



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

CERNITE ROBERTUM REGEM VIRTUTE REFERTUM

Die Barockausstattung von S. Chiara in Neapel als
Medium zur Verherrlichung der mittelalterlichen
Vergangenheit

Verfasserin

Susanne Cerepak

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im September 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

O. Univ.-Prof. Dr. Michael Viktor Schwarz

DANKSAGUNG

„Warum interessieren Sie sich ausgerechnet für die Barockausstattung?“, fragte mich P. Gioacchino D’Andrea im September 2004 fassungslos, als ich ihn im Rahmen einer Seminararbeit als Zeitzeugen zum barocken Erscheinungsbild S. Chiaras befragen wollte. Was folgte, waren ausführliche Informationen über das mittelalterliche Gebäude, dessen Rekonstruktion in den 1940er Jahren und wertvolle Literaturhinweise. Hinsichtlich der Interventionen Vaccaros ließ sich dem Wissenschaftler allerdings kaum ein Wort entlocken. Ab diesem Moment war mein Interesse an S. Chiara endgültig geweckt, denn einerseits wollte ich die Ursache für die große Achtung vor dem robertinischen Bau ergründen, welche ich selbst nach dem Gespräch zu verspüren begann. Andererseits schien es mir unvorstellbar, dass es genau diesen Respekt im Settecento nicht gegeben haben und der profane Wunsch nach Prachtentfaltung das einzige Motiv für die Barockisierung gewesen sein soll. Die Frage nach dem Umgang mit dem gotischen Erbe rückte so in den Mittelpunkt der Forschungsarbeit und bedingte eine enge Zusammenschau beider Epochen. Ich danke P. D’Andrea für diesen wesentlichen Impuls und all seine wegweisenden Ratschläge. Besondere Unterstützung wurde mir auch durch Nicola Macchione zuteil, der mir im Konventsarchiv von S. Chiara trotz knapp bemessener Zeit eine umfangreiche Literaturrecherche ermöglichte. Der größte Dank aber gebührt Prof. Michael Viktor Schwarz. Er ist mir über Jahre hinweg mit wertvollen Hinweisen und Anregungen zur Seite gestanden und hat mich bei jeder Gelegenheit dazu angespornt, diese Arbeit doch noch zum Abschluss zu bringen. Uschi Arendt, die seit den gemeinsamen Bibliothekstagen in Florenz stets ein offenes Ohr für meine „S.-Chiara-Probleme“ hatte, lernte ich als kritische Gesprächspartnerin schätzen. Danken möchte ich weiters Brigitte Hauptner für ihre kollegiale und freundschaftliche Unterstützung. Meine Tochter Sophie hat mich mit ihrer unerschütterlichen Fröhlichkeit und ihrem Verständnis schließlich immer wieder aufs Neue motiviert. Ihr ist diese Arbeit gewidmet.

Für Sophie

INHALTSVERZEICHNIS

1.	Einleitung	S. 1
2.	Forschungsstand	S. 3
3.	S. Chiara im Trecento. Die Ara Pacis Roberts von Anjou	
3.1.	Gründung, Lage und Baugeschichte	S. 5
3.2.	Beschreibung des Gebäudes	S. 6
3.3.	Anmerkungen zur Rekonstruktion	S. 8
3.4.	Funktionale und ikonologische Aspekte	S. 10
4.	S. Chiara bis 1742. Zwischen Adaptierung und Renovierung	
4.1.	Veränderungen in der Kirche	S. 18
4.2.	Impulsstiftende Faktoren für die Barockisierung	S. 20
5.	S. Chiara im Barock. Eine Sala Magnifica im Andenken an den Stifter	
5.1.	Chronologie einer Verwandlung	S. 23
5.2.	Salomon als Präfiguration des Kirchenstifters. Ikonographische Überlegungen zu den Gewölbefresken im Langhaus	S. 26
	Exkurs: Die „Salomonischen Säulen“. Provenienz, Funktion und Legende	S. 30
5.3.	<i>Cernite Robertum regem virtute refertum</i> . Das Stiftergrab im barocken Kontext	S. 33
5.4.	Zur Valenz des Patroziniums im Chorraum	S. 38
5.5.	Die Integration gotischer Relikte	S. 41
5.6.	Bemerkungen zur Rezeptionsgeschichte	S. 45
6.	Der Spiritus rector der Barockisierung	
6.1.	Vita contemplativa vs. activa. Die Rolle der Klarissen während der Neuordnung	S. 47
6.2.	Visualisierung von Vergangenem. Die Präsenz des Stifterpaares im Kloster	S. 50
6.3.	Der Nonnenchor. Liturgischer Alltag im Zeichen der Memoria	S. 52
7.	Schlussbemerkung	S. 58
8.	Bibliographie	S. 61
9.	Abbildungen	S. 66

1. EINLEITUNG

*Dopo secoli di glorie questo tempio dalla guerra distrutta risorge Ara di Pace nel cuore di Napoli antica*¹ - diese Worte aus dem Jahr 1953 illustrieren eindrucksvoll die Bedeutung jener Kirche, die als eines der größten Monumente der angiovinischen Gotik in die Kunstgeschichte einging: S. Chiara in Neapel (Abb. 1). Durch Robert von Anjou im Trecento errichtet, im 18. Jahrhundert unter Domenico Antonio Vaccaro einer barocken Neugestaltung unterzogen und schließlich infolge von Bombentreffern im August 1943 schwer beschädigt, galt ihre Wiederherstellung dem Neapolitaner als sichtbares Zeichen des Friedens. Die Kirche selbst wurde zum Symbol der kollektiven Erinnerung an die eigene, wechselhafte Vergangenheit. Dass S. Chiara bereits in den Jahrhunderten zuvor eine zentrale Stellung hinsichtlich der ruhmreichen Geschichte Neapels innehatte, bezeugen ihre zahlreichen Beinamen wie *Tempio angioino*², *Cittadella francescana*³ oder *Pantheon dei Borboni*.⁴

Keineswegs als kontinuierlich offenbart sich dem Auge des heutigen Betrachters die Geschichte der Kirche selbst. Ihr Erscheinungsbild, das Ergebnis einer rekonstruierenden Wiederherstellung des Ursprungsbaues, liefert bezüglich des barocken Interludiums nur wenige Anhaltspunkte (Abb. 2 und 3). Analog dazu hat auch die kunsthistorische Literatur den angiovinischen Bau stets in den Mittelpunkt gestellt. Der Barockzustand hingegen wurde bisher lediglich auf sein chronologisches Werden hin untersucht, dabei zumeist mit Kritik bedacht und so bestenfalls deskriptiv erfasst. Natürlich mag sich angesichts des Verlustes der einstigen Ausstattung die Frage nach der Sinnhaftigkeit einer eingehenden Beschäftigung mit Vaccaros Interventionen aufdrängen. Dies umso mehr, weil es sich dabei um genau jene Eingriffe handelt, die dem gotischen Innenraum, wie schon das 19. Jahrhundert beklagte, *all seine feierliche Schlichtheit und Würde genommen* und das Andenken an den Stifter zur Gänze ausgelöscht hatten.⁵ Und doch eröffnet sich an genau diesem Punkt ein weites Feld an Fragestellungen. Warum wird die Barockisierung so spät überhaupt noch in Auftrag gegeben? Ist es wirklich vorstellbar, dass man bewusst einen Bruch mit der eigenen Geschichte herbeiführt und bedenkenlos den damit einhergehenden Identitätsverlust in Kauf nimmt? Oder sollte die Memoria an das mittelalterliche Erbe nicht

¹ Wortlaut der am 4. August 1953 verfassten Weihinschrift an der Hauptfassade von S. Chiara.

² Als „Tempel“ wird die Kirche bereits 1340 in der Weihinschrift am Campanile bezeichnet: *anno milleno centeno ter sociato deno fundare templum c(o)epere magistri(i)*.

³ ALABISIO A. (Hg.), *Il Monastero di S. Chiara*, Napoli 1995, S. 7.

⁴ DELL'AJA G., *Il Pantheon dei Borboni in S. Chiara di Napoli*, Napoli, 1987.

⁵ Zit. ROMANELLI D., *Napoli antica e moderna*, Vol. III, Napoli 1815, S. 77.

vielleicht einfach in eine andere Sprache – eben jene des Barock – übertragen werden? Und schließlich: Wer könnte als Spiritus rector hinter dem ambitionierten und höchst kostspieligen Unternehmen gestanden sein?

Da die Beantwortung all dessen nur durch eine Zusammenschau von gotischem und barocken Zustand erfolgen kann, sollen zunächst die ikonologischen, formalästhetischen und funktionellen Merkmale der mittelalterlichen Kirche analysiert werden. Besonderes Interesse wird dann den Voraussetzungen für die Erneuerungskampagne gewidmet. Die zentrale Aufgabe der Untersuchungen besteht schließlich darin, das barocke Resultat anhand der erhaltenen Quellen genau zu beleuchten und dessen Botschaften mit dem Bedeutungsspektrum des Gründungsbaues zu vergleichen. Spätestens in diesem Moment wird sich zeigen, welcher großer Respekt vor dem mittelalterlichen Stifter die ikonographischen Details der Ausstattung und auch ihr ästhetisches Instrumentarium widerspiegeln. Dass allein das Streben nach Kontinuität, der Gedanke an den legendären König Robert und eine zeitgemäße Religiosität die Redaktion des gesamten neuen Programms bestimmt haben, führt zuletzt zu einem weiteren Fragenkomplex, und zwar jenem nach dem oder den mutmaßlichen Regisseuren der Barockisierung.

Freilich erhebt die vorliegende Arbeit keinerlei Ansprüche auf Vollständigkeit. Dennoch ist es ein erklärtes Ziel, die barocke Vergangenheit S. Chiaras anhand der Betrachtung einiger besonders aufschlussreicher Aspekte zu rehabilitieren und aus jenem Vakuum zu lösen, das die ablehnende Haltung gegenüber dem Kleid des Settecento bislang hinterlassen hat.

2. FORSCHUNGSSTAND

Wie bereits angedeutet, lassen sich innerhalb der Forschungsgeschichte S. Chiasas bestimmte Tendenzen und Interessensgebiete feststellen, die hier kursorisch aufgeschlüsselt werden sollen.⁶ Aufnahme in die kunsthistorische Literatur hat der Klosterkomplex erstmals im 19. Jahrhundert gefunden, als er in einem Sammelwerk über die mittelalterliche Kunst Unteritaliens von Heinrich Wilhelm Schulz berücksichtigt wurde.⁷ Die früheste monographische Publikation stammt von Emile Bertaux. Er beschreibt in den 1890er Jahren das barocke Innere der Kirche und äußert dabei erste Vermutungen über ihr einstiges gotisches Aussehen.⁸ In den Folgejahren erscheinen mit den Schriften von Benedetto Spila da Subiaco und Aldo de Rinaldis zwei umfassende Abhandlungen, die sich ebenfalls auf den mittelalterlichen Originalzustand konzentrieren.⁹ Als besonders wertvoll erweisen sich beide Arbeiten v.a. aufgrund der kritischen Auswertung des umfangreichen Quellen- und Archivmaterials. Darunter fallen nicht nur die heute fast vollständig verlorenen angiovinischen Register zum Baugeschehen des 14. Jahrhunderts,¹⁰ sondern auch historiographische Berichte der Chronisten De Stefano (1560), Gonzaga (1587), Summonte (1601), D'Engenio Caracciolo (1623), Wadding (1625) und Capaccio (1634).¹¹ Und schließlich tradieren Spila und De Rinaldis sich einander ergänzend die konventsinternen Rechnungsbücher aus dem Settecento, in welchen jeder Schritt der Barockisierung minutiös vermerkt wurde.¹² Auf diesen fundamentalen Werken, neu entdeckten Quellen sowie den bauhistorischen Untersuchungen der 1940er Jahre aufbauend, präzisieren dann sämtliche weitere Autoren, allen voran Tommaso Maria Gallino,¹³ die bereits getroffenen Angaben über die Chronologie der gotischen Klosteranlage, ihre kunsthistorische Einordnung und die Beschaffenheit ihrer Ausstattung. Der Verdienst Gaudenzio dell'Ajas ist es, den

⁶ Ausführliche bibliographische Angaben finden sich bei DELL'AJA G., *Il Restauro della Basilica di S. Chiara in Napoli*, Napoli 1992, S. 369-374 und bei JÄGGI C., *Frauenklöster im Spätmittelalter. Die Kirchen der Klarissen und Dominikanerinnen im 13. und 14. Jahrhundert*, Petersberg 2006, besonders S. 181f., Anm. 544-59 und S. 240f., Anm. 305-15.

⁷ SCHULZ H. W., *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, Dresden 1860.

⁸ BERTAUX E., *Santa Chiara de Naples. L'église et le monastère des religieuses*, in : *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École Française de Rome*, XVIII (1898), S. 165-198.

⁹ SPILA DA SUBIACO B., *Un monumento di Sancia in Napoli*, Napoli 1901 und DE RINALDIS A., *Santa Chiara. Il convento delle Clarisse. Il convento dei frati*, Napoli 1920.

¹⁰ DELL'AJA (1992), S. 54. Bis 1943 hatten sich noch 378 angiovinische Register im Konventsarchiv von S. Chiara befunden. Sie alle sind der Brandkatastrophe von 1943 zum Opfer gefallen.

¹¹ DE STEFANO P., *Descrittione de i Luoghi Sacri della Città di Napoli*, Napoli 1560 – GONZAGA F., *De origine Seraphicae Religionis Franciscanae, Romae 1587* – SUMMONTE G. A., *Historia di Napoli*, Vol. II, Napoli 1601 – D'ENGENIO CARACCILO C., *Napoli sacra*, Napoli 1623 – WADDING L., *Annales Minorum*, Vol. VI und VII, Lyon 1625 und CAPACCIO G. C., *Il Forastiero*, Napoli 1634.

¹² SPILA DA SUBIACO (1901), S. 98-110 und DE RINALDIS (1920), S. 221-229.

¹³ GALLINO T. M., *Il complesso monumentale di Santa Chiara in Napoli*, Napoli 1963.

gesamten Wiederaufbau genauestens dokumentiert zu haben.¹⁴ Neue Forschungsansätze zeichnen sich in jüngster Zeit in der deutschsprachigen Literatur ab. Mit den Schriften von Lorenz Enderlein, Tanja Michalsky, Christian Freigang und Carola Jäggi konnten neue Erkenntnisse nicht nur hinsichtlich der trecentesken Grabmonumente gewonnen werden, sondern auch in Bezug auf liturgische, funktionelle und ikonologische Aspekte der mittelalterlichen Kirche.¹⁵ Im Vergleich zu dieser Themenvielfalt präsentiert sich die Beschäftigung mit dem Barockzustand eher einseitig. Pionierarbeit auf dem Gebiet der chronologischen Abfolge haben wie erwähnt Spila und De Rinaldis geleistet; ihnen sind außerdem ausführliche Beschreibungen des barocken Interieurs zu verdanken.¹⁶ In den späten 1950er Jahren gelingt es Raffaele Mormone, die beteiligten Architektenpersönlichkeiten genau zu definieren.¹⁷ Anna Alabisio schließlich zitiert diverses Archivmaterial, das bedeutsame Informationen über die Lebensweise der Klarissen und die impulsstiftenden Faktoren für Vaccaros Neugestaltung enthält.¹⁸ Damit allerdings erschöpfen sich die bisherigen Untersuchungen. Ikonographische, ikonologische, formalästhetische oder funktionelle Ansatzpunkte fanden noch keinerlei Beachtung.

¹⁴ DELL'AJA (1992), vgl. S. 3, Anm. 6.

¹⁵ ENDERLEIN L., Die Grablegen des Hauses Anjou in Unteritalien. Totenkult und Monumente 1266-1343 (Römische Studien der Biblioteca Hertziana 12), Worms 1997 – MICHALSKY T., Memoria und Repräsentation. Die Grabmäler des Königshauses Anjou in Italien (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 157), Göttingen 2000 – FREIGANG C., Kathedralen als Mendikantenkirchen. Zur politischen Ikonographie der Sakralarchitektur unter Karl I., Karl II. und Robert dem Weisen, in: MICHALSKY T. (Hg.), Medien der Macht. Kunst zur Zeit der Anjous in Italien, Berlin 2001, S. 33-60 und JÄGGI (2006), besonders S. 155-159 und S. 213-216.

¹⁶ Vgl. S. 3, Anm. 12. Alle weiteren Autoren, von GALLINO (1963), S. 71-80 bis hin zu DELL'AJA (1992), besonders S. 287-300, wiederholen die einmal gewonnenen Erkenntnisse über die zeitliche Abfolge des Baugeschehens und bereichern diese dank vereinzelter neu aufgefundener Quellen.

¹⁷ MORMONE R., Il rifacimento settecentesco nella Chiesa di Santa Chiara a Napoli, in: Studi in onore di Riccardo Filangieri, Napoli 1959, Vol. III, S. 85-103.

3. S. CHIARA IM TRECENTO. DIE ARA PACIS ROBERTS VON ANJOU

3.1. Gründung, Lage und Baugeschichte

Mit Robert von Anjou wurde 1309 ein Monarch zum König von Neapel gekrönt, dessen Ansehen und Besonnenheit der Stadt eine fast vier Jahrzehnte währende Zeit des Friedens und des Wohlstandes geschenkt haben. Bereits im Folgejahr 1310 trat er als Stifter eines weitläufigen Klarissenkonvents auf, 1317 schloss man diesem ein Franziskanerkloster an.¹⁹ Die Kirche der großzügigen Anlage sollte dem Geschlecht der Anjou weiters als *Cappella regalis* dienen. Die Anregung zu diesem Projekt dürfte im Wesentlichen auf Roberts Gemahlin Sancia de Mallorca zurückgehen, denn Sie wird in den angiovinischen Registern als Adressatin fast aller päpstlicher Privilegien²⁰ und gleichzeitig als eigentliche Gründerin geführt.²¹ Darüber hinaus hatte die Königin 1321 die Statuten für die Klarissengemeinschaft verfasst²² und last but not least selber nach dem Tod ihres Gemahls Namen und Titel abgelegt, um ihr letztes Lebensjahr als „Suora Chiara“ in dem ebenfalls von ihr gestifteten Konvent S. Croce zu verbringen.²³

Als Bauplatz für den Klosterkomplex (Abb. 4) wählte man ein Areal außerhalb des mittelalterlichen Mauerrings nahe der antiken Porta Puteolana inmitten von Gärten und Obstpflanzungen.²⁴ Heute erscheint die Anlage im Westen Neapels allseitig von dicht bebauten Straßenzügen umgeben (Abb. 5). Die Kirche ist nicht in östliche Richtung orientiert. Da man sie in das bestehende antike Straßenraster eingepasst hatte, verläuft die Längsachse vielmehr von Nord-West nach Süd-Ost.²⁵ Auch wenn mit Leonardo de Vito und Gagliardo Primario die Namen der Bauleiter bekannt sind, wissen wir über das eigentliche Baugeschehen zwischen 1310 und 1320 kaum etwas. Dass jedoch sowohl die Klarissen als auch die Franziskaner ihre Quartiere bereits 1321 beziehen konnten,²⁶ ist in jedem Fall als *Terminus ante quem* für eine bevorstehende Vollendung des Klosters zu

¹⁸ ALABISIO (1995), S. 10 f.

¹⁹ SPILA DA SUBIACO (1901), S. 57 nach WADDING VII (1625), S. 476 zitiert Papst Clemens V. zur Klostergründung.

²⁰ Einen Überblick über die päpstlichen Privilegien für das Kloster bietet SPILA DA SUBIACO (1901), S. 259-279; vgl. auch ENDERLEIN (1997), S. 101, Anm. 8.

²¹ JÄGGI (2006), S. 181, Anm. 544 nach WADDING VI (1625), S. 540 notiert den Wortlaut eines Diploms aus 1315, in welchem König Robert zum ersten Mal selbst bestätigt, dass Sancia *fundavit et construi fecit solemne Monasterium hostiae sanctae vocabulo insignitum, ad divina mysteria et religiosas Moniales Ordinis sanctae Clarae centum numero collocandas*.

²² ENDERLEIN (1997), S. 102, Anm. 14 nach WADDING VI (1625), S. 561-575.

²³ Zuletzt JÄGGI (2006), S. 214.

²⁴ GALLINO (1963), S. 19f.

²⁵ JÄGGI (2006), S. 214. Da die Orientierung korrekt eigentlich Süd-Süd-Ost zu nennen ist, wird die Ausrichtung zugunsten von Klarheit fortan mit „Süd“ umschrieben.

werten. Im Bereich der Kirche wiederum lassen sich zu genau diesem Zeitpunkt ebenfalls große Fortschritte verzeichnen. Mit dem Ziel, sie so rasch wie möglich für königliche Begräbnisse dienstbar zu machen, hatte Robert in den frühen 1320er Jahren unter gewaltigem finanziellen Aufwand hier eine Intensivierung der Bautätigkeit angeordnet.²⁷ Als Aloysia, eine Enkeltochter des Königs, dann 1325 starb und im Presbyterium der Kirche feierlich bestattet wurde,²⁸ musste zumindest die architektonische Konstruktion nach einer Rekordzeit von gut fünfzehn Jahren fertig gewesen sein.²⁹ Die Folgejahre verwendete man schließlich für die dekorative Ausgestaltung mit Wandmalereien. Vor der Hauptfassade entstand zudem ein mehrgeschossiger Campanile. 1340 wurde die Kirche im Beisein des königlichen Stifterpaares dem Corpus Christi geweiht.³⁰ Nicht sein Patrozinium jedoch, sondern der Name der Ordensgründerin der hier angesiedelten monastischen Gemeinschaft sollte sich schon bald als Bezeichnung für den prominenten Bau etablieren: S. Chiara.³¹

3.2. Beschreibung des Gebäudes

S. Chiara erhebt sich als ein einschiffiger Saalraum über einem rechteckigen Grundriss (Abb. 6 und 7). Mit den Maßen von 82 m Länge, 33 m Breite und 46 m Höhe weist das Innere beträchtliche Dimensionen auf (Abb. 2).³² An den Längswänden des Hauptschiffes springen niedrige, aus je zehn Einheiten bestehende Kapellenreihen über rundbogigen Pfeilerarkaden in den Raum ein. Darüber schließt ein von Mauerbrüstungen eingefasster

²⁶ Aus diesem Jahr stammt die Schenkungsurkunde Sancias mit den beigefügten Statuen für das klösterliche Zusammenleben; vgl. S. 5, Anm. 22.

²⁷ SPILA DA SUBIACO (1901), S. 265 nennt eine Holzbestellung, die sich aufgrund der Dimensionen der Holzsparren auf die Errichtung des Dachstuhles beziehen und so bereits für 1320 die Vollendung des Langhauses ankündigen könnte. DERS., S. 267; König Robert ordnet in einem Dringlichkeitsaufruf an, über die Dauer von fünf Jahren alle verfügbare Arbeitskraft auf den Bau von S. Chiara zu konzentrieren. Eine vollständige Auflistung der königlichen Verfügungen in diesen Jahren findet sich bei ENDERLEIN (1997), S. 101, Anm. 8.

²⁸ DERS. (1997), S. 100.

²⁹ DERS. (1997), S. 101 nennt darüber hinaus mehrere päpstliche Privilegien, die ebenfalls als Indizien für eine Dienstbarkeit der Kirche im Frühling 1324 zu werten sind.

³⁰ Das Weihedatum geht aus der Inschrift *anno sub domini milleno virgine nati et tricenteno coniuncto cum quadrageno octavio cursu currens interdictio stabat prelati multi sacrarunt* am Campanile hervor. Ausführlich zum Forschungsstand hinsichtlich des Gründungsdatums siehe JÄGGI (2006), S. 182, Anm. 545.

³¹ SPILA DA SUBIACO (1901), S. 77 zitiert einen Brief Roberts von Anjou, in welchem der König bereits in der ersten Phase der Bautätigkeiten darauf verweist, dass sich die Bezeichnungen *Sancti Corporis Christi*, *Sanctae Clarae* und *Hostiae Sacre* allesamt auf ein und dieselbe Kirche beziehen: *quod monasterium Sancte Clare de Neapoli, interdum Sancti Corporis Christi, interdum Sancte Clare etquandoque Hostie Sacre denominatur, et hac appositione sononima essentia nominis immutatur.*

³² Die Maße orientieren sich an den Angaben von BRUZELIUS C., Queen Sancia of Mallorca and the Convent Church of Sta. Chiara in Naples, in: *Memoirs of the American Academy in Rome*, XL (1995), S. 70, Anm. 6.

Laufgang an. Im Obergaden dehnt sich der Raum zu beiden Seiten aus, schlanke 16 m hohe Lanzettfenster dienen seiner Beleuchtung. Als Abschluss dient ein offenes Sparrendach, das mit Kreuzrippengewölben im Bereich der Kapellen kombiniert wurde. Das Langhaus mündet im Süden in ein angedeutetes Querschiff, hier erscheint das letzte Joch tiefer und die Rundbogenarkaden weiter gespannt als die übrigen. Wieder erfährt der Raum im Obergeschoss eine Ausweitung, indem die Wände innerhalb der fast bis zur Decke reichenden Schildbogenrahmen um Strebepfeilerstärke nach außen weichen. Den südlichen Abschluss der Kirche bildet eine Quermauer, in deren Zentrum ein kolossales, vierbahniges Maßwerkfenster steht. Die obere Zone des Presbyteriums wird schließlich von drei pyramidal angeordneten Okuli beleuchtet. Insgesamt bietet sich dem Eintretenden der Eindruck von machtvollen Raumverhältnissen. Es dominiert das Bild eines weitläufigen, lichtdurchfluteten Saales von großer Einheitlichkeit.

Wie im Innern, so besticht auch am Außenbau das glatte und massive Mauerwerk (Abb. 1). Die Längswände sind oberhalb der Kapellenzone durch schlichte Strebepfeiler gegliedert, eingebettet dazwischen liegen die Fenster des Hochschiffes. Polygonale Treppentürme markieren den Übergang zwischen dem Langhaus und seinem querschiffartigen Abschluss, der niedrige *Coro delle Clarisse* beschließt die Kirche im Süden (Abb. 8). Die Hauptfassade wird von wuchtigen, sich stufenartig nach oben verjüngenden Eckverstärkungen eingefasst. Ein schmales Horizontalgesims teilt die ansonsten undifferenzierte Mauerfläche. Im Zentrum des Obergeschosses ist ein sechsteiliges Rosenfenster zu erkennen, darüber ein Dreipass-Okulus. Ein einziges, mit einer Blendarkatur geschmücktes Portal führt ins Kircheninnere (Abb. 9). Die sich in Spitzbögen nach drei Seiten öffnende Vorhalle wurde der Front mit großer Wahrscheinlichkeit erst sekundär vorgeblendet. Darauf deutet einerseits die auffällige Verzahnung der äußeren Vorhallenbögen mit den Eckverstärkungen (Abb. 10), andererseits der materielle Zusammenhang mit der Bausubstanz. Ihre Untersuchung ergab, dass die Vorhalle in keinerlei Verbindung mit dem Mauerverband der Fassade steht und sie außerdem als einziger Bauteil aus Peperinquadern gefertigt wurde.³³ Stellt sich schließlich noch die Frage nach der Datierung: Ebenso wie die gesamte Außenarchitektur auf die Wirkung großer, strenger Flächenverhältnisse abgestimmt, dürfte die Errichtung der Vorhalle zeitlich nicht allzu weit entfernt liegen und sicher noch vor der Mitte des 14. Jahrhunderts erfolgt sein.³⁴

³³ DELL'AJA (1992), S. 79.

³⁴ VENDITTI A., *Urbanistica e architettura angioina*, in: *Storia di Napoli*, Vol. III, Neapel 1969, S. 764.

3.3. Anmerkungen zur Rekonstruktion

Wenn man davon ausgeht, dass bereits im frühen 19. Jahrhundert erstmals der Wunsch nach einer Wiederherstellung des gotischen Innenraumes artikuliert und dieser bis zum Beginn des Zweiten Weltkrieges in regelmäßigen Abständen erneuert wurde,³⁵ mag es fast als „Glück im Unglück“ empfunden worden sein, als die Barockausstattung infolge der Kriegseinwirkungen und eines tagelangen Schwelbrandes unwiederbringlich verloren ging.³⁶ Das Resultat des Infernos war ein Bild immenser Zerstörungen, deren fatale Wirkung der gefeierte Neapolitaner Künstler Corrado Mezzana mit folgenden Worten umschreibt: *Aus dem Trümmerfeld der dahin gemetzten Kirchen Neapels ragt der Kadaver des einstigen angiovinischen Tempels S. Chiara gigantisch empor. Wie ein Sarkophag umfassen seine mächtigen Mauerreste einzig und allein nur mehr einen gigantischen Haufen Staub* (Abb. 11).³⁷ Dennoch: Durch die Freilegung der gotischen Strukturen hatten sich nun sowohl ein konkreter Anlass, als auch die Möglichkeit zur Durchführung der Rekonstruktion des Urzustandes ergeben. Den Verantwortlichen lässt sich im Hinblick auf die Vorgehensweise große Sorgfalt attestieren, eingehende bauhistorische Untersuchungen im Vorfeld des Wiederaufbaues zielten auf eine größtmögliche Authentizität ab.³⁸ Auch die Lösung, den barocken Fußboden – Ferdinando Fuga hatte 1763 das Rahmengerüst des Gewölbes mit Hilfe von Marmorintarsien auf den Boden übertragen – als Verweis auf die verlorenen Deckenfresken zu rekonstruieren, fand allgemeine Zustimmung. Andere Maßnahmen erachtet die heutige Forschung hingegen als gravierende Fehler. So wurden etwa einige Fenster nach dem Vorbild nordischer, diaphan angelegter Kirchen mit modernen farbigen Verglasungen versehen (Abb. 12). Ihre Gestalt stellt ein radikales Abweichen vom Originalbestand dar, welcher sich aufgrund fehlender Relikte und Dokumente wohl niemals mehr wird rekonstruieren lassen.³⁹ Außerdem waren sowohl in der Kirche, insbesondere aber im *Coro delle Clarisse* zahlreiche Stuck- und Freskendekorationen vom Feuer verschont geblieben (Abb. 13). Sie hätte man als

³⁵ Ausführlich zur Rezeptionsgeschichte siehe S. 45-46.

³⁶ Gewicht verleiht dieser Beobachtung u. a. ein Kommentar von GALLINO (1963), S. 80: *Ma il peccato, se davvero fu, venne duramente scontato nella tremenda pena del 4 agosto 1943.*

³⁷ Zit. DERS. (1963), S. 81 nach MEZZANA C., *Dov'è passata la guerra*, in: *L'Osservatore Romano* del 29-8-1945.

³⁸ Zu sämtlichen Voruntersuchungen, ihren Resultaten und der Chronologie der Restaurierung siehe DELL'AJA (1992), besonders S. 39-48.

³⁹ GAGLIONE M., *Manomissioni settecentesche dei sepolcri angioini in S. Chiara a Napoli ed altri studi*, Napoli 1996, S. 47-51; entgegen der geläufigen Meinung, es hätten in Süditalien zu keinem Zeitpunkt farbige Verglasungen nordischen Zuschnitts existiert, verweist der Autor auf erhaltene Relikte aus S. Maria Donnaregina (datiert 1314, zerstört 1564), S. Lorenzo Maggiore und S. Barbara in Castelnuovo, die das genaue Gegenteil beweisen. Auch in S. Chiara wurde ein rot eingefärbtes Fragment mit Blumendekor

historische Dokumente konservieren können, anstatt sie dem Diktat der Einheitlichkeit gehorchend gänzlich und unwiederbringlich zu zerstören.⁴⁰ Zuletzt erscheint auch die Stahlbetonrekonstruktion des Sparrendaches aus technologischer Sicht aufgrund ihrer mangelnden Elastizität im Fall von seismischen Erschütterungen mehr als bedenklich.⁴¹ Insgesamt darf der heutige Betrachter dennoch davon ausgehen, die Linien der einstigen gotischen Architektur vor Augen zu haben. Einschränkend muss aber bemerkt werden, dass der gegenwärtige Zustand bestenfalls dem Bild des Rohbaues und damit jenem Innenraum entspricht, den Karl von Kalabrien in den 1320er Jahren vor Augen hatte, als er sich laut einer Anekdote aus dem 16. Jahrhundert beim ersten Betreten der Kirche an einen *Pferdestall mit rechts und links vom Mittelgang angeordneten Boxen* erinnert fühlte.⁴² Damals wie heute fehlen sowohl der reiche Freskenschmuck (Abb. 14), als auch die zahlreichen Skulpturen, welche S. Chiara erst zu jenem „Ruhmestempel“ gemacht haben, den Robert von Anjou seinen Nachfahren hatte schenken wollen. Einen guten Eindruck dieser Wandmalereien, die bis heute gerne Giotto zugeschrieben werden,⁴³ vermittelt die Neapolitaner Klarissenkirche S. Maria Donnaregina. Sie konnte sich ihre ebenfalls im ersten Drittel des Trecento entstandenen Fresken bis heute bewahren (Abb. 15).⁴⁴

gefunden, das deutlich für Buntglasscheiben spricht; vgl. DELL'AJA (1992), S. 264. Die Kritik an den modernen Fenstern ist trotzdem berechtigt, da diese gravierend vom ursprünglichen Zustand abweichen.

⁴⁰ ALABISIO (1995), S. 12.

⁴¹ Ich danke Prof. Michael V. Schwarz für diesen Hinweis.

⁴² CAMERA M., *Annali delle due Sicilie dall'origine e la fondazione della monarchia fino a tutto il regno dell'agosto sovrano Carlo III. Borbone*, Napoli 1860, Vol. II, S. 340.

⁴³ In jüngster Zeit etwa bei ALABISIO (1995), S. 12. Im Widerspruch dazu stehen die Forschungsergebnisse von SCHWARZ M. V./THEIS P., *Giottus Pictor. Bd. 1: Giottos Leben*, Wien/Köln/Weimar 2004, zu Giottos Neapler Zeit besonders S. 20, II a 6 und II a 9 und S. 55-57. Giottos Tätigkeit für Robert d. Weisen ist durch mehrere dokumentierte Zahlungen für die Ausmalung der *Cappella magna* und der *Cappella segreta* im Castel Nuovo sowie die Ernennung zum königlichen *familiare* vom 20. Jänner 1330 gesichert. Auch dessen Wirken in S. Chiara schien einer mündlich überlieferten Lokaltradition zufolge seit frühen 16. Jahrhundert gewiss. Aufgegriffen wurde diese etwa von Antonio Billi, der in seinem *Libro* (1506-1515) zwei konkrete Werke in Neapel, und zwar *nell'Incoronata e in Santa Chiara* nennt. Vasari wusste 1550 ebenfalls, dass Giotto *fù chiamato a Napoli da Re Ruberto, il quale gli fece fare in Santa Chiara, chiesa reale, edificata da lui, alcune cappelle (...)*. Und schließlich stellt auch CAPACCIO (1634), S. 192 fest, *che non v'era un palmo che non fusse colorito per man di Giotto Fiorentino*. Ein konkreter Beweis für die Autorschaft Giottos, bzw. seiner Mitwirkung an der Ausmalung von S. Chiara konnte jedoch bisher nicht erbracht werden. Die Quellen im Konventsarchiv schweigen diesbezüglich. Da auch jegliche visuelle Dokumentation oder ausführliche Beschreibungen fehlen, fällt Giottos Tätigkeit in unserer Kirche wie an so vielen anderen Orten Süditaliens in den Bereich des rein Spekultativen; vgl. SCHWARZ/THEIS (2004), S. 55.

⁴⁴ Der Freskenzyklus im Nonnenchor von S. Maria Donna Regina wurde in der zweiten Dekade des 14. Jahrhunderts begonnen und gegen 1340 vollendet. Über die Zuschreibung besteht große Uneinigkeit, wobei die Forschung die mutmaßlichen Autoren im jeweiligen Umkreis von Pietro Cavallini, Simone Martini oder Giotto vermutet. Dargestellt ist an der Nordseite ein „Jüngstes Gericht“, an der linken Längswand befinden sich in vier Registern übereinander Szenen aus der Passion Christi und der Vita der Hl. Elisabeth von Ungarn. Ausführlich zu diesen Werken siehe GENOVESE R. A., *La Chiesa trecentesca di Donna Regina*, Napoli 1993, S. 59-64 und JÄGGI (2006), S. 258-260.

3.4. Funktionale und ikonologische Aspekte

Gerade in Bezug auf die zitierte „Scheunenarchitektur“ erscheint S. Chiara einzigartig. Zahlreiche Versuche, die spezifische Gestalt unserer Kirche typologisch an südfranzösische Sakralbauten, die Bettelordensarchitektur ganz allgemein oder die lokale Bauweise in und um Neapel zu binden, offenbarten stets nur oberflächliche Gemeinsamkeiten und verliefen daher mehr oder weniger im Sand.⁴⁵ Als mögliches Parallelkonzept ließe sich beispielsweise S. Lorenzo Maggiore ins Feld führen (Abb. 16 und 17). Unter Karl I. von Anjou um 1280 begonnen und im frühen 14. Jahrhundert vollendet, weist diese einschiffige, kubische Saalkirche mit ihren flankierenden, allerdings eigenständigen Seitenkapellen und dem offenen Dachstuhl tatsächlich Ähnlichkeiten zu S. Chiara auf (Abb. 6). Lässt man zudem die polygonale Chorlösung französischen Zuschnitts außer acht, sind sogar die Proportionen des Innenraumes zwar etwas gedrungener, aber doch annähernd vergleichbar. Demgegenüber zeigt S. Chiara allerdings auch Merkmale, die es verbieten, diesen Bau mit S. Lorenzo oder irgendeiner anderen konkreten Kirche in einen direkten entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang zu bringen.⁴⁶ So irritieren v.a. der bemerkenswert unspektakuläre gerade Chorschluss, das kaum artikulierte Querhaus, die für eine Mendikantenkirche gigantischen Ausmaße sowie die schachtelartig eingezogenen Seitenkapellen. Erst der jüngeren Forschung ist es gelungen, einige dieser formalästhetischen Besonderheiten plausibel zu deuten.⁴⁷ Mit dem Ziel, die gleichermaßen rätselhaften wie oft gepriesenen Eigenheiten von S. Chiara fassbar, sowie die Bestürzung über den Verlust derselben nach der Barockisierung im 18. Jahrhundert einsichtig zu machen, sollen ihre Ergebnisse in diesem Abschnitt in Form einer kommentierten Zusammenschau präsentiert werden.

⁴⁵ BERTAUX (1898), S. 178 vergleicht bauliche Details unserer Klarissenkirche mit Merkmalen der Kathedrale von Albi. CHIERICI G., *Il restauro della Chiesa di S. Maria Donnaregina a Napoli*, Neapel 1934, S. 25f. sieht eine allgemeine Nähe zu südfranzösischen Zisterzienserkirchen. GALLINO (1963), S. 38f. verweist auf die Zisterzienserkirche von Fossanova oder Sant’Eligio al Mercato. BRUZELIUS (1995), S. 78 hält eine typologische Abhängigkeit S. Chiaras von einschiffigen südfranzösischen Mendikantenkirchen angesichts der Kindheitsjahre, die Sancia in Perpignan und Montpellier verbracht hat, immerhin für sehr wahrscheinlich. Als konkretes Beispiel wird Notre Dame de Lamourquier in Narbonne angeführt. FREIGANG (2001), S. 50; der Autor listet hier mehrere typologisch ähnliche Bauten auf, die aufgrund verschiedener Kriterien aber keineswegs als direkte genetische Vorläufer von S. Chiara verstanden werden dürfen. In die Diskussion eingebracht werden u.a. die Konsitorienkapelle sowie die Große Kapelle im Avignoneser Papstpalast, die Genter Dominikanerkirche, die Palastkapelle im Castelnuovo und schließlich provinzielle Bettelordenskirchen wie S. Francesco in Eboli und Sant’Antonio in Nocera Inferiore.

⁴⁶ DE RINALDIS (1920), S. 62f. erkennt erstmals die fundamentalen Unterschiede zwischen S. Chiara, S. Lorenzo und weiteren neapolitanischen Bettelordenskirchen, führt diese aber wieder auf eine Abhängigkeit von provenzalischen Schemata zurück. Zur Gegenüberstellung von S. Chiara und S. Lorenzo siehe jüngst FREIGANG (2001), S. 51 und S. 54.

⁴⁷ Besonders FREIGANG (2001), S. 33-60 und JÄGGI (2006), S. 155-59 und S. 212.

Will man das Gesamtkonzept der gotischen Baumeister in seinen wichtigsten Grundzügen erfassen, gilt es zunächst, nach den verbindlichen funktionalen Vorgaben zu fragen. Als Zentrum eines Doppelklosters musste der Bau erstens auf die monastische Koexistenz weiblicher und männlicher Religiösen abgestimmt werden, die sich ein und dieselbe Kirche zu teilen, gleichzeitig aber auch die rigorosen Klausurbestimmungen Königin Sancias zu erfüllen hatten. Eine zweite Voraussetzung ergab sich durch die Nutzung als Königsgrablege, die im Sinne eines generationsübergreifenden Abkommens einforderte, dass sich die Klarissen und Franziskaner zukünftig in optimaler Weise für das Seelenheil der *Beata Stirps* einsetzen konnten.⁴⁸ Auf höfische Repräsentationszwecke wiederum sollte drittens ein Raum zugeschnitten sein, der einerseits die Aufnahme möglichst großer Besuchermengen gewährleistete und andererseits Platz für Grablegen des städtischen Hochadels zu bieten hatte, welcher sich auch post mortem in unmittelbarer Nähe zur königlichen Dynastie wissen wollte.

Ein Blick auf den Grundriss (Abb. 6) offenbart nun eine pointierte axiale Hintereinanderreihung von Nonnenchor, Presbyterium und Langhaus, welche jeweils in sich abgeschlossene Funktionsräume darstellten, denen die oben genannten Aufgaben zugeordnet waren. Betrachten wir zunächst die zweijochige Halle des *Coro delle Clarisse* (Abb. 18):⁴⁹ In diesem südlich an die eigentliche Kirche anschließenden Annexbau konnten sich täglich bis zu 200 Nonnen versammeln,⁵⁰ um den sakralen Zeremonien am Altar mittels dreier vergitterter Öffnungen in der Chorwand zumindest akustisch zu folgen, ohne

⁴⁸ Zum Selbstverständnis der Anjou als einer *Beata Stirps* siehe MICHALSKY T., Die Repräsentation einer *Beata Stirps*. Darstellung und Ausdruck an den Grabmonumenten der Anjous, in: OEXLE O. G./VON HÜLSEN-ESCH A. (Hg.), Die Repräsentation der Gruppen. Texte – Bilder – Objekte (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 141), Göttingen 1998, S. 187-224.

⁴⁹ Da die umstrittene Frage zur Datierung des Nonnenchores lediglich die Gliederung der Chorwand berührt, nicht aber deren Position, soll hier auf diese Diskussion nicht näher eingegangen werden. Die These eines sekundären Anbaues vertreten GALLINO (1963), S. 42f. – DELL’AJA (1992), S. 177 – ENDERLEIN (1997), S. 101 sowie FREIGANG (2001), S. 49. DE RINALDIS (1920), S. 52 – VENDITTI (1969), S. 771 – BRUZELIUS (1995), S. 71 und JÄGGI (2006), S. 158f. votieren für eine Gleichzeitigkeit von Kirche und Klarissenchor.

⁵⁰ SPILA DA SUBIACO (1901), S. 56 nach WADDING VI (1625), S. 482 und VII, S. 355, 505f. und S. 562. Clemens V. erteilt 1310 ein erstes Privileg für 100 Nonnen, sieben Jahre später ein zweites für 120 Klarissen, 1318 wird der Numerus Clausus auf 150 angehoben und 1342 schließlich auf 200. SPILA DA SUBIACO (1901), S. 244 nach DE STEFANO (1560), fol. 180r erwähnt Quellen, die im 16. Jahrhundert von 380, ja sogar 600 Nonnen berichten. Eine derart hohe Belegschaft scheint im Hinblick auf die realen Unterbringungsmöglichkeiten jedoch maßlos übertrieben. Sie dürfte laut P. Gioacchino D’Andrea, dem ich für diesen Hinweis danke, auf das Streben zurückzuführen sein, die immensen Ausgaben für den täglichen Lebensmittelbedarf an offizieller Stelle „vertuschen“ zu wollen. D’ANDREA G. F., Il Monastero napoletano di S. Chiara, in: Archivium Franciscanum Historicum LXXX, 80, 1987, S. 53; spätestens 1806 begann mit der Aufhebung des Feudalrechtes der Nonnen und der Beschlagnahmung ihrer Güter ein unaufhaltsamer Niedergang des Klosters, der von einer raschen und drastischen Entvölkerung begleitet war. Die letzten zwölf verbliebenen Klarissen übersiedelten 1927 in den Franziskanerkonvent.

dass dabei ihre Weltfluchtambitionen in Frage gestellt worden wären (Abb. 19).⁵¹ Zweifelsohne handelt es sich bei diesem Schema, wie Carola Jäggi betont, keineswegs um eine geniale Sonderlösung – ausgesprochen ähnliche Retrochöre besaßen etwa auch S. Agnese in Bologna (Abb. 20) oder die Klarissenkirche von Gagliano Aterno in den Abruzzen (Abb. 21).⁵² Völlig neu und singulär ist in S. Chiara jedoch die konsequente Ausrichtung des Nonnenchores auf den Mönchschor jenseits der Trennwand. Auch wenn seine Lokalisierung umstritten ist,⁵³ darf meines Erachtens aufgrund einer Notiz aus dem 16. Jahrhundert doch angenommen werden, dass er sich *in der Mitte der Kirche* vor dem Corpus-Christi-Altar befunden hat.⁵⁴ Angesichts der nachweislich nur 50 Mitglieder zählenden Brüdergemeinschaft reichte er wohl etwa bis in Höhe des ersten Langhausjoches.⁵⁵ Eine lediglich dezente, niedrige Chorschranke begrenzte diese Zone gegen den Laienraum.⁵⁶

⁵¹ ENDERLEIN (1997), S. 177 und JÄGGI (2006), S. 214. Die Zugehörigkeit der drei Öffnungen zum Originalbau ist bis heute nicht sicher, da sich der Rahmen des mittleren Fensters sowohl stilistisch, also auch vom Material her von den beiden seitlichen Fenstern unterscheidet. Aufgrund der Überschneidungen mit dem Grabmonument Roberts könnten sich letztere jedoch schon 1343 an ihrem heutigen Platz befunden haben. Die große Öffnung existierte laut Reisebriefen spätestens im 17. Jahrhundert. Vgl. auch DIES., Raum und Liturgie in franziskanischen Doppelklöstern: Königsfelden und S. Chiara in Neapel im Vergleich, in: BOCK N./KURMANN P./ROMANO S./SPIESER J.-M. (Hg.), Art, Cérémonial et Liturgie au Moyen Âge, Actes du colloque de 3ième Cycle Romand de Lettres, Lausanne-Fribourg, 24-25 mars, 14-15 avril, 12-13 mai 2000, S. 237.

⁵² JÄGGI (2006) S. 212.

⁵³ Der Mönchschor könnte sich entweder seitlich des Hauptaltars, oder direkt davor im südlichen Abschnitt des Langhauses befunden haben. GALLINO (1963), S. 64f. fasst die verschiedenen Meinungen bis zu seiner Zeit zusammen, ist selbst jedoch unentschieden.

⁵⁴ DELL'AJA (1992), S. 101 nach einem Bericht von SUMMONTE (1675), S. 259; (...) *il coro da mezzo quella chiesa che la teneva quasi tutta occupata con grande contradizione de' Frati e dei Laici ancora, lo trasferì dietro l'Altar Maggiore, al cui esempio tutte le altre Chiese di questa Città simile fecero, eccetto l'Archivescovato, perché si sarebbe guastata la sua bella proporzione, e quella di Santa Chiara per esser di mirabil latitudine, e per starvi addietro il maggiore Altare quel stupendo sepolcro di Re Roberto, si lasciarono nell'antico loro modo.* Nimmt man an, der Mönchschor befand sich tatsächlich seitlich des Altars, stellt sich angesichts dieser Nachricht die Frage, warum der Autor S. Chiara dann überhaupt in den Reigen jener Kirchen aufgenommen hat, in welchen das Gestühl der Mönche aus der Mitte der Kirche hatte weichen müssen, um den Blick auf den Altar freizugeben. Auch wäre im Fall einer seitlichen Position sicher nicht die *mirabil latitudine* als Argument für den Verbleib am alten Platz angeführt worden, sondern wohl vielmehr die Tatsache, dass in S. Chiara der Mönchschor die Sicht an seinem alten Platz ohnehin nicht beeinträchtigen würde. Alles in allem sprechen also gerade diese Aufzeichnungen deutlich für die Lokalisierung des Mönchsgestühls im Langhaus.

⁵⁵ Die Anzahl der *Fratres* erwähnen ENDERLEIN (1997), S. 101 und JÄGGI (2006), S. 182, Anm. 548. Eine zentrale Lage des Mönchschores zwischen dem Hochaltar und dem Ansatz der ersten Seitenkapellen vermutet beispielsweise GAGLIONE (1996), S. 24, Anm. 21.

⁵⁶ Sowohl die Position als auch die Gestalt der Chorschranke konnten bis heute nicht näher bestimmt werden. SPILA DA SUBIACO (1901), S. 88 vermutet ein niedriges Gitter oder eine Marmorbalustrade. Als These wäre in Analogie zu BERTAUX E., Magistri Johannes et Pacius de Florentina marmorarii fratres, in: Napoli Nobilissima, Vol. IV (1895), S. 148f. zu überlegen, ob hier nicht vielleicht ein heute nur fragmentarisch erhaltener, 1345 datierter Fries mit Szenen aus dem Leben der Hl. Katharina seinen ursprünglichen Platz gehabt haben könnte. Seine Maße mit einer Gesamtlänge von 16,66 ließen sich exakt in das Langhaus einpassen. Die 0,80 m hohen Reliefplatten Giovanni und Pacio Bertinis würden von ihrer Größe her ebenfalls gut zur der immer wieder beschriebenen bescheidenen Abschränkung passen. Vgl. auch mit den Bemerkungen zur Sekundärverwendung des Katharinenfrieses im 18. Jh. auf S. 42.

Erst durch ein solches direktes Gegenüber von Nonnen- und Mönchsbereich waren laut Tanja Michalsky hier erstmals *beide Gruppen während der Messe gleichsam einander zugewandt, ohne in Blickkontakt zueinander treten zu können*.⁵⁷ Das stringent gestaffelte Raumsystem scheint wiederum eine Antwort auf die zweite oben beschriebene Funktion S. Chiaras, und zwar jene der Königsgrablege, gewesen zu sein. Zwischen den Klarissen, bzw. Franziskanern befanden sich nämlich nicht nur der Hauptaltar, sondern auch die entlang der Trennwand angeordneten Sepulkralmonumente mit den Grab Roberts in der Mitte (Abb. 2).⁵⁸ Der prägnanten Analyse Christian Freigangs folgend, sorgte nun genau diese Disposition *für eine maximale Präsenz der Toten bei den Seelenmessen: auf der einen Seite beteten die Schwestern, auf der anderen die Brüder und schlossen auch räumlich das Herrscherhaus regelrecht in ihr Gebet ein. Entsprechend war in beiden Räumen ein wechselnder Chorgesang liturgisch geregelt, wie generell die gesamte, von Königin Sancia verfügte Messthematik auf das Haus Anjou und insbesondere König Robert zugeschnitten war*.⁵⁹ Vorherrschend und für die spezifische Gestalt von S. Chiara bestimmend war dementsprechend der Gedanke an eine monumentale Familienkapelle, wobei die Memoria an die Dynastie ihren Höhepunkt in der liturgischen Inszenierung im Presbyterium fand. Die gewonnenen Erkenntnisse erlauben im Hinblick auf die eingangs vermerkten „Absonderlichkeiten“ unserer Kirche folgende Zwischenbilanz: Der Verzicht auf einen apsidialen Chorschluss resultierte aus ihrer Funktion als Herzstück eines Doppelklosters, welche die Errichtung eines Nonnenchores notwendig machte.⁶⁰ Aus rein liturgischem Blickwinkel betrachtet, wurde ein ausgeprägtes Querhaus obsolet, weil der primär als Familiengrablege konzipierte Innenraum durch das betonte Vis-à-vis von Nonnen- und Mönchschor die optimale „Versorgung“ seiner Toten mit Seelenmessen und Fürbitten bereits hinreichend garantierte. Das geräumige Langhaus befriedigte wiederum voll und ganz die Bedürfnisse eines großen Publikums, das möglichst viel Platz und freie Sicht auf

⁵⁷ Zit. MICHALSKY (2000), S. 128f.

⁵⁸ Vgl. mit den Bemerkungen zum Monument auf S. 33-36.

⁵⁹ Zit. FREIGANG (2001), S. 50. Die Bestimmungen wurden am 4. April 1324 in Form einer päpstlichen Bulle bestätigt. Den Originaltext zitiert ENDERLEIN (1997), S. 102, Anm. 13, nach Bullarium Franciscanum, Vol. V, S. 262, Nr. 528. Es sollten täglich fünf Messen zelebriert werden, von denen zwei die Franziskaner und drei die Nonnen zu singen hatten. Weiterhin legte Sancia fest, dass auch die täglichen Horen abwechselnd, und zwar zuerst von den Brüdern, und dann von den Klarissen zu singen seien. DERS. (1997), S. 103, Anm. 18 nach WADDING VI (1625), S. 570 zitiert die vollständige Messthematik. Die Messen *submissa voce* waren Papst Johannes XXII., König Robert, seinem Sohn Karl von Kalabrien und den zukünftigen Toten des Königshauses gewidmet.

⁶⁰ Diese heute allgemein anerkannte These wurde erstmals von DE RINALDIS (1920), S. 51f. geäußert, als er vermutete, dass *der Architekt von S. Chiara durch den angrenzenden Coro delle Clarisse gleichsam dazu gezwungen worden wäre, auf die in einschiffigen Kirchen sonst übliche runde oder polygonale Apsis zu verzichten*.

den Altar und die königlichen Gräber verlangte.⁶¹ Die schachtelartigen Kapellenreihen trugen schließlich dem Wunsch des neapolitanischen Hochadels Rechnung, seine Grabstätten in unmittelbarer Nähe zum Herrschergeschlecht einzurichten.⁶²

An diesem Punkt stellt sich die Frage, ob nicht die Singularität dieses *Meilensteins in der Geschichte der Neapolitaner Sakralarchitektur*⁶³ schlicht und einfach auf einem minimalistischen „Form-follows-function-Konzept“ des gotischen Baumeisters beruhen könnte? Ja und Nein. Ja, weil die Architektur hier wirklich auf ihre rein praktische Benützbarkeit abzielte – und zwar unter Preisgabe aller geläufigen, im Grunde aber überflüssigen Hoheitsmotive wie Apsis, Gewölbe, ausladendem Querhaus oder autonomen Kapellenanbauten. Nein allerdings, weil der Kirchenbau darüber hinaus wohl auch als eminent politisches Statement gemeint war: Die ostentative Askese steht laut Freigang nämlich in direktem Zusammenhang mit dem Armutsstreit zwischen der päpstlichen Kurie und den Spiritualen, einem radikalen Zweig des Franziskanerordens, welcher seit dem 13. Jahrhundert wiederholt die Rückkehr zur totalen, weil evangelischen Besitzlosigkeit eingefordert hatte.⁶⁴ Der Konflikt kulminierte, als die Bettelmönche im ersten Drittel des 14. Jahrhunderts zu Ketzern erklärt und europaweit verfolgt wurden. Von Kindheit an den Spiritualen eng verbunden,⁶⁵ haben sich Sancia und Robert in dieser Situation zu

⁶¹ ENDERLEIN (1997), S. 102, Anm. 10 räumt ein, dass auch der emporenähnliche Laufgang oberhalb der Kapellen – er war über Wendeltreppen an den vier Ecken der Kirche zugänglich – der Aufnahme von zusätzlichen Kirchenbesuchern gedient haben könnte.

⁶² Die ungewöhnliche Gestalt dieser Kapellen wie überhaupt den gesamten Grundriss von S. Chiara führen BRUZELIUS (1995), S. 83f. und MATTANO V., *La basilica angioina di S. Chiara a Napoli. Apocalittica ed escatologia*, Napoli 2003, besonders S. 19-48 auf den Einfluss schematischer Zeichnungen der drei Zeitalter von Joachim von Fiore zurück. Die Kritik von FREIGANG (2001), S. 52 an diesem ausschließlich symbolischen Erklärungsmodell für die in Wirklichkeit sehr vielschichtige Architektur ist sicher berechtigt.

⁶³ Zit. GALLINO (1963), S. 38.

⁶⁴ FREIGANG (2001), S. 50-55. Ausführlich zum Armutsstreit siehe HORST U., *Evangelische Armut und päpstliches Lehramt. Minoritentheologen im Konflikt mit Papst Johannes XXII. (1316-34)* (Münchner Kirchenhistorische Studien 8), Stuttgart/Berlin/Köln 1996 und zuletzt MICHALSKY (2001), S. 123 f.

⁶⁵ BRUZELIUS (1995), S. 82f. Der Grundstein für Roberts Affinität zum Franziskanerorden wurde bereits ab 1288 gelegt, als er gemeinsam mit seinen Brüdern Raimund Berengar und Ludwig als Geisel für die Freilassung des Vaters Karl II. an den Hof Jakobs II. gesandt und unter die Obhut der Franziskaner gestellt worden war. Hier knüpften die Königssöhne während ihrer siebenjährigen Gefangenschaft besonders enge Kontakte zum Theologen Petrus Johannes Olivi, der dem „Armutsradikalismus“ der südfranzösischen Spiritualen eng verhaftet war. An eben diesem aragonesischen Hof und damit in derselben franziskanisch dominierten Atmosphäre ist auch Sancia aufgewachsen. Durch das Vorbild ihrer tief religiösen Mutter Claramonda hatte sie bereits in jungen Jahren jene tiefe Liebe und Verehrung für die Franziskaner entwickelt, die sie 1334 dazu bewogen haben mag, sich als „Mutter des Franziskanerordens“ zu fühlen; vgl. DELL’AJA G., *Per la Storia del Monastero di S. Chiara in Napoli*, Neapel 1992, S. 18, Anm. 10 nach WADDING VII (1625), S. 203-204. (...) *ego multipliciter possum dicere haec verba, scilicet mater Ordinis Sancti Francisci*. Vertiefend zu diesem Thema siehe VON HEUCKELUM M., *Spiritualistische Strömungen an den Höfen der Anjou und Aragon* (Abhandlungen zur mittleren und neueren Geschichte 38), Berlin 1912 – BRETTE S., *Ein Traktat König Roberts von Neapel De evangelica pauperitate*, in: Festgabe für Heinrich Finke, Münster 1925, S. 200-208 – MOORMAN J., *A History of the Franciscan Order*, Oxford 1968, S. 307-317 – MUSTO R.G., *Queen Sancia of Naples (1286-1345) and the Spiritual Franciscans*, in: KIRSCHNER J./WEMPLE S. (Hg.), *Women of the Medieval World, Essays in Honor of John H. Mundy*, Oxford 1985, S. 179-214 – BURR D., *Olivi an Franciscan Poverty. The Origins of the usus pauper Controversy*, Philadelphia 1989 – HORST

unbedingten Schutzherren der Franziskaner aufgeschwungen und Neapel, insbesondere das Castelnuovo und S. Chiara, zum Refugium für die Verfolgten gemacht.⁶⁶ Von Bedeutung für die asketische Grundhaltung unserer Baumeister ist nun, dass die Spiritualen u.a. auch verschwenderischen Bauluxus kritisiert und dabei besonders Gewölbe und Chorumgang angeprangert hatten. Wenn man nun in S. Chiara auf jeglichen architektonischen Reichtum verzichtet, heißt dies dreierlei: Mittels seiner augenscheinlich „idealen Mendikantenkirche auf neapolitanischem Boden“ bekannte sich das Stifterpaar einerseits unmissverständlich und weit über die Grenzen der Stadt hinaus zum extremistischen Armutsideal der Spiritualen. Durch die Einzigartigkeit des Gebäudes – schließlich präsentiert sich die Kirche in gewissen Sinne als Inkunabel und gleichzeitiger Höhepunkt der vorgetragenen puritanischen Gesinnung – hatte man dem Betrachter zweitens jegliche Vergleichsmöglichkeit entzogen und deutlich vermittelt, aus einer Art Demuthaltung heraus *nicht in das Wettstreifen mit anderen Bauten eintreten zu wollen*.⁶⁷ Mit Hilfe dieser anschaulichen Demonstration von Armut und Demut gelang es wiederum drittens, die Diskrepanz zwischen den machtvollen Dimensionen S. Chiaras und der franziskanischen Kritik an übertrieben großen Bauten zu überbrücken, bzw. ins positive Gegenteil zu verkehren.⁶⁸ Tatsächlich nämlich war S. Chiara riesig. Ihre Ausmaße haben nicht nur die Mutterkirche in Assisi bei weitem übertroffen, sondern auch sämtliche Großkirchen Neapels einschließlich des Domes S. Gennaro in den Schatten gestellt.⁶⁹ Während aber der heutige Betrachter eine solche „Gigantomanie“ sicher zurecht als Demonstration von Macht interpretieren und dahinter ein veritables Maß an Selbstdarstellungsdrang vermuten würde, hatte wohl zumindest der theologisch versierte Kirchenbesucher des 14. Jahrhunderts in erster Linie die Referenzlosigkeit und architektonische Armut S. Chiaras wahrgenommen und beides in Kombination mit den ungeheuren Ausmaßen als zeichenhaft übersteigerten Ausdruck franziskanischer Spiritualität verstanden.

Gerade diese Synthese aus beeindruckender Größe und würdevoller, da zurückhaltender Schlichtheit dürfte ferner die Ursache für jene Bewunderung darstellen, welche die Rezipienten dem mittelalterlichen Interieur nahezu einstimmig über die verschiedensten Epochen hinweg entgegenbrachten. Das „Geheimnis S. Chiaras“ läge somit v.a. in der

(1996), vgl. Anm. 64 und LAMBERT M. D., *The Franciscain Crisis under John XXII*, in: *Franciscain Studies* 32 (1972), S. 123-143.

⁶⁶ Ein Überblick der Quellenlage zu diesem Thema findet sich bei MICHALSKY (2001), S. 141, Anm. 4.

⁶⁷ Zit. FREIGANG (2001), S. 54.

⁶⁸ DERS. (2001), S. 52f.

⁶⁹ BRUZELIUS (1995), S. 70, Anm. 6 nennt die konkreten Maße: Einschließlich des Nonnenchores erstreckt sich S. Chiara der Länge nach über 110,5 m, S. Chiara in Assisi misst ca. 60 m, der Dom von Neapel exakt 100 m.

Tatsache begründet, dass dieser reduzierte und gleichzeitig mächtige Kirchenraum damals wie heute als kongenialer und wahrhaftiger Ausdruck mittelalterlicher Bettelordenskultur angesehen wurde und wird. Freilich beziehen sich all diese Beobachtungen lediglich auf das architektonische Instrumentarium, das uns in seiner purifizierten Gestalt heute noch um so deutlicher entgegentritt. Keinesfalls jedoch darf man dabei den Fehler begehen, die prinzipielle Armutshaltung auf den originalen Gesamteindruck übertragen zu wollen, der dank seiner Wandmalereien um vieles reicher und kostbarer gewesen sein dürfte.

Im Hinblick auf das umfangreiche Bedeutungsspektrum S. Chiaras sei zuletzt noch auf einen weiteren Aspekt, und zwar die besondere Lage des Klosterkomplexes *extra hortus* verwiesen,⁷⁰ die sich der „Tavola Strozzi“ besonders schön entnehmen lässt (Abb. 22). Auf dieser, um 1465 entstandenen Ansicht von Neapel schildert der anonyme Künstler trotz einiger perspektivischer Ungereimtheiten die Südseite der Kirche mit dem niedrigen Nonnenchor, ihren drei Okuli und den flankierenden Treppentürmen überraschend exakt. Dank mehrerer päpstlicher Erlässe vor unmittelbarer Umbauung bewahrt,⁷¹ ragt die Kirche allseitig und auch aus großer Distanz gut sichtbar aus dem Häusermeer im Vordergrund heraus. Im Hintergrund sind dagegen die ersten grünen Hügel der Peripherie erkennbar. Wie Enderlein festgestellt hat, nahm nun genau diese Position im frühen 14. Jahrhundert innerhalb des gesamten urbanen Gefüges insofern eine Schlüsselstellung ein, als der Bau die Adelsresidenzen und ihre weitläufigen Gärten außerhalb der Stadtmauer mit dem dicht bevölkerten *Centro* verband. In ihrer doppelten Funktion als Schauplatz höfischer Feierlichkeiten und Ort volksnaher Seelsorge dürfte S. Chiara daher sowohl räumlich, als auch ideell den wichtigsten *Berührungspunkt des Hofes mit der städtischen Öffentlichkeit* dargestellt haben und somit nicht nur frommes Mahnmahl und Königskapelle gewesen sein, sondern auch ein mächtiges Symbol für das friedlich-einträchtige Miteinander in der Sirenenstadt.⁷²

Versuchen wir abschließend, die vielschichtigen Beobachtungen auf einen Nenner zu bringen: Der spezifische Grundriss, die große Einheitlichkeit und Schlichtheit sowie die überwältigende Weitläufigkeit des Kirchenraumes scheinen in nahezu idealer Weise auf das monastische Zusammenleben von Klarissen und Franziskanern einerseits, bzw. auf die Bestimmung des Gebäudes als dynastische Grablege andererseits abgestimmt worden zu sein. Hier konnten die Nonnen ein Leben in weltferner Abgeschlossenheit führen und die

⁷⁰ Vgl. S. 5, Anm. 24.

⁷¹ SPILA DA SUBIACO (1901), S. 197 f. nach WADDING VI (1625), S. 560 zitiert den päpstlichen Schutzbrief, welcher das königliche Verbot der Umbauung bestätigt.

⁷² Zit. ENDERLEIN (1997) S. 104.

Brüder gleichzeitig ihrer Berufung zu engagierter Seelsorge nachkommen, wobei die liturgischen Pflichten beider Orden v.a. auf das Totengedenken für die königliche Stifterfamilie konzentriert waren. Die Betonung der reinen Funktionalität und die demonstrative Beziehungslosigkeit des Gebäudes als *architektonische Armuts- und Demutsgeste*⁷³ lässt zudem auf die Absicht des Stifterpaares schließen, den verehrten franziskanischen Spiritualen symbolisch und faktisch in Neapel eine alle Zeiten überdauernde *Cittadella francescana*⁷⁴ errichten zu wollen. In Anbetracht ihrer politischen Bedeutung als *Cappella regalis* dürfte S. Chiara darüber hinaus jedoch noch mehr gewesen sein, als eine reine Hommage der angiovinischen Monarchen an die Franziskaner. Bedenkt man, dass unter Roberts Regierung politische Stabilität, ökonomisches Wohlergehen und ein künstlerisch-kultureller Aufschwung in Neapel Einzug gehalten hatten, könnte der König mit dem Kirchenbau auch die Errichtung eines „Friedenstempels“ im Sinn gehabt haben, eines Ortes der Gemeinschaft und eines sichtbaren Zeichens der eigenen Verdienste.⁷⁵ Nur so lassen sich nämlich die spezifische Lage innerhalb der Stadt und die gewaltigen Dimensionen der Kirche erklären, ihre außergewöhnliche Monumentalität und zuletzt die Nobilitierung, die das Innere durch die Ausweitung des Raumes im Hochschiff erfährt. Wie sehr Robert mit diesen Intentionen vielleicht sogar ganz bewusst in die Nähe antiker Imperatoren rücken wollte – auch die augusteische Ara Pacis etwa wurde als Symbol für Frieden und Wohlstand errichtet – zeigt letztlich die Gestalt der Vorhalle an der Fassade, die mit ihrem zentralen großen und den flankierenden kleinen Bögen eindeutig dem römisch-imperialen Triumphbogenschema entlehnt ist.

⁷³ Zit. FREIGANG (2001), S. 52.

⁷⁴ Vgl. S. 1, Anm. 3.

⁷⁵ ALABISIO (1995), S. 9.

4. S. CHIARA BIS 1742. ZWISCHEN ADAPTIERUNG UND RENOVIERUNG

4.1. Veränderungen in der Kirche

Die würdevolle Großartigkeit des Innenraumes und dessen durchdachte Funktionalität mögen S. Chiara in weiterer Folge vor radikalen architektonischen Eingriffen bewahrt haben. Erst zu Beginn des Seicento lässt sich anhand der Verlegung des Mönchschores ein Eingriff verzeichnen, der erstmals seit der Gründung eine Neugliederung wichtiger Funktionsbereiche der Kirche nach sich zog. So berichten die Akten des Notars Francesco Borello anlässlich des Todes von Mario Marasi im Jahr 1607, der Architekt habe *an der inneren Fassadenwand eine neue Ebene für den Mönchschor eingezogen und die Marmorreliefs aus dem Presbyterium an diesen Ort verlegt*.⁷⁶ Hand in Hand damit ging eine beachtliche Vergrößerung des Laienbereiches in Richtung Altar. Es ist sehr wahrscheinlich, dass das nach 1628 geschaffene Seitenportal im Osten zur Erschließung genau dieses Bereiches dienen sollte (Abb. 23).

Permanenten Adaptierungen unterworfen waren hingegen die Kapelleneinbauten der Kirche. Aufgrund der Funktion als königliche Grablege für den Neapolitaner Hochadel von größtem Interesse, hatte sich das Patriziat seit der Weihe 1340 intensiv um deren Patronanzen bemüht. Gerade hier fanden im Lauf der Zeit ambitionierte Modernisierungskampagnen statt. Einen guten Eindruck der einstigen Dekoration vermittelt die Cappella del Balzo, die sich ihre Ausstattung aus dem frühen Seicento wie durch ein Wunder bewahrt hat (Abb. 24). Das Grabmal des Gabriele Adorno (Abb. 25) steht exemplarisch für viele weitere Fragmente, die dokumentieren, wie sehr die adeligen Stifter darauf bedacht waren, ihre Bestattungsorte in ein jeweils zeitgemäßes Kleid zu hüllen.⁷⁷

Man darf sicher davon ausgehen, dass die inhomogene Formensprache der Kapellen in krassem Gegensatz zu dem im übrigen gotischen Interieur stand. Allerdings dürfte der Kirchenraum nicht nur aufgrund dessen viel von seiner ursprünglichen Einheitlichkeit und Vornehmheit eingebüßt haben, sondern auch infolge unzähliger Spuren meist laienhafter Sanierungen. Wiederholte Erdbeben- und Brandkatastrophen hatten den Bau im Lauf der Jahrhunderte immer wieder in Mitleidenschaft gezogen.⁷⁸ Die großteils sichtbaