von San Lorenzo von El Escorial. Es handelt sich dabei um die Grabmonumente von Karl V. und dessen Sohn Philipp II. San Lorenzo el Real de El

1972, S. 29.

²⁵² Lammers 1972, S. 32.

²⁵³ Ebd., S. 35.

²⁵⁴ Ebd., S. 37.

²⁵⁵ Dies wird als *en gisant* (franz. für liegend; als aufgebahrter Toter in der passiven Rolle) bzw. *en priant* (franz. für betend; Darstellung des Lebenden in der aktiven Rolle) bezeichnet.

Escorial wurde im Zeitraum 1563–1584 erbaut und war eine Stiftung von Philipp II.²⁵⁶ Wie Osten-Sacken in *San Lorenzo El Real de El Escorial. Studien zur Baugeschichte und Ikonologie* anführt, war es in Spanien seit Jahrhunderten Brauch, sich nach einem Sieg ein Kloster oder eine Kirche stiften zu lassen.²⁵⁷ Noch länger bestand in Spanien die Tradition der Darstellung der Verstorbenen im Motiv der Ewigen Anbetung, wobei Freifiguren *in effigie* zum Altarraum gesetzt wurden.²⁵⁸

Obwohl zwischen den Projekten von Pedro de Toledo und Philipp II. über zwei Jahrzehnte liegen, könnte diese spanische Tradition Einfluss auf deren beider Projekte gehabt haben. Zum einen spielte die bestehende Renaissancearchitektur und das Vorbild des kaiserlichen Hofes, der sich den italienischen Einflüssen geöffnet hatte, eine zentrale Rolle.²⁵⁹ Aber auch die Nähe zum kaiserlichen Hof (Europareise an den Hof Karl V. und dessen Aufenthalt in Neapel 1535) und zu den katholischen Königen dürften Pedro de Toledo in seiner persönlichen Meinung zu architektonischen und repräsentativen Fragen,²⁶⁰ insbesondere möglichen Grabmaltypen, beeinflusst haben. Obwohl Karl V. mit seiner Gemahlin bei seinen Großeltern in der Capilla Real in Granada beigesetzt werden wollte, veranlasste er, dass sein Sohn nach seinem Ableben Obsorge treffen sollte. So entschloss sich Philipp zu diesem Prestigeprojekt, indem er ein Kloster mit einer Kirche und einem umgebenden Palast, der ihm zugleich als Wohnsitz diente, errichten ließ.²⁶¹

Pompeo Leoni erhielt 1591 den Auftrag zur Ausführung der habsburgischen Memorien.²⁶² Diese sollten links und rechts des Hochaltares für die Familie Karls V. und Philipps II. mit je fünf vergoldeten Bronzefiguren angefertigt werden.²⁶³ Die Grabmäler (Abb. 113 und Abb. 114) sind in von überdimensional großen Rundbögen eingefassten Nischen zu beiden Seiten des Altarraumes aufgestellt.²⁶⁴ Sie entstanden in Zusammenarbeit des zuständigen Architekten Juan de Herrera mit Pompeo Leoni und bilden daher sowohl eine formale als auch inhaltliche Einheit (vgl. Kap. 4.7,

²⁵⁶ Dies ist auf die Schlacht von St. Quentin (Picardie) zurückzuführen, in der die spanischen Truppen einen entscheidenden Sieg über das französische Heer errangen. Osten-Sacken 1979, S. 1–9.

²⁵⁷ Ebd., S. 9.

²⁵⁸ Ebd., S. 109–110.

²⁵⁹ Biersack 2011, S. 275.

²⁶⁰ Ebd.

²⁶¹ Milhou 1992, S. 708.

²⁶² Lauro 2007, S. 220.

²⁶³ Ebd.

²⁶⁴ Osten-Sacken 1979, S. 113.

S. 56).

Beide Figurengruppen befinden sich in einer aufrecht auf einem Kissen knienden Position, ihren Blick auf den Hochaltar gerichtet. Karl ist mit einem prunkvollen Fürstenmantel bekleidet, der seine Stellung als frommen und zugleich obersten Diener des Reiches kennzeichnet. Philipp trägt über seinem Gewand ebenfalls einen Mantel, der von seinem Wappen und einem Emblem geziert wird sowie der Ordenskette vom Goldenen Vlies.²⁶⁵ Die übrigen Familienmitglieder sind in der offiziellen Hoftracht wiedergegeben,²⁶⁶ die Ausdruck ihrer Position sind. Durch die Ausrichtung zum Hochaltar, werden die Figuren in das liturgische Geschehen miteinbezogen und ein Übergang zwischen profanem und sakralen Raum geschaffen.²⁶⁷

Es finden sich zuvor schon Beispiele, die in der Grabmalkunst das Motiv der Ewigen Anbetung dokumentieren. Zum Beispiel ließen sich Karls Großeltern, Ferdinand und Isabella, in der Capilla Real in Granada jeweils zu Seiten des Altares in Ewiger Anbetung darstellen (Abb. 115 und Abb. 116).²⁶⁸ Ebenso erinnert die lebensgroße Bronzestatue Maximilians I. (Abb. 117 und Abb. 118), des Urgroßvaters von Philipp II., an Pedro de Toledos Monument. Wie Osten-Sacken erwähnt, hatte jener schon in seiner unvollendeten Autobiographie „Weißkunig“ „den Plan zu einem würdigen Grabmal durchblicken lassen, da jeder Mensch nach seinem Tode in Vergessenheit gerate, wenn er sich nicht selbst bei Lebzeiten ein Denkmal setze.“²⁶⁹

6.2.3. Kardinal Oliviero Carafa im Dom von Neapel

Die Figur von Kardinal Oliviero Carafa (Abbildungen 119 und 120) befindet sich in der Cappella del Succorpo²⁷⁰ (auch Cappella Carafa) in der Krypta des Doms von Neapel. Im Auftrag des Kardinals zwischen 1497 und 1506 unter der Leitung des italienischen Künstlers Tommaso Malvito erbaut, war diese für die Reliquien des

²⁶⁵ Lauro 2007, S. 122.

²⁶⁶ Ebd., S. 123.

²⁶⁷ Osten-Sacken 1979, S. 123.

²⁶⁸ Ebd., S. 110.

²⁶⁹ Ebd., S. 121.

²⁷⁰ Der Name *Succorpo* (lat. sub corpus) für die Krypta, wie Norman in ihrem Aufsatz *The Succorpo in the cathedral of Naples: 'empress of all chapels'* erläutert, soll ein Hinweis auf ihre Position innerhalb der Kathedrale sein. Üblicherweise als *Confessio* bezeichnet, handelt es sich um eine unterirdische Kapelle, in welcher der Schrein eines Heiligen beherbergt wurde. Norman 1986, S. 339.

Hl. Januarius sowie als Begräbnisstätte für Carafa selbst vorgesehen.²⁷¹ Eine frühe schriftliche Quelle für den Succorpo bildet ein von dem Mönch Fra Bernardino Siciliano angefertigtes Gedicht.²⁷² Dieser Kodex von 1503, der primär dem Hl. Januarius gewidmet wurde aber ebenso den Kardinal preist sowie dessen Rolle bei der Überführung der Reliquien schildert, gibt Aufschluss über die Gründung der Kapelle des Succorpo und die religiösen Intentionen des Erzbischofs von Neapel. Carafa, der ganz in seiner geistlichen Hingabe für den Heiligen entflammt war, legte seine weiteren Absichten für die Kapelle in seinem Testament vom 12. März 1509 klar dar:

„[...] Corpus autem relinquo et mando tradi ecclesiastice sepulture et presens deponi intra cappellam meam beate Marie et beati Thome Aquinatis super Minervam [unleserliches Wort], ac deinde transferendum in catedrali ecclesia in alia cappella mea ubi corpus et sanguis beati Ianuarii requiescit tumulo mihi moderate et sine pompa facto“²⁷³

Wie schon in seinem Testament angegeben, wurde sein Leichnam zunächst nach S. Maria sopra Minerva in Rom gebracht. Später ließ man ihn nach Neapel überführen und in der Nähe des Hl. Januarius in der Unterkirche beisetzen. Wie bei vielen Renaissancekirchen der Fall, unterlag auch Succorpo einigen Veränderungen, sodass die ursprünglich geplante Ausführung im Sinne ihres Stifters und den beteiligten Künstlern nicht mehr gegeben ist. Gemäß dem originären Plan hätte die Figur Carafas vor dem Heiligenschrein, im Chorbereich, aufgestellt werden sollen – vermutlich wurde dieser Plan aber zwischen 1503 und 1508 aufgegeben.²⁷⁴ Wie Fra Bernardino schildert, „wäre das Succorpo wohl eine halboffene Unterkirche in der Art der großen romanischen Hallenkrypten Oberitaliens geworden und Kardinal Carafa hätte inmitten dieses Raumes, schon vom Schiff aus sichtbar, alles beherrschend gekniet, nicht unähnlich dem Canovaschen Pius VI. in der Confessio von St. Peter zu Rom.“²⁷⁵

Die niedrige Halle in der Krypta wird durch drei Schiffe sowie einen Säulengang geteilt.²⁷⁶ Die Skulptur des Stifters ist heute auf Höhe der ersten Seitennische er-

²⁷¹ Frommel 2009, S. 81.

²⁷² Bruhns 1940, S. 271; Norman 1986, S. 323.

²⁷³ Ebd., S. 337. Eigene Übersetzung: „[...] darüber hinaus lasse ich meinen Körper zu dem kirchlichen Grabe in meine Kapelle der gesegneten Maria und des heiligen Thomas von Aquin über der Minerva (S. Maria sopra Minerva, Anm.) bringen, um ihn alsdann in die Kathedrale nach Neapel zu überführen, in meine andere Kapelle, wo sich Körper und Blut des heiligen Januarius befinden.“

²⁷⁴ Bruhns 1940, S. 271.

²⁷⁵ Ebd.

²⁷⁶ Frommel 2009, S. 81.

sichtlich, bemerkenswerterweise jedoch ohne Grabmonument, sondern freistehend am Boden. Betrachtet man die Figur Carafas, so erkennt man wiederum die Ausführung im Motiv der Ewigen Anbetung. Dieser kniet mit gefalteten Händen vor einem Gebetspult, worauf ein Buch und ein Kardinalshut abgelegt sind. Er selbst ist in seiner Kardinalstracht verewigt, die sich zu seinen Füßen in Falten legt. Am Pult befinden sich zwei Putten, die eine Waage – die Imprese des Kardinals – in Händen halten. Sein Blick ist andächtig nach oben zu den Deckenreliefs hin gerichtet, wo neben den vier Evangelisten und Kirchenvätern auch sieben Vorgänger Carafas, Bischöfe und Schutzheilige von Neapel, dargestellt sind.

Mit der Krypta ließ sich Carafa ein beeindruckendes Monument errichten und auch hier bedingen dessen Statue und der Kirchenraum mit seiner reichen Innenausstattung einander, zumal Tommaso Malvito für beide verantwortlich zeichnete. Ebenso vermitteln unzählige Reliefs und Ausschmückungen in der Krypta das reiche ikonographische Programm, auf das Carafa in religiös frommer Manier anspielen wollte. Es kann als gesichert gelten, dass Pedro de Toledo sowie Giovanni da Nola davon Kenntnis hatten.

6.3. Figurliche Antikenprägung: Grabmäler des Giuliano und Lorenzo de' Medici, Medici-Kapelle, Florenz

Nicht nur mit Antonio Baboccio, der mit seinen von der Antike geprägten Arbeiten ein Vorreiter in Neapel war, sondern ebenso mit Michelangelo erfolgte eine neue Grabmalsikonographie und -konzeption. Es liegt nahe, dass der Bildhauer Giovanni da Nola mit den Werken Michelangelos vertraut war, da er während seiner Studienzeit die Möglichkeit hatte, sich mit diesen auseinanderzusetzen. Auch bestand eine offensichtliche Beziehung zwischen dem Hofe der Medici und Pedro de Toledo. Da seine Tochter mit Cosimo de' Medici 1539 vermählt wurde und er im Zuge dieser Feierlichkeiten Florenz besuchte, könnten die beiden Grabmäler als mögliche Inspiration gedient haben.

6.3.1. Grabmäler des Giuliano und Lorenzo de' Medici, Medici-Kapelle, Florenz

Für die Kapelle, die dem Andenken an unterschiedliche Familienmitglieder der Medici gewidmet wurde, bekam Michelangelo den Auftrag, zwischen 1520 und 1534 einen Entwurf für ein Mausoleum oder eine Grabstätte anzufertigen. Dieses Projekt, mit den Grabfiguren von Lorenzo und Giuliano, der *Madonna mit dem Jesuskind* sowie der sie umgebenden Architektur, muss wiederum als Einheit betrachtet werden.²⁷⁷ Die Anordnung im Raum ist im Ganzen symmetrisch gehalten. Die beiden Grabmäler liegen jeweils gegenüber an den Seitenwänden, und ebenso die Madonnenstatue und der Altar. Man erkennt sofort, dass sich die Verstorbenen zwar in der Nähe des Altars befinden, diesem aber weder zugewandt noch im Motiv der Ewigen Anbetung dargestellt sind (Abb. 121 und Abb. 122). Die sitzenden Figuren von Lorenzo und Giuliano befinden sich über einem Sarkophag, der jeweils seitlich zwei liegende Allegorien trägt, zu Lorenzos Füßen der *Morgen* und der *Abend*, zu Füßen Giulianos der *Tag* und die *Nacht*.²⁷⁸ Beide wenden sich in ihrer Pose der Madonna zu, doch nur Giuliano blickt direkt in deren Richtung, während Lorenzo nachdenklich zu Boden sieht. Zudem verkörpert Lorenzo die *vita contemplativa* und Giuliano die *vita activa* (Abb. 123 und Abb. 124).²⁷⁹

Was die Rolle als mögliches Vorbild für Giovanni da Nolas Darstellungen an Pedro de Toledos Grab betrifft, sei auf die deutlich antikisierende Interpretation der beiden Medici hingewiesen. Die übertrieben geschwungene Halsform bei Giuliano beispielsweise, aber auch die Ausführung der Gesichtszüge erinnern stark an Kaiserporträts des Altertums. Zudem sind beide in einer römischen Rüstung wiedergegeben. Lorenzo trägt einen Helm in Form eines Löwenkopfes, wobei sich die Darstellung des Löwenkopfes wiederum auf der Armlehne finden lässt (Abb. 125). Ebenso zeigt sich ein Löwenkopf-Emblem auf Giulianos Brust (Abb. 126), was als Anspielung auf das Erbe des Herkules verstanden werden kann.

²⁷⁷ Murray 1980, S. 140.

²⁷⁸ Ebd.

²⁷⁹ Ebd.

7. Schlussbetrachtung

Im Mittelpunkt dieser Arbeit stand das Grabmal von Pedro Álvarez de Toledo, das von dem neapolitanischen Bildhauer Giovanni da Nola angefertigt und in der Kirche San Giacomo degli Spagnoli aufgestellt wurde. Die Entstehung fällt aufgrund der Quellenlage mit großer Sicherheit in den Zeitraum von 1539–1546, die Platzierung in der Kirche hingegen erfolgte 1570, also erst 17 Jahre nach Pedros Tod. Die zeitliche Parallelität des Kirchenbaus mit den Arbeiten am Grabmal lassen auf eine Zusammenarbeit des Kirchen-Architekten Ferdinando Manlio mit dem Bildhauer Giovanni da Nola schließen und unterstreichen zudem die Idee eines großen Gesamtkonzeptes. Dies würde auch die Form einer Chorkuppelkirche erklären, wobei der Chorbereich mit seiner architektonischen Innenausstattung vermutlich nicht nur als Überbau für das Grabmal fungierte, sondern sich beide vielmehr zu einer Einheit ergänzten.

Das Doppelgrabmal selbst spiegelt in seiner Konzeption das Sendungsbewusstsein von Pedro de Toledo eindrucksvoll wider. So werden in großflächigen Reliefs politisch bedeutende Momente, wie der Einzug in die Stadt Neapel oder der Sieg über die Türken, thematisiert. Zudem finden sich reichlich Anspielungen auf antike Sujets, wie die Taten des Herkules oder des römischen Feldherren Camillus. Mit der prominenten Darstellung der vier Allegorien im Zusammenspiel mit dem Motiv der Ewigen Anbetung verweist das Tugendprogramm auf das Ideal der *vita activa et contemplativa*.

Vor dem Hintergrund, dass es noch nie zuvor für einen spanischen Vizekönig solch ein bedeutungsträchtiges Grabmonument gab, erscheint die Selbstinszenierung am Grabmal umso erstaunlicher. Seine Konzeption spricht für die außergewöhnliche Stellung, die Pedro de Toledo einnahm. Die volle Dimension wird aber erst ersichtlich, wenn das Grabmal im Kontext mit seinem architektonischen Umfeld sowie Pedros politischer Haltung betrachtet wird. Das Bestreben, das Kirchengebäude mit dem Grabmal zum Hafen hin auszurichten, der das symbolische Machtzentrum der Stadt darstellte, ist ebenso zu berücksichtigen wie Pedros konsequente Urbanisierungspolitik, die beispielsweise in der Neugestaltung des alten Herrschaftsareales (Errichtung

des Spanischen Viertels mit Kloster, Kirche, Hospital, Bank und Wohnhäusern für die spanischen Soldaten) zum Ausdruck kommt. Die Modernisierung Neapels zu einer wahren Hauptstadt des Vizekönigreichs verdeutlicht, wie sich Pedro de Toledo durch dieses ehrgeizige Programm als *pater patriae* inszenieren wollte.

Nicht alle Unstimmigkeiten oder offenen Fragen zu einzelnen Aspekten konnten geklärt werden. Sehr wahrscheinlich hatte beispielsweise Pedro de Toledo Anteil an der Projektierung des prestigeträchtigen Konzepts. Doch wie viel Mitspracherecht hatten dann der ausführende Architekt Manlio und der Bildhauer Giovanni da Nola?

Daran anschließend ist auch zu bemerken, dass der Künstler Giovanni da Nola noch einiger Bearbeitung bedarf. Fragen zu seiner Person aber auch dem Gehilfenanteil in seiner Werkstatt sind noch bis heute ungeklärt, ein Werkverzeichnis liegt erst zum Teil vor. Erschwerend kommt hinzu, dass sich nur die spätere Lokalliteratur mit da Nola befasst hat und zeitgenössische Berichte fehlen. Ebenso steht die Frage im Raum, ob das Grabmal im Rahmen eines Wettbewerbs ausgeschrieben war und ob sich (außer ihm und der Werkstatt Montorsoli) noch andere Künstler daran beteiligt haben. Welche Kriterien wurden gestellt und existieren weitere Entwürfe, die Licht auf die damaligen Verhältnisse werfen könnten?

Auf einem Druck von 1709 im Werk *Les délices de l'Italie* sowie auf dem möglichen Entwurf aus Montorsolis Werkstatt sind vier Putten zu erkennen, die sich am Grabbau bei Pedro und seiner Gemahlin befinden. Auch Croce erwähnt sie in einem Bericht. Kann das als ein Indiz für mögliche verschollene Putten gelten, die einst das Grabmal zierten? Und wenn es sie tatsächlich gab, warum sind diese heute nicht mehr vorhanden? Wurden sie abgenommen und anderweitig verwendet oder gar zerstört? Auch eine Vertiefung auf der Abdeckplatte des Grabbaus, hinter den knienden Figuren, gibt Rätsel auf. Wofür war diese gedacht? Ist dies ein Hinweis auf ein unvollständig ausgeführtes Monument oder wäre diese Stelle für ein weiteres Familienmitglied vorgesehen gewesen, vielleicht für Garcia de Toledo?

Aus der Grabinschrift ergaben sich nicht nur Probleme bezüglich des Geburts- und Sterbedatums Pedro de Toledos. Ebenso standen Angaben zum Aufstellungs-ort und -zeitraum im Widerspruch. Wenn man Vasari glauben schenken kann, soll das Grabmal für Spanien bestimmt gewesen sein. Doch wäre dies außerhalb Pedros Wirkungsbereiches überhaupt vorstellbar gewesen? Weshalb hätte er Spanien wählen sollen, wenn er als Vizekönig und nach zwei Jahrzehnten ungewöhnlich langer Amtsinhabung Neapel zu einer Hauptstadt gemacht hatte und sich überdies in der Rolle des

Stadtvaters sah?

Garcia, der Sohn Pedro de Toledos, ließ das Grabmal 1570 in gutem Gedenken an seine Eltern aufstellen. Weshalb erst so spät? Laut Vasaris Notiz eines Werkstattbesuchs bei da Nola, war das Grabmal bereits 1544/45 größtenteils vollendet worden. Was war in den 8 Jahren bis zu Pedros Tod, sowie in den weiteren 17 Jahren danach vorgefallen? Wollte man erst die Bezahlung von Pedros Erben abwarten, um die testamentarisch verfügten Totenmessen für Pedros Seelenheil zu halten?

Möglicherweise lassen sich einige dieser Fragen niemals klären, doch die Faszination am Grabmal als ein einzigartiges neapolitanisches Prestigeprojekt bleibt weiterhin bestehen.

A. Anhang

A.1. Epigramm: deutsche Inhaltsangabe

„Pedro Álvarez de Toledo, Sohn des Feldherren Fadrique Álvarez de Toledo, Marquès de Villafranca, war Vizekönig des Königreiches Neapel. Nachdem jede Hoffnung der türkischen Feinde beseitigt war und Gerechtigkeit in [der Stadt] Menia²⁸⁰ wiederhergestellt war, nachdem die Burg vergrößert und befestigt und der Markt (das Forum) ausgeschmückt wurde und zu seinen Lebzeiten das ganze Grabmal in der reich ausgestatteten Kirche von den Fundamenten an errichtet war, lebte er 73 Jahre, regierte 21 Jahre und verstarb 1553 am siebten Tag vor den Kalenden des Februar²⁸¹. Das berühmte/klare²⁸² Ebenbild der Ehefrau Maria Osorio Pimentel, Garcia de Toledo Osorio, der „Kommandant der See“,²⁸³ und Vizekönig von Sizilien, hat das Grabmal für seine hochgeschätzten Eltern 1570 aufstellen lassen“.

²⁸⁰ Die lateinische Wortbezeichnung für MENIA konnte nicht geklärt werden.

²⁸¹ Gemäß dem damals gültigen julianischen Kalender der 26. Jänner.

²⁸² Ebenso konnte die Zugehörigkeit des Adjektivs CLARIS nicht festgestellt werden, da die Endung nicht korrekt ist.

²⁸³ sein offizieller Titel war Capitán General del Mar.

A.2. Stammbaum Toledo (Alva)

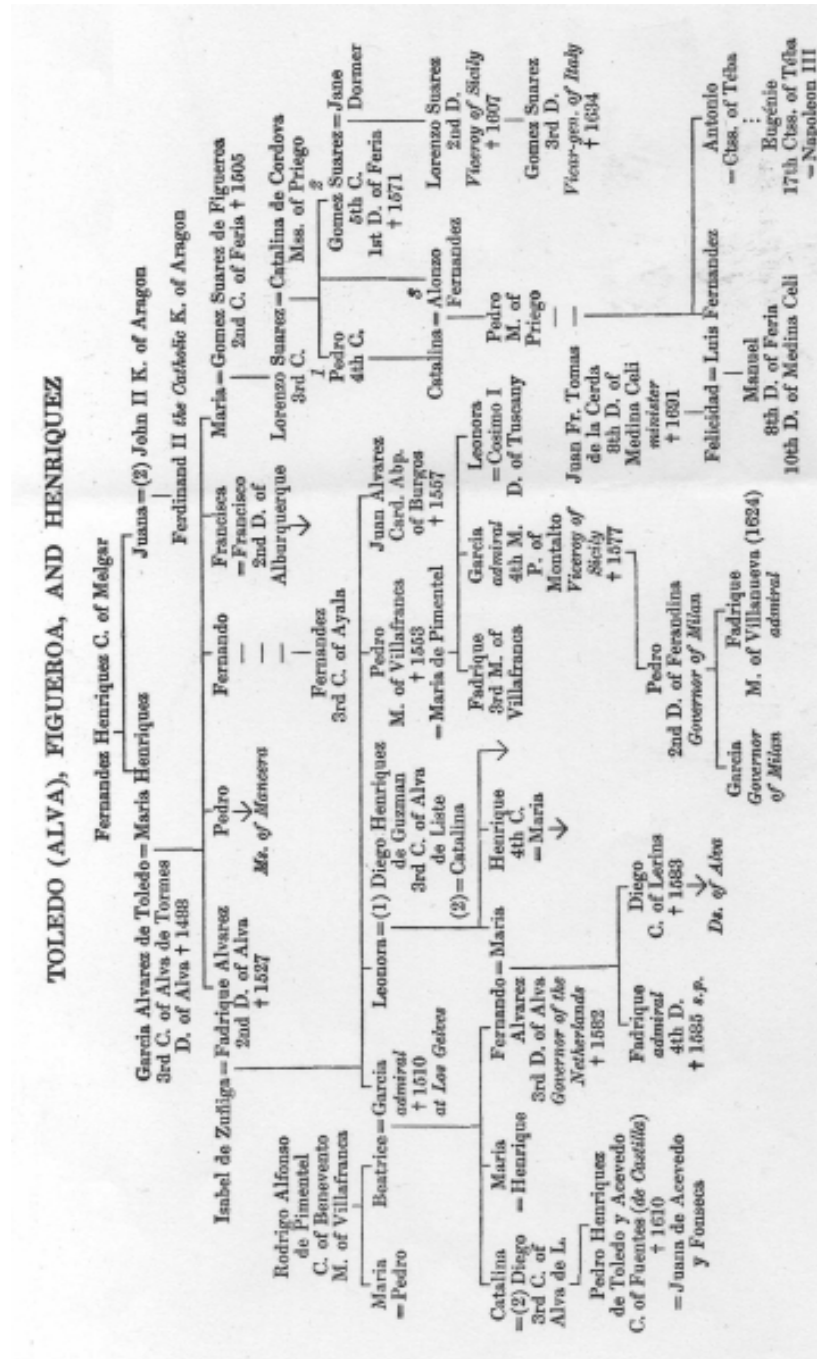


Abbildung 1. Stammbaum der Familie Toledo (Alva)

B. Literaturverzeichnis

Aa 1977

Pieter van der Aa, Les délices de l'Italie, Bibliotheca Hertziana, Katalog-Nr. Bb 780-3060/b 4 raro, Rom 1709.

Abbate 1977

Francesco Abbate, Su Giovanni da Nola e Giovan Tommaso Malvito, Prospettiva 8, Florenz 1977.

Alföldi 1970

Andreas Alföldi, Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreiche, Darmstadt 1977.

Ballesteros-Gaibrois 1953

Manuel Ballesteros-Gaibrois, Ramón de Cardona. Colaborador del rey catolico en Italia, Madrid 1953.

Bayon 1963

D. C. Bayon, Un precursor del urbanismo moderno en Nápoles: Don Pedro de Toledo, in: Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid 1963, S. 524.

Belting 2011

Hans Belting, Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2011.

Beuing 2011

Raphael Beuing, Reiterbilder der Frührenaissance. Monument und Memoria, Münster 2011.

Beyer 2000

Andreas Beyer, Parthenope. Neapel und der Süden der Renaissance, München/Berlin 2000.

Biersack 2011

Martin Biersack, Mediterraner Kunsttransfer am Beginn der Neuzeit. Die Rezeption der italienischen Renaissance in Kastilien zur Zeit der Katholischen Könige, München/Berlin 2000.

Blasiis 1908

Giuseppe de Blasiis, Racconti di storia napoletana, Neapel 1908.

Blunk 2011

Julian Blunk, Das Taktieren mit den Toten. Die französischen Königsgrabmäler in der Frühen Neuzeit, Köln/Weimar/Wien 2011.

Bock 2001

Nicolas Bock, Kunst am Hofe der Anjou-Durazzo. Der Bildhauer Antonio Baboccio (1351–ca. 1423), München/Berlin 2001.

Bock 2004

Nicolas Bock, Kanon und Variation. Virtus an Grabmälern in Neapel und Rom, in: Joachim Poeschke/Britta Kusch/Thomas Weigel (Hgg.), Praemium Virtutis. Grabmonumente und Begräbniszeremoniell im Zeichen des Humanismus, Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 496, Band 2, Münster/Rhema 2004, S. 13–34.

Borowska 2012

Monika Borowska, Höllenqual und Himmelfahrt. Die mittelalterliche Ikonografie des Fegefeuers auf der iberischen Halbinsel, Affalterbach 2012.

Borrelli 1903

Raffaele Borrelli, Memorie Storiche della Chiesa di S. Giacomo dei Nobili Spagnuoli. Sue Dipendenze, Neapel 1903.

Bruhns 1940

Leo Bruhns, Das Motiv der Ewigen Anbetung in der römischen Grabplastik des 16.,

17. und 18. Jahrhunderts, in: Römische Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band 4, Wien 1940, S. 253–432.

Burckhardt 1959

Jacob Burckhardt, Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens, Band 2, Basel 1959.

Castro 1970

Américo Castro, L'età dei conflitti. Riflessi culturali dell'ossessione di cristianità nella Spagna del Cinquecento e del Seicento, Mailand/Neapel 1970.

Celano 1972

Carlo Celano, Delle notizie del bello, dell'antico e del città di Napoli, per gli signori forastieri: divise in dieci giornate, in ogni una della quali si assegnano le strade, per dove assi a camminare, raccolte dal Canonico C.C., Band 2, Neapel 1972.

Chiarelli 1976

Renzo Chiarelli, San Lorenzo und die Medici-Kapellen, Florenz 1976.

Colomer 2009

José Luis Colomer (Hg.), España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII, Madrid 2009.

Croce 1894

Benedetto Croce, La tomba di Pietro di Toledo: Memorie degli Spagnuoli nella città di Napoli, in: Napoli Nobilissima 3. Neapel 1894, S. 122–176.

Croce 1917

Benedetto Croce, La Spagna nella vita italiana durante la rinascenza, Bari 1917.

Croce 1992

Benedetto Croce, Storia del Regno di Napoli, Mailand 1992.

Dominici 2004

Bernardo de Dominici (Hg.), Vite de' pittori, scultori ed architetti neapolitani, Band 2, Neapel 2004.

Enderlein 1997

Lorenz Enderlein, Die Grablegen des Hauses Anjou in Unteritalien. Totenkult und Monumente 1266–1343, Worms am Rhein 1997.

Frommel 2009

Christoph Luitpold Frommel, Die Architektur der Renaissance in Italien, München 2009.

Gaston und Gáldy 2015

W. Robert Gaston und M. Andrea Gáldy, The stranded Tomb: Cultural Allusion in the Funeral Monument of Don Pedro de Toledo, San Giacomo degli Spagnoli, Naples. England 2015.

Guida 2009

Silvana Musella Guida, Don Pedro Álvarez de Toledo. Ritratto di un principe nell'Europa rinascimentale, in: Samnium LXXXI-LXXXII, 2009, S. 239–353.

Helbert und Vitiello 2011

F. Helbert und G. Vitiello, Reiseführer Neapel, Amalfiküste, Cilento, Ostfildern 2011.

Hesse 1998

Bettina Hesse (Hg.), Johann Wolfgang Goethe. Die italienische Reise, in: Goethe Werkausgabe, Band 7, Köln 1998.

Hoecker 2011

Christoph Hoecker, Reiseführer Golf von Neapel und Kampanien, Ostfildern 2011.

Irmscher und Johné 1979

Johannes Irmscher und Renate Johné, Lexikon der Antike, Leipzig 1979.

Kohler 2000

Alfred Kohler, Karl V. 1500–1558, München 2000.

Körner 1997

Hans Körner, Grabmonumente des Mittelalters, Darmstadt 1997.

Kroos 1984

Renate Kroos, Grabbräuche – Grabbilder, München 1984.

Kruft und Malmanger 1975

H.-W. Kruft und M. Malmanger, Der Triumphbogen Alfonsos in Neapel. Das Monument und seine politische Bedeutung, in: Hans Peter L'Orange (Hg.), *Acta Archaeologica et Artium Historiam Pertinentia*, Band 6, Rom 1975, S. 213–305.

Kuhlemann 2004

Michael Kuhlemann, Tugendhafte Herrschaft zwischen Renaissance-Ideal und Ritterstolz. Giovanni da Nolas Grabmal des spanischen Vizekönigs Don Pedro de Toledo, in: Joachim Poeschke/Britta Kusch/Thomas Weigel (Hgg.), *Praemium Virtutis. Grabmonumente und Begräbniszeremoniell im Zeichen des Humanismus*, Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 496, Band 2, Münster/Rhema 2004, S. 83–101.

Lammers 1972

Joseph Lammers, Zum figurlichen Programm der Grabmäler der französischen Könige von Ludwig XI. bis zu Franz II, (Diss. publ.), Münster 1972.

Laschke 1995

Birgit Laschke, Fra Giovan Angelo da Montorsoli. Ein florentiner Bildhauer des 16. Jahrhunderts, Berlin 1995.

Laschke 2004

Birgit Laschke, *Arma et Litterae* – Tugendkonzeptionen an neapolitanischen Dichtergrabmälern, in: Joachim Poeschke/Britta Kusch/Thomas Weigel (Hgg.), *Praemium Virtutis. Grabmonumente und Begräbniszeremoniell im Zeichen des Humanismus*, Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 496, Band 2, Münster/Rhema 2004, S. 61–81.

Laudage 1993

Johannes Laudage, *Von Fakten und Fiktionen: mittelalterliche Geschichtsdarstellungen und ihre kritische Aufarbeitung*, Köln 1993.

Lauro 2007

Brigitta Lauro, *Die Grabstätten der Habsburger. Kunstdenkmäler einer europäischen*

Dynastie, Wien 2007.

Lehnen 1997

Joachim Lehnen, *Adventus principis. Untersuchungen zum Sinngehalt und Zeremoniell der Kaiserankunft in den Städten der Imperium Romanum*, in: W. Ax., A. Birley, R. von Haehling, B. Zimmermann (Hg.), *Prismata. Beiträge zur Altertumswissenschaft*, Band VII, Frankfurt am Main 1997, S. 122–124.

Loibl 2011

Wolfgang Loibl, *Andrea Doria: Fürstliche Selbstdarstellung im Spiegel bildnerischer Repräsentation*, Diplomarbeit (unpubl.), Wien 2011.

Luckner 2004

Andreas Luckner, *Prudentia und die Schulung des Menschen. Der Anticlaudianus des Alain de Lille*, *Philosophisches Jahrbuch I*, Band 111 (2004), S. 113–139.

Maier, Schmid und Schwarz 2000

M. Maier; W. Schmid und M. V. Schwarz, *Grabmäler. Tendenzen der Forschung an Beispielen aus Mittelalter und früherer Neuzeit*, Berlin 2000.

Malangone 2008

Marilena Malangone, *La cultura neoclassica napoletana nel dibattito europeo: la figura e l'opera di Stefano e Luigi Gasse (tesi di laurea)*, in: *Storia dell'architettura e della città*, Neapel 2008, S. 111–116.

Miccio 1846

Scipione Miccio, *Vita di Don Pietro di Toledo scritta da Scipione Miccio*, *Archivio Storico Italiano*, Band 9 (1846), S. 9–89.

Michalsky 2000

Tanja Michalsky, *Memoria und Repräsentation. Die Grabmäler des Königshauses Anjou in Italien*, Göttingen 2000.

Milhou 1992

Alain Milhou, *Die iberische Halbinsel. Die Zeit der Konfessionen (1530–1620/30)*, Freiburg in Breisgau 1992.

Mulcahy 1994

Rosemarie Mulcahy, *The Decoration of the Royal Basilica of El Escorial*, Cambridge 1994.

Murray 1980

Peter Murray, *Die Architektur der Renaissance in Italien*, Stuttgart 1980.

Naldi 1997

Riccardo Naldi, *Girolamo Santacroce, Orafo e Scultore Napoletano del Cinquecento*, Neapel 1997.

Nicolini 1946

Benedetto Nicolini, *La biblioteca di don Pietro di Toledo*, in: Nicolini, B. und Altamura, A. (Hg.), *Biblion. Rivista di Bibliofilia e di erudizione Varia*, Jahrgang 1, Heft 6–7 (1946), S. 251–266.

Norman 1986

Diana Norman, *The succorpo in the cathedral of Naples: empress of all chapels*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Band 49 (1986), S. 323–355.

Oexle 1985

Otto Gerhard Oexle, *Die Gegenwart der Lebenden und Toten. Gedanken über Memoria*, in: Karl Schmid (Hg.), *Gedächtnis, das Gemeinschaft stiftet*, München/Zürich 1985, S. 74–107.

Oexle 1995

Otto Gerhard Oexle, *Memoria als Kultur*, Göttingen 1995.

Osório 1698

António Osório, *Histoire De Ferdinand-Alvarez De Tolède, Premier Du Nom, Duc D'Albe*, Paris 1698.

Osten-Sacken 1979

Cornelia von der Osten-Sacken, *San Lorenzo El Real de El Escorial. Studien zur Baugeschichte und Ikonologie*, Mittenwald 1979.

G. Pane 1975a

Giulio Pane, Pietro di Toledo viceré urbanista I., in: Napoli nobilissima, Neapel 1975, S. 81–95.

G. Pane 1975b

Giulio Pane, Pietro di Toledo viceré urbanista II., in: Napoli nobilissima, Band II, Neapel 1979, S. 161–182.

R. Pane 1977

Roberto Pane, Il Rinascimento nell'Italia meridionale, Volume secondo, Edizioni di Comunità, Mailand 1977.

Panofsky 1963

Erwin Panofsky, Mors vitae testimonium. The Positive Aspect of Death in Renaissance and Baroque Iconography, in: Wolfgang Lotz/Liselotte Möller (Hg.), Studien zur toskanischen Kunst, Festschrift für Ludwig Heinrich Heydenreich, München 1963, S. 221–236.

Panofsky 2005

Erwin Panofsky, Grabplastik, Köln 2005.

Parrino 1964

Domenico Antonio Parrino, Teatro eroico e politico dei governi de' viceré del regno di Napoli, Neapel 1964.

Pisani und Siebenmorgen 2009

S. Pisani und K. Siebenmorgen, Neapel. Sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte, Berlin 2009.

Poeschke 1992

Joachim Poeschke, Die Skulpturen der Renaissance in Italien. Michelangelo und seine Zeit, Band 2, München 1992.

Pontano 1965

Giovanni Pontano, De Magnificentia, in: Francesco Tateo (Hg.), I trattati delle virtù sociali, Rom 1965.

Raimondi 1975

Riccardo Raimondi, Reale Arciconfraternità e Monte del SS. Sacramento de' Nobili Spagnuoli, Neapel 2005.

Rolfs 1905

Wilhelm Rolfs, Neapel. Baukunst und Bildnerei im Mittelalter und in der Neuzeit, Leipzig 1905.

Rose 2001

Aurelio De Rose, I Palazzi di Napoli. Dall'edilizia rinascimentale fino all'architettura del primo Novecento, arte, storia, aneddoti e curiosità dei grandi edifici della metropoli partenopea, Rom 2001.

Sánchez 1994

Carlos José Hernando Sánchez, Castilla y Nápoles en el siglo XVI. El virrey Pedro de Toledo, Salamanca 1994.

Sasso 1858

Camillo Napoleone Sasso, Storia de' monumenti di Napoli, Neapel 1858.

Strazzullo 1968

Franco Strazzullo, Edilizia e Urbanistica a Napoli dal 1500 al 1700, Neapel 1968.

Tansillo 1882

Luigi Tansillo, Poesi liriche, Florenz 1882.

Vargas Machuca 1991

Giuseppe de Vargas Machuca, La Reale Pontificia Basilica di San Giacomo degli Spagnoli, R. Hermandad de Nobles Españoles de Santiago, Neapel 1991.

Vasari 1981

Giorgio Vasari, Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori [1568], Gaetano Milanesi (Hg.), Band 5. Photomech. Nachdruck der Ausgabe 1906, Florenz 1981.

Ward 1907

Adolfus W. Ward, The Cambridge modern history. 1. The Renaissance, Cambridge

B. Literaturverzeichnis

1907.

C. Abbildungen



Abbildung 2. Unbekannter Maler, Porträt des Vizekönigs von Neapel Don Pedro de Toledo, Ende 16. – Anfang 17. Jhdt. Öl auf Leinwand, Museo di San Martino.

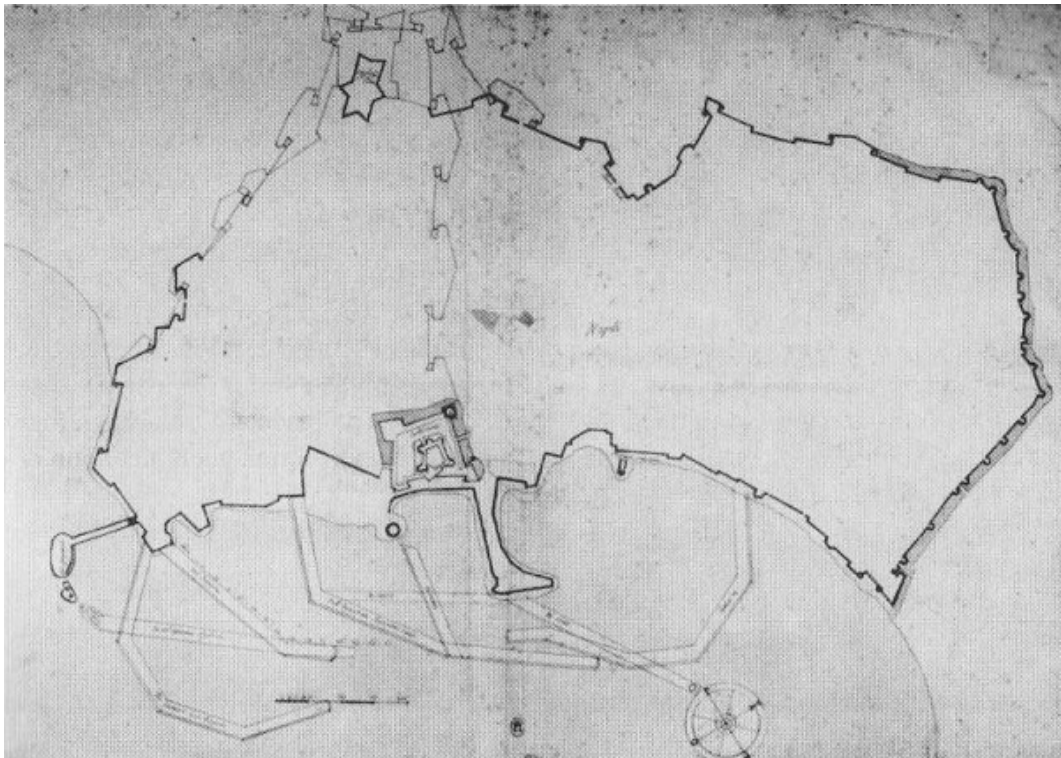


Abbildung 3. Neapelplan mit Angabe der Wehrbauten und Stadtmauer, zweite Hälfte 16. Jhdt., Zeichnung. Bibliothèque nationale de France, Paris.

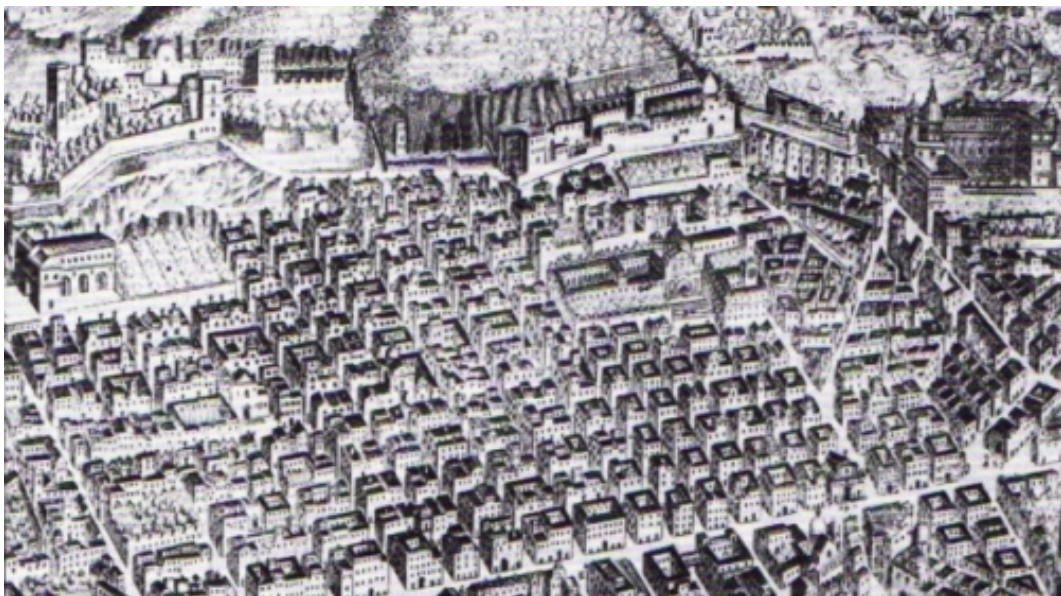


Abbildung 4. Ausschnitt aus dem Neapelplan von Alessandro Baratta, Blick auf die Quartieri spagnoli, 1629.



Abbildung 5. Der Palazzo San Giacomo an der Piazza Municipio, erbaut 1819–1825, Neapel.



Abbildung 6. Palazzo San Giacomo, Projektentwurf für die Fassade, Neapel.

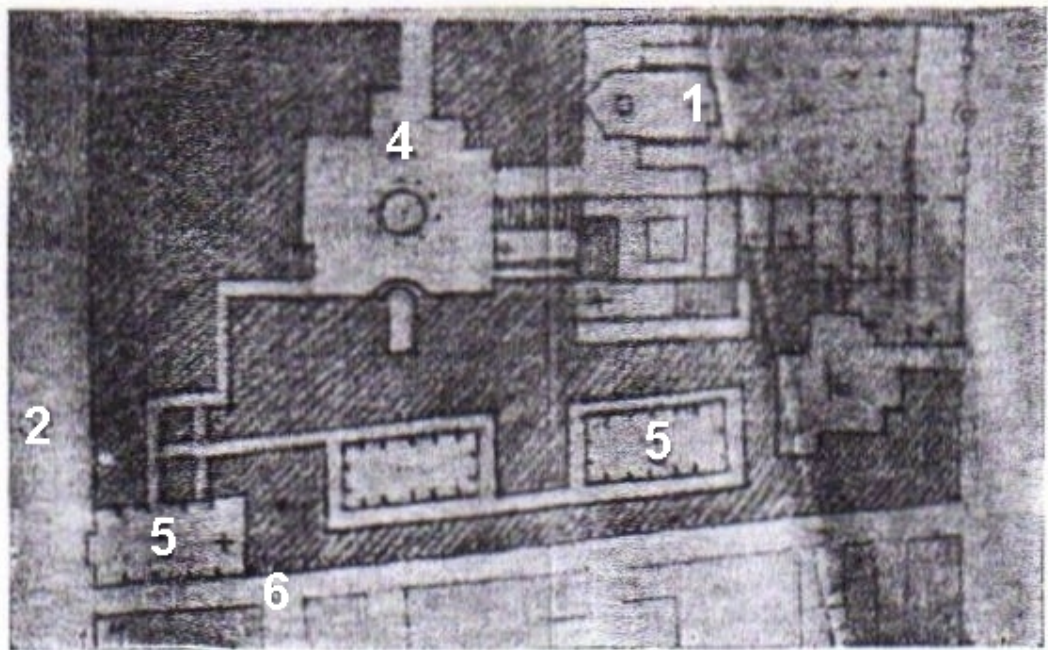


Abbildung 7. Ehemaliges Areal um San Giacomo: 1) Kirche San Giacomo degli Spagnoli, 2) Via Roma, 4) Hof, 5) Kloster, 6) Vico Concezione (Keine Angabe zur Quelle und Datierung des Planes bei Borrelli vorhanden, wahrscheinlich vor 1700).



Abbildung 8. F. Cassiano da Silva, Blick von der Straße S. Giacomo, um 1700, Neapel.



Abbildung 9. Aufsicht auf den Palazzo San Giacomo mit der darin eingebetteten Kirche San Giacomo degli Spagnoli, Neapel 2014.



Abbildung 10. 45 Grad-Aufsicht von der Frontseite aus auf den Palazzo San Giacomo mit der darin (rechts) eingebetteten Kirche San Giacomo degli Spagnoli, Neapel 2014.



Abbildung 11. 45 Grad-Aufsicht von der Rückseite aus auf den Palazzo San Giacomo mit der darin (links) eingebetteten Kirche San Giacomo degli Spagnoli, Neapel 2014.

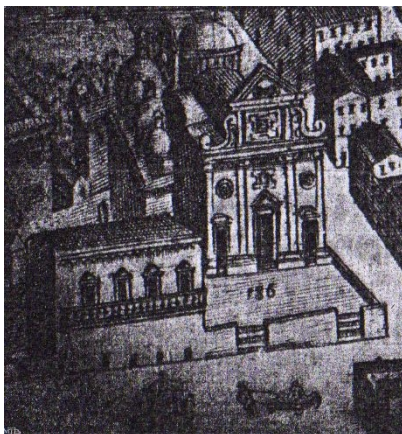


Abbildung 12. Alessandro Baratta, aus einem Neapelplan, 1628, Museo di S. Martino.



Abbildung 13. Fassade der Kirche von S. Giacomo vor 1825, aus einem vorhandenen Aquarell im Museo di S. Martino, Topografische Sammlung (Keine Angabe des Künstlers bei Borrelli vorhanden).



Abbildung 14. Heutiger Eingang zur Kirche San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.



Abbildung 15. Blick vom Eingang ins Langhaus Richtung Chor in San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.



Abbildung 16. Nahansicht auf den cinquecentesken Altar und die Orgel aus dem 18. Jhdt. San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.

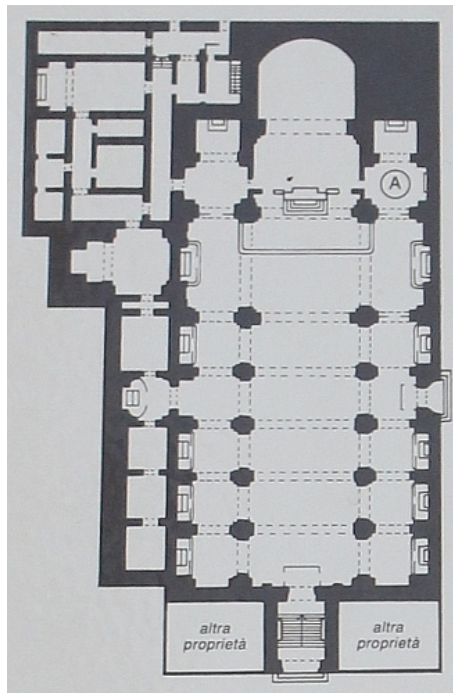


Abbildung 17. Aktueller Grundrissplan von San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.



Abbildung 18. Rückseite des Hauptaltars aus dem 16. Jhdt. Blick vom Grabmal Pedro de Toldos. San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.



Abbildung 19. Giovanni da Nola, Grabmal von Pedro de Toledo und seiner Gemahlin Maria Osorio Pimentel, 1539–1546, Carrara-Marmor. San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.



Abbildung 20. Orgeltribüne aus dem 18. Jhdt. San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.



Abbildung 21. Orgeltribüne aus dem 18. Jahrhundert, Aufsicht vom hinteren Apsisbereich, San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.



Abbildung 22. Giovanni da Nola, Grabmal von Pedro de Toledo und seiner Gemahlin Maria Osorio Pimentel, Hauptansicht, 1539–1546, Carrara-Marmor, San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.



Abbildung 23. Giovanni da Nola, Grabmal von Ramón Folch de Cardona, 1522–1525, Eglésia de Sant Nicolau, Bellpuig/Katalonien.



Abbildung 24. Giovanni da Nola, Grabmal von Don Pedro de Toledo und seiner Gemahlin Maria Osorio Pimentel, 1539–1546, Carrara-Marmor, San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.

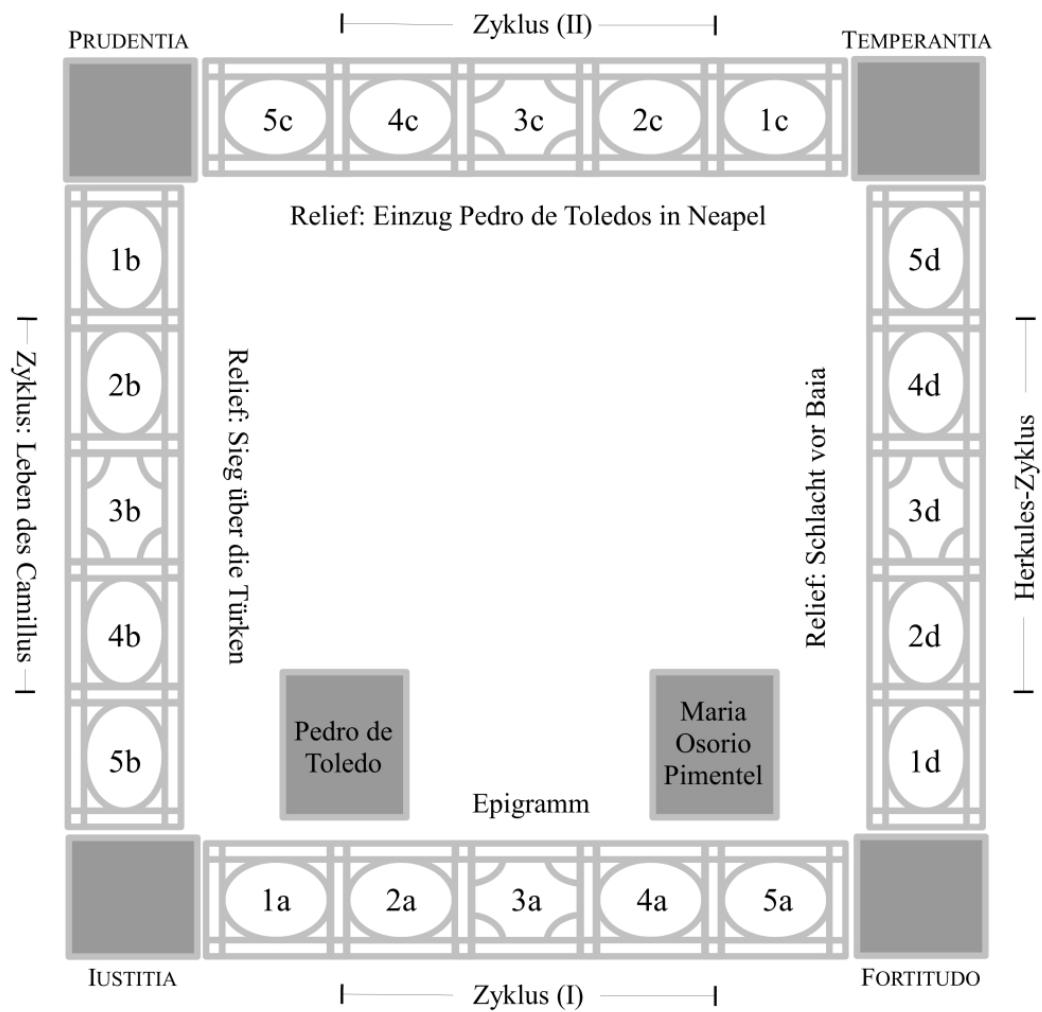


Abbildung 25. Ikonographisches Schema des Grabmals, Aufsicht.



Abbildung 26. Giovanni da Nola, Grabmal von Don Pedro de Toledo. Detail: Pedro Álvarez de Toledo und seine Gemahlin Maria Osorio Pimentel kniend an den Betpulten, 1539–1546, Carrara-Marmor, San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.



Abbildung 27. Giovanni da Nola, Grabmal Don Pedro de Toledo. Detail: Löwenkopf zwischen den knienden Figuren Pedros und seiner Gemahlin, 1539–1546, Carrara-Marmor, San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.



Abbildung 28. Giovanni da Nola, Grabmal von Don Pedro de Toledo. Detail: Pedro Álvarez de Toledo kniend am Betpult, Vorderansicht, 1539–1546, Carrara-Marmor, San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.



Abbildung 29. Tizian, Don Pedro Álvarez de Toledo mit den Insignien des Ordens von Santiago, 1540–45, Öl auf Leinwand, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München.



Abbildung 30. Giovanni da Nola, Grabmal von Don Pedro de Toledo. Detail: Pedro Álvarez de Toledo kniend am Betpult, Hinteransicht, 1539–1546, Carrara-Marmor, San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.



Abbildung 31. Giovanni da Nola, Grabmal von Don Pedro de Toledo. Detail: Pedro Álvarez de Toledo kniend am Betpult, Seitenansicht, 1539–1546, Carrara-Marmor, San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.



Abbildung 32. Giovanni da Nola, Grabmal von Don Pedro de Toledo. Detail: Maria Osorio Pimentel kniend am Betpult, Vorderansicht, 1539–1546, Carrara-Marmor, San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.



Abbildung 33. Giovanni da Nola, Grabmal von Don Pedro de Toledo. Detail: Maria Osorio Pimentel kniend am Betpult, Hinteransicht, 1539–1546, Carrara-Marmor, San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.



Abbildung 34. Giovanni da Nola, Grabmal von Don Pedro de Toledo. Detail: Maria Osorio Pimentel kniend am Betpult, Seitenansicht, 1539–1546, Carrara-Marmor, San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.



Abbildung 35. Giovanni da Nola, Grabmal von Don Pedro de Toledo. Rückansicht, 1539–1546, Carrara-Marmor, San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.



Abbildung 36. Giovanni da Nola, Grabmal von Don Pedro de Toledo. Detail: Aufsicht auf die Deckplatte des Grabbaus mit den knienden Figuren, 1539–1546, Carrara-Marmor, San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.



Abbildung 37. Giovanni da Nola, Grabmal von Don Pedro de Toledo. Detail: Grabinschrift, Carrara-Marmor, San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.



Abbildung 38. Guglielmo Monaco, Türrügelreliefs am Arco Aragonese, linker und rechter Flügel der Bronzetür, 15. Jhdt, Castel Nuovo, Neapel.



Abbildung 39. Giovanni da Nola, Grabmal von Don Pedro de Toledo. Detail: Relief *Einzug Pedro de Toledos in Neapel* (ursprgl. *Einzug Karls V. in Neapel*), 1539–1546, Carrara-Marmor, San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.



Abbildung 40. Giovanni da Nola, Grabmal von Don Pedro de Toledo. Detail: Relief *Einzug Pedro de Toledos in Neapel* (ursprgl. *Einzug Karls V. in Neapel*), 1539–1546, Carrara-Marmor, S. Giacomo degli Spagnoli, Neapel.



Abbildung 41. Heutige Porta Capuana, erbaut 1484, Neapel.



Abbildung 42. Giovanni da Nola, Grabmal von Don Pedro de Toledo. Detail: Festzug, Relief *Einzug Pedro de Toledos in Neapel* (ursprgl. *Einzug Karls V. in Neapel*), 1539–1546, Carrara-Marmor, San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.



Abbildung 43. Giovanni da Nola, Grabmal von Don Pedro de Toledo. Detail: männliche Figur, Relief *Einzug Pedro de Toledos in Neapel* (ursprgl. *Einzug Karls V. in Neapel*), 1539–1546, Carrara-Marmor, San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.



Abbildung 44. Giovanni da Nola, Grabmal von Don Pedro de Toledo. Detail: Gruppe vor dem Stadtor, Relief *Einzug Pedro de Toledos in Neapel* (ursprgl. *Einzug Karls V. in Neapel*), 1539–1546, Carrara-Marmor, San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.



Abbildung 45. Giovanni da Nola, Grabmal von Don Pedro de Toledo. Relief: *Sieg über die Türken bei Otranto*, 1539–1546, Carrara-Marmor, San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.



Abbildung 46. Giovanni da Nola, Grabmal von Don Pedro de Toledo, Relief *Sieg über die Türken bei Otranto*, Schrägansicht, 1539–1546, Carrara-Marmor, San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.



Abbildung 47. Giovanni da Nola, Grabmal von Don Pedro de Toledo. Detail: Gefangene osmanische Soldaten, Relief *Sieg über die Türken bei Otranto*, 1539–1546, Carrara-Marmor, San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.



Abbildung 48. Giovanni da Nola, Grabmal von Don Pedro de Toledo. Detail: Gefangene osmanische Soldaten, Relief *Sieg über die Türken bei Otranto*, 1539–1546, Carrara-Marmor, San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.



Abbildung 49. Grabmonument König Ladislaus' von Anjou-Durazzo, 1428, S. Giovanni a Carbonara, Neapel.



Abbildung 50. Grabmonument König Ladislaus' von Anjou-Durazzo. Detail der Reiterfigur am Grabmonument, 1428, S. Giovanni a Carbonara, Neapel.



Abbildung 51. Giovanni da Nola, Grabmal von Don Pedro de Toledo. Detail: Gefangene osmanische Soldaten, Relief *Schlacht vor Baia gegen den maurischen Seeräuber Barbarossa*, 1539–1546, Carrara-Marmor, San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.



Abbildung 52. Giovanni da Nola, Grabmal von Don Pedro de Toledo und seiner Gemahlin Maria Osorio Pimentel, kapitellartiges Postament der Tugendfigur Iustitia, 1539–1546, Carrara-Marmor, San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.



Abbildung 53. Giovanni da Nola, Grabmal von Don Pedro de Toledo. Detail: kapitellartiges Postament der Tugendfigur Iustitia, 1539–1546, Carrara-Marmor, San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.



Abbildung 54. Giovanni da Nola, Grabmal von Don Pedro de Toledo. Detail: Vorderfront mit Verzierung, 1539–1546, Carrara-Marmor, San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.



Abbildung 55. Giovanni da Nola, Grabmal von Don Pedro de Toledo. Hinteransicht mit den Tugendfiguren Temperantia und Prudentia, 1539–1546, Carrara-Marmor, San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.



Abbildung 56. Giovanni da Nola, Grabmal Don Pedro de Toledo. Detail: Fortitudo, 1539–1546, Carrara-Marmor, San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.



Abbildung 57. Giovanni da Nola, Grabmal von Don Pedro de Toledo. Detail: Kopf Fortitudos, 1539–1546, Carrara-Marmor, San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.



Abbildung 58. Giovanni da Nola, Grabmal Don Pedro de Toledo. Detail: Kopf Fortitudos, Seitenansicht, 1539–1546, Carrara-Marmor, San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.



Abbildung 59. Giovanni da Nola, Grabmal von Don Pedro de Toledo. Detail: Fortitudo, 1539–1546, Carrara-Marmor, San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.



Abbildung 60. Giovanni da Nola, Grabmal von Don Pedro de Toledo. Detail: Hinteransicht Fortitudo, 1539–1546, Carrara-Marmor, San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.



Abbildung 61. Giovanni da Nola, Grabmal von Don Pedro de Toledo. Detail: Medaillon mit Kopf der Medusa, 1539–1546, Carrara-Marmor, San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.



Abbildung 62. Giovan Angelo da Montorsoli und Mitarbeiter, Grabmal von Jacopo Sannazaro, 1537–1541, Santa Maria del Parto, Neapel.



Abbildung 63. Giovan Angelo da Montorsoli und Mitarbeiter, Grabmal von Jacopo Sannazaro. Detail: Minerva (später als Judith umgedeutet), 1537–1541, Santa Maria del Parto, Neapel.



Abbildung 64. Giovanni da Nola, Grabmal von Don Pedro de Toledo. Detail: Iustitia, 1539–1546, Carrara-Marmor, San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.



Abbildung 65. Giovanni da Nola, Grabmal von Don Pedro de Toledo. Detail: Hinteransicht Iustitia, 1539–1546, Carrara-Marmor, San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.

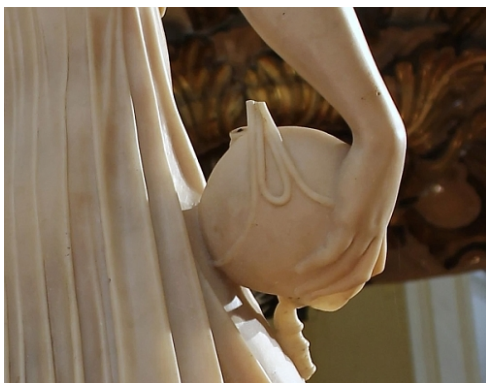


Abbildung 66. Giovanni da Nola, Grabmal von Don Pedro de Toledo. Detail: Rechte Hand von Iustitia mit Waagschale, Hinteransicht, 1539–1546, Carrara-Marmor, San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.

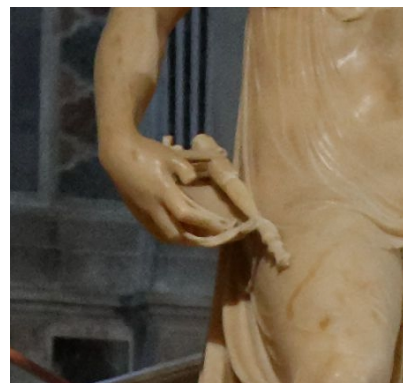


Abbildung 67. Giovanni da Nola, Grabmal von Don Pedro de Toledo. Detail: Rechte Hand von Iustitia mit Waagschale, Vorderansicht, 1539–1546, Carrara-Marmor, San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.



Abbildung 68. Giovanni da Nola, Grabmal von Don Pedro de Toledo. Detail: Temperantia, 1539–1546, Carrara-Marmor, San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.



Abbildung 69. Giovanni da Nola, Grabmal von Don Pedro de Toledo. Detail: Temperantia, Nahansicht, 1539–1546, Carrara-Marmor, San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.



Abbildung 70. Giovanni da Nola, Grabmal von Don Pedro de Toledo. Detail: Temperantia, Hinteransicht, 1539–1546, Carrara-Marmor, San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.



Abbildung 71. Giovanni da Nola, Grabmal von Don Pedro de Toledo. Detail: Temperantia, Seitenansicht, 1539–1546, Carrara-Marmor, San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.



Abbildung 72. Venus (Tänzerin oder Nymphe), Rom, Vatikanisches Museum.



Abbildung 73. Giovanni da Nola, Grabmal von Don Pedro de Toledo. Detail: Prudentia, 1539–1546, Carrara-Marmor, San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.



Abbildung 74. Giovanni da Nola, Grabmal von Don Pedro de Toledo. Detail: Prudentia, Seitenansicht, 1539–1546, Carrara-Marmor, San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.



Abbildung 75. Giovanni da Nola, Grabmal von Don Pedro de Toledo. Detail: Kopf Prudentia, 1539–1546, Carrara-Marmor, San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.



Abbildung 76. Giovanni da Nola, Grabmal von Don Pedro de Toledo. Detail: Prudentia, Hinteransicht, 1539–1546, Carrara-Marmor, San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.



Abbildung 77. Giovanni da Nola, Grabmal von Don Pedro de Toledo, Medaillonrelief *Zyklus I*, Detail: Gelehrter, 1539–1546, Carrara-Marmor, San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.



Abbildung 78. Giovanni da Nola, Grabmal von Don Pedro de Toledo, Medaillonrelief *Zyklus I*, Detail: Athena, 1539–1546, Carrara-Marmor, San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.



Abbildung 79. Giovanni da Nola, Grabmal von Don Pedro de Toledo, Medaillonrelief *Zyklus I*, Detail: Erblühung der Stadt, 1539–1546, Carrara-Marmor, San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.

Abbildung 80. Giovanni da Nola, Grabmal von Don Pedro de Toledo. Medaillonrelief *Zyklus II*, Detail: Alexander und Timoclea, 1539–1546, Carrara-Marmor, San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.



Abbildung 81. Giovanni da Nola, Grabmal von Don Pedro de Toledo. Medaillonrelief *Zyklus II*, Detail: Quell der Erkenntnis, 1539–1546, Carrara-Marmor, San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.



Abbildung 82. Giovanni da Nola, Grabmal von Don Pedro de Toledo. Medaillonrelief *Zyklus II*, Detail: (mögliche) Anknüpfung Camilluszyklus, 1539–1546, Carrara-Marmor, San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.





Abbildung 83. Giovanni da Nola, Grabmal von Don Pedro de Toledo. Medaillonrelief *Leben des Camillus*, Detail: Gerechtigkeit, 1539–1546, Carrara-Marmor, San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.



Abbildung 84. Giovanni da Nola, Grabmal von Don Pedro de Toledo. Medaillonrelief *Leben des Camillus*, Detail: Verrat des Schulmeisters von Falerii, 1539–1546, Carrara-Marmor, San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.



Abbildung 85. Giovanni da Nola, Grabmal von Don Pedro de Toledo. Medaillonrelief *Leben des Camillus*, Detail: Bestrafung des Schulmeisters von Falerii, 1539–1546, Carrara-Marmor, San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.

Abbildung 86. Giovanni da Nola, Grabmal von Don Pedro de Toledo. Medaillonrelief *Leben des Herkules*, Detail: Herkules trägt die Weltkugel, 1539–1546, Carrara-Marmor, San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.



Abbildung 87. Giovanni da Nola, Grabmal von Don Pedro de Toledo. Medaillonrelief *Leben des Herkules*, Detail: Herkules besiegt den nemeischen Löwen, 1539–1546, Carrara-Marmor, San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.



Abbildung 88. Giovanni da Nola, Grabmal von Don Pedro de Toledo. Medaillonrelief *Leben des Herkules*, Detail: Der Mord von Ergino, 1539–1546, Carrara-Marmor, San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.



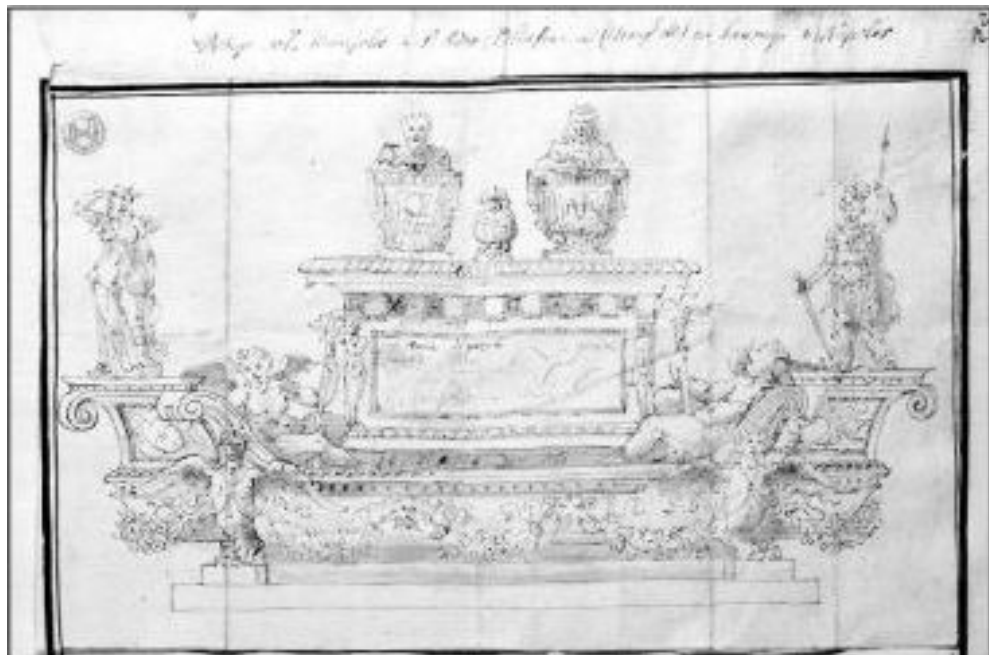


Abbildung 89. Giovan Angelo da Montorsoli und Werkstatt, Projektentwurf für das Grabmal Pedro de Toledos in San Giacomo degli Spagnoli, Tuschezeichnung, Biblioteca Nacional de España, Madrid.

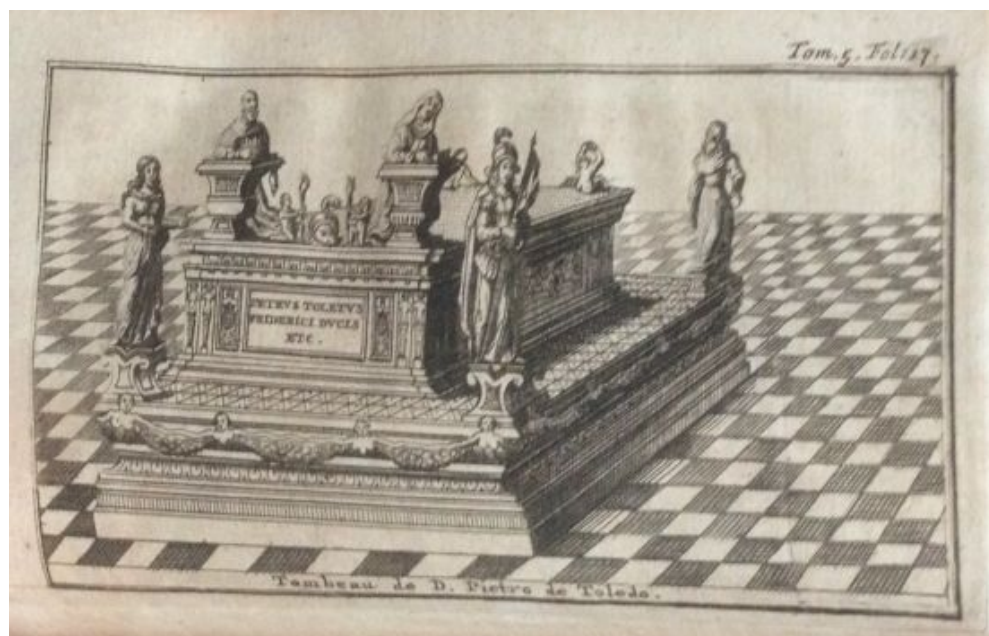


Abbildung 90. Giovanni da Nola, Grabmal von Don Pedro de Toledo. Druckgraphik, 1709, Bibliotheca Hertziana, Rom.



Abbildung 91. Unbekannter Künstler, Giovanni da Nola, Grabmal von Don Pedro de Toledo. 1900.



Abbildung 92. Unbekannter Künstler, Eingang zur Kirche San Giacomo degli Spagnoli in Neapel zur Zeit des Jubiläums 1860, Öl auf Leinwand, Museo Civico, Bassano del Grappa.



Abbildung 93. Der Largo del Castello in Neapel mit San Giacomo degli Spagnuoli. Ausschnitt aus dem Stich *La Cavalcata che si fé [...] nella nozze Reali delle Cattoliche Maestà di Carlo Secondo Re delle Spagne e della Regina Maria Luisa Borbone*, 1679.



Abbildung 94. Pierre Bontemps, Grabmal Franz I., ab 1548, Abtei Saint Denis.



Abbildung 95. Ferdinando Manlio, Chorkuppel, 1539–1546, San Giacomo degli Spagnoli, Neapel.

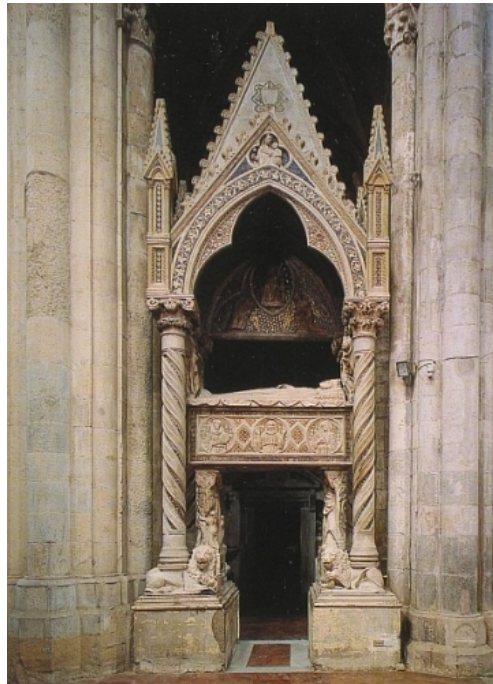


Abbildung 96. Tino di Camaino, Grabmal der Katharina von Österreich, Blick von der Chorseite, 1323, San Lorenzo Maggiore, Neapel.



Abbildung 97. Tino di Camaino, Grabmal der Katharina von Österreich, Detail: Caritas, 1323, San Lorenzo Maggiore, Neapel.



Abbildung 98. Tino di Camaino, Grabmal der Katharina von Österreich, Detail: Spes, 1323, San Lorenzo Maggiore, Neapel.



Abbildung 99. Tino di Camaino, Grabmal der Maria von Ungarn, 1325, Santa Maria Donnaregina, Neapel.



Abbildung 100. Tino di Camaino, Grabmal der Maria von Ungarn, Detail: linke Karyatidengruppe, Prudentia u. Temperantia, 1325, Santa Maria Donnaregina, Neapel.

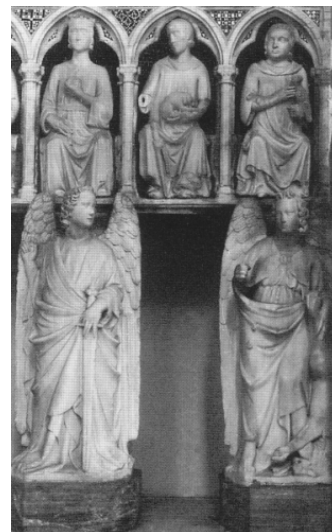


Abbildung 101. Tino di Camaino, Grabmal der Maria von Ungarn, Detail: rechte Karyatidengruppe, Fortitudo u. Iustitia, 1325, Santa Maria Donnaregina, Neapel.



Abbildung 102. Tino di Camaino, Grabmal der Maria von Valois, um 1333, S. Chiara, Neapel.

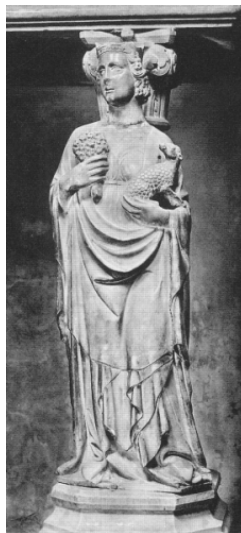


Abbildung 103. Tino di Camaino, Grabmal der Maria von Valois, Detail: Spes, um 1333, S. Chiara, Neapel.



Abbildung 104. Tino di Camaino, Grabmal der Maria von Valois, Detail: Caritas, um 1333, S. Chiara, Neapel.



Abbildung 105. Grabmal von Robert von Anjou. S. Chiara, Neapel.



Abbildung 106. Grabmal von Robert von Anjou. S. Chiara, Neapel.



Abbildung 107. Antonio Baboccio, Grabmal der Agnes und Klemenza von Anjou-Durazzo, um 1408/10, S. Chiara, Neapel.



Abbildung 108. Antonio Baboccio, Grabmal der Agnes und Klemenza von Anjou-Durazzo, Detail: ehemalige Spes, heute im Klarissenchor, um 1408/10, S. Chiara, Neapel.



Abbildung 109. Antonio Baboccio, Grabmal der Agnes und Klemenza von Anjou-Durazzo, Detail: Caritas, um 1408/10, S. Chiara, Neapel.



Abbildung 110. Anonym., Ludwig XI., Zeichnung für das Grabmal, Bibliothèque nationale de France, Paris.

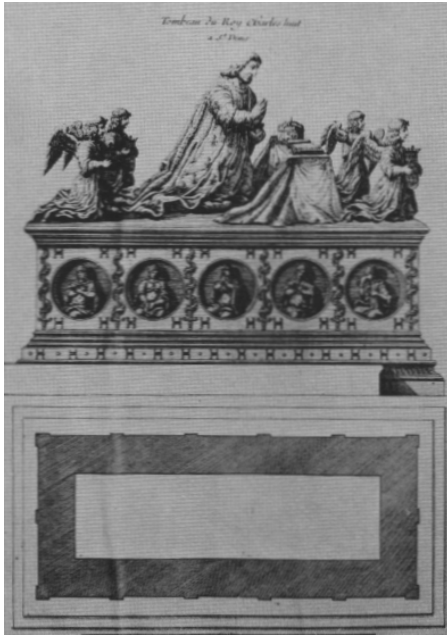


Abbildung 111. Jean Marot, Grabmal Karls VIII., Stich, Bibliothèque nationale de France, Paris.



Abbildung 112. Grabmal Ludwigs XII. und Anne de Bretagne, Saint Denis.



Abbildung 113. Juan de la Pantoja, Grabmal Karls V., 1599.



Abbildung 114. Bronzene Kenotaphfiguren von Philipp II. und seiner Familie. Pompeo Leoni, 1597–1600, Basilika von San Lorenzo, El Escorial.



Abbildung 115. Felipe Bigarny (oder Vigarni), Grabstatue König Ferdinands des Katholischen, vor 1526, Capilla Real, Granada.



Abbildung 116. Felipe Bigarny (oder Vigarni), Grabstatue der Königin Isabella von Kastilien, vor 1526, Capilla Real, Granada.



Abbildung 117. Blick in das Innere der Hofkirche zu Innsbruck auf den Chor mit dem Grabmal Maximilians I.

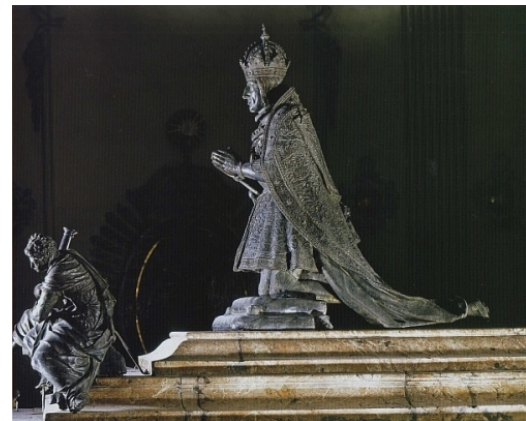


Abbildung 118. Alexander Colin, Statue Kaiser Maximilians I. am Hochgrab, 16. Jhdt., Bronze, Hofkirche zu Innsbruck.



Abbildung 119. Stifterstatue des Kardinals Oliviero Carafa, Ende 15. Jhdt./Anfang 16. Jhdt., Unterkirche des Domes, Neapel.



Abbildung 120. Stifterstatue des Kardinals Oliviero Carafa, Ende 15. Jhdt./Anfang 16. Jhdt., Unterkirche des Domes, Neapel.



Abbildung 121. Michelangelo Buonarroti, Das Grab Giulianos de' Medici mit Blick auf den Eingang, zw. 1520 und 1534, Medici-Kapelle, Florenz.



Abbildung 122. Michelangelo Buonarroti, Das Grab von Lorenzo de' Medici mit Blick auf den Altar, zw. 1520 und 1534, Medici-Kapelle, Florenz.



Abbildung 123. Michelangelo Buonarroti, Grab Lorenzos de' Medici, Herzog von Ubino, zw. 1520 und 1534, Medici-Kapelle, Florenz.



Abbildung 124. Michelangelo Buonarroti, Grab Giulianos de' Medici, Herzog von Nemour, zw. 1520 und 1534, Medici-Kapelle, Florenz.



Abbildung 125. Michelangelo Buonarroti, Grab Lorenzos de' Medici, Detail: Lorenzo, zw. 1520 und 1534, Medici-Kapelle, Florenz.



Abbildung 126. Michelangelo Buonarroti, Grab Giulianos de' Medici, Detail: Giuliano, zw. 1520 und 1534, Medici-Kapelle, Florenz.

D. Abbildungsnachweis

1.	Ward, Adolfus William. <i>The Cambridge modern history. 1. The Renaissance</i> , Tabelle 85. Cambridge University Press, Cambridge 1907. .	82
2.	Colomer, José Luis. <i>España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII</i> . Madrid 2009, S. 43.	93
3.	Pisani, S. und Siebenmorgen, K., <i>Neapel. Sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte</i> , Berlin 2010, S. 147.	94
4.	Pisani S. und Siebenmorgen K., <i>Neapel. Sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte</i> , Berlin 2010, S. 152.	94
5.	http://www.napoliperquartiere.it/wp-content/uploads/2011/01/DSC_0037milo.jpg , Zugriff am 28.1.2014 um 18:58.	95
6.	Foto privat	95
7.	Borrelli, Raffaele. <i>Memorie Storiche della Chiesa di S. Giacomo dei Nobili Spagnuoli. Sue Dipendenze</i> . Napoli 1903, S. 103.	96
8.	De Rose, Aurelio. <i>I Palazzi di Napoli. Dall'edilizia rinascimentale fino all'architettura dell primo Novecento, arte, storia, aneddoti e curiosità dei grandi edifici della metropoli partenopea</i> , Rom 2001, S. 146–147. .	96
9.	https://maps.google.at , Zugriff am 29.01.2014 um 20:15.	97
10.	http://www.bing.com/maps , Zugriff am 29.01.2014 um 20:21.	97
11.	http://www.bing.com/maps , Zugriff am 29.01.2014 um 20:32.	98
12.	Borrelli, Raffaele. <i>Memorie Storiche della Chiesa di S. Giacomo dei Nobili Spagnuoli. Sue Dipendenze</i> . Napoli 1903.	98
13.	Borrelli, Raffaele. <i>Memorie Storiche della Chiesa di S. Giacomo dei Nobili Spagnuoli. Sue Dipendenze</i> . Napoli 1903.	98
14.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	99
15.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	99
16.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	99
17.	Foto privat, Neapel 2012.	100

18.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	100
19.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	101
20.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	101
21.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	102
22.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	102
23.	http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ramon_Folc_de_Cardona-Anglesola_online.jpg , Zugriff am 17.05.2014 um 12:43.	103
24.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	104
25.	Graphik nach Musella Guida, Silvana. <i>Don Pedro Álvarez de Toledo. Ritratto di un principe nell'Europa rinascimentale</i> , in: <i>Samnium LXXXI-LXXXII</i> , S. 316.	105
26.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	106
27.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	106
28.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	107
29.	https://es.wikipedia.org/wiki/Pedro_de_Toledo_(1484-1553)#/media/File:Pedro_Álvarez_de_Toledo,_Viceroy_of_Naples.jpg , Zugriff am 6.3.2014 um 20:55.	107
30.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	108
31.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	108
32.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	109
33.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	109
34.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	109
35.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	110
36.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	110
37.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	111
38.	Kruft, H.-W. und Malmanger, M. <i>Der Triumphbogen Alfonsos in Neapel. Das Monument und seine politische Bedeutung</i> , in: Hans Peter L'Orange (Hg.), <i>Acta Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia</i> , Band 6, Roma 1975. Tafel. XXXXV, Abb. 89 und 90.	111
39.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	112
40.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	112
41.	http://unidam.univie.ac.at , Zugriff am 14.04.2014 um 10:40.	113
42.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	113
43.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	113
44.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	113

45.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	114
46.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	114
47.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	115
48.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	115
49.	http://unidam.univie.ac.at , Zugriff am 16.04.2014 um 10:18.	116
50.	http://unidam.univie.ac.at , Zugriff am 16.04.2014 um 10:21.	116
51.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	116
52.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	117
53.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	117
54.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	118
55.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	118
56.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	119
57.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	119
58.	http://unidam.univie.ac.at , Zugriff am 14.04.2014 um 10:40.	119
59.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	120
60.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	120
61.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	120
62.	Laschke, Birgit. <i>Arma et Litterae – Tugendkonzeptionen an neapolitanischen Dichtergrabmälern</i> , in: Joachim Poeschke/Britta Kusch/Thomas Weigel (Hgg.), <i>Praemium Virtutis. Grabmonumente und Begräbniszeremoniell im Zeichen des Humanismus</i> , Münster 2004, S. 62.	121
63.	Laschke, Birgit. <i>Arma et Litterae – Tugendkonzeptionen an neapolitanischen Dichtergrabmälern</i> , in: Joachim Poeschke/Britta Kusch/Thomas Weigel (Hgg.), <i>Praemium Virtutis. Grabmonumente und Begräbniszeremoniell im Zeichen des Humanismus</i> , Münster 2004, S. 62.	121
64.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	122
65.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	122
66.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	122
67.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	122
68.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	123
69.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	123
70.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	123
71.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	123
72.	Beyer, Andreas. <i>Parthenope. Neapel und der Süden der Renaissance</i> , München/Berlin 2000, S. 105.	124

73.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	124
74.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	124
75.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	125
76.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	125
77.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	126
78.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	126
79.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	126
80.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	127
81.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	127
82.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	127
83.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	128
84.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	128
85.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	128
86.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	129
87.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	129
88.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	129
89.	Guida, Silvana Musella. <i>Don Pedro Álvarez de Toledo. Ritratto di un principe nell'Europa rinascimentale</i> , in: <i>Samnium LXXXI-LXXXII</i> , S. 310.	130
90.	Van der Aa, Pieter. <i>Les délices de l'Italie</i> , <i>Bibliotheca Hertziana</i> , Katalog-Nr. Bb 780-3060/b 4 raro, De Rogissart.	130
91.	http://www.ilportaledelsud.org/sangiacomo.htm , Zugriff am 16.04.2014 um 14:26.	131
92.	http://www.atlantedellarteitaliana.it/artwork-12974.html , Zugriff am 05.06.2014 um 11:23.	131
93.	Kuhlemann, Michael. <i>Tugendhafte Herrschaft zwischen Renaissance-Ideal und Ritterstolz. Giovanni da Nolas Grabmal des spanischen Vizekönigs Don Pedro de Toledo</i> , in: Joachim Poeschke/Britta Kusch/Thomas Weigel (Hgg.), <i>Praemium Virtutis. Grabmonumente und Begräbniszeremoniell im Zeichen des Humanismus</i> Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 496, Band 2, S. 90.	131
94.	http://unidam.univie.ac.at , Zugriff am 28.05.2014 um 13:20.	132
95.	Natascha Perkaus, Neapel 2012.	132
96.	http://bachelorinthreedays.tumblr.com/image/55594814797 , Zugriff am 21.05.2014 um 13:57.	133

-
97. Enderlein, Lorenz. *Die Grablegen des Hauses Anjou in Unteritalien. Totenkult und Monumente 1266–1343*, Worms am Rhein 1997, Abb. 22. 133
 98. Enderlein, Lorenz. *Die Grablegen des Hauses Anjou in Unteritalien. Totenkult und Monumente 1266–1343*, Worms am Rhein 1997, Abb. 23. 133
 99. Enderlein, Lorenz. *Die Grablegen des Hauses Anjou in Unteritalien. Totenkult und Monumente 1266–1343*, Worms am Rhein 1997, S. 276. 134
 100. Enderlein, Lorenz. *Die Grablegen des Hauses Anjou in Unteritalien. Totenkult und Monumente 1266–1343*, Worms am Rhein 1997, S. 276. 134
 101. Enderlein, Lorenz. *Die Grablegen des Hauses Anjou in Unteritalien. Totenkult und Monumente 1266–1343*, Worms am Rhein 1997, S. 276. 134
 102. Enderlein, Lorenz. *Die Grablegen des Hauses Anjou in Unteritalien. Totenkult und Monumente 1266–1343*, Worms am Rhein 1997, S. 276. 135
 103. Enderlein, Lorenz. *Die Grablegen des Hauses Anjou in Unteritalien. Totenkult und Monumente 1266–1343*, Worms am Rhein 1997, S. 276. 135
 104. Enderlein, Lorenz. *Die Grablegen des Hauses Anjou in Unteritalien. Totenkult und Monumente 1266–1343*, Worms am Rhein 1997, S. 276. 135
 105. Enderlein, Lorenz. *Die Grablegen des Hauses Anjou in Unteritalien. Totenkult und Monumente 1266–1343*, Worms am Rhein 1997, S. 276. 136
 106. <http://unidam.univie.ac.at>, Zugriff am 28.05.2014 um 11:19. 136
 107. Bock, Nicolas. *Kunst am Hofe der Anjou-Durazzo. Der Bildhauer Antonio Baboccio (1351–ca. 1423)*, S. 143. 136
 108. Bock, Nicolas. *Kunst am Hofe der Anjou-Durazzo. Der Bildhauer Antonio Baboccio (1351–ca. 1423)*, S. 143. 137
 109. Bock, Nicolas. *Kunst am Hofe der Anjou-Durazzo. Der Bildhauer Antonio Baboccio (1351–ca. 1423)*, S. 143. 137
 110. Lammers, Joseph. *Zum figurlichen Programm der Grabmäler der französischen Könige von Ludwig XI. bis zu Franz II.* (Diss. publ.). Philosophische Fakultät Münster, Münster 1972. 137
 111. Lammers, Joseph. *Zum figurlichen Programm der Grabmäler der französischen Könige von Ludwig XI. bis zu Franz II.* (Diss. publ.). Philosophische Fakultät Münster, Münster 1972. 138
 112. <http://unidam.univie.ac.at>, Zugriff am 29.05.2014 um 10:37. 138
 113. Lauro, Brigitta. *Die Grabstätten der Habsburger. Kunstdenkmäler einer europäischen Dynastie*. Christian Brandstätter Verlag, Wien 2007. S. 221. 138

114. Mulcahy, Rosemarie. *The Decoration of the Royal Basilica of El Escorial*. Cambridge University Press, Cambridge 1994. 138
115. Bruhns Leo, *Das Motiv der Ewigen Anbetung in der römischen Grabplastik des 16., 17. und 18. Jahrhunderts*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 4. Band, S. 253–432. 139
116. Bruhns Leo, *Das Motiv der Ewigen Anbetung in der römischen Grabplastik des 16., 17. und 18. Jahrhunderts*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 4. Band, S. 253–432. 139
117. Lauro, Brigitta. *Die Grabstätten der Habsburger. Kunstdenkmäler einer europäischen Dynastie*. Christian Brandstätter Verlag, Wien 2007. 139
118. Lauro, Brigitta. *Die Grabstätten der Habsburger. Kunstdenkmäler einer europäischen Dynastie*. Christian Brandstätter Verlag, Wien 2007. 139
119. http://www.ilportaledelsud.org/san_gennaro_svestito.htm, Zugriff am 29.05.2014 um 12:43. 140
120. <http://unidam.univie.ac.at>, Zugriff am 29.05.2014 um 12:41. 140
121. Chiarelli, Renzo. *San Lorenzo und die Medici-Kapellen*. Florenz 1976, S. 39. 140
122. Chiarelli, Renzo. *San Lorenzo und die Medici-Kapellen*. Florenz 2007, S. 37. 140
123. Chiarelli, Renzo. *San Lorenzo und die Medici-Kapellen*. Florenz 2007, S. 37. 141
124. Chiarelli, Renzo. *San Lorenzo und die Medici-Kapellen*. Florenz 2007, S. 37. 141
125. Chiarelli, Renzo. *San Lorenzo und die Medici-Kapellen*. Florenz 2007, S. 37. 141
126. Chiarelli, Renzo. *San Lorenzo und die Medici-Kapellen*. Florenz 2007, S. 37. 141

„Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit einzuholen. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.“

Zusammenfassung

Das Grabmal von Pedro Álvarez de Toledo und seiner Gemahlin Maria Osorio Pimentel in San Giacomo degli Spagnoli in Neapel stellt ein eindrucksvolles Zeugnis einer sepulkralen Memoria für einen spanischen Vizekönig dar. Um zu verstehen wie ein solch prestigeträchtiges Grabmonument in der italienischen Spätrenaissance entstehen konnte, müssen neben künstlerischen Einflüssen auch historische sowie gesellschaftspolitische Hintergründe beleuchtet werden. Die Frage nach der stilistischen Ausführung führt auf den neapolitanischen Bildhauer Giovanni da Nola, der bereits auf eine lange Tradition herrschaftlicher Grabmonumente zurückgreifen konnte. Die inhaltliche Bewertung hingegen, die verwendete Symbolik sowie konzeptionelle und ikonographische Aspekte müssen in einem weit größeren Kontext beschrieben werden. Dazu zählen die humanistischen Werte Pedro de Toledos sowie sein Wirken in der Stadt Neapel, seine politischen und militärischen Erfolge und nicht zuletzt auch seine Rolle bei der Modernisierung der Hauptstadt. Die große Idee eines Gesamtkonzepts mit dem Aufstellungsort des Grabmals in einer eigens dafür konzipierten Kirche und die damit verbundenen religiösen und spirituellen Bedürfnisse vervollständigen die Gesamtdarstellung dieses Prestigeprojektes.

Curriculum Vitae

Ausbildung

2012 – 2015	Masterstudium Kunstgeschichte, Universität Wien
2008 – 2012	Bachelorstudium Kunstgeschichte, Universität Wien
2008	Studienberechtigungsprüfung
2002	Lehrabschluss: Maurergesellin

Praktika

Okt–Nov 2008	Restaurator – Team akademischer Restauratoren: Kirche am Hof: Freilegung der originalen Stuckoberfläche in der Kapelle des Hl. Pius X und des Hl. Canisius
Juli 2008	Restaurator – Team akademischer Restauratoren: Französische Botschaft: Restaurierung der Steinimitation im Stiegenhaus

Tätigkeiten

2015	Verein Paradocks: Kuratorium, Ausstellungen, Kunst- und Kulturprojekte
2008 – 2009	Museumsaufsicht im Kunsthistorischen Museum, Wien

Stipendien

2015	Emanuel-und-Sofie-Fohn-Stipendium
2012	Leistungsstipendium der Universität Wien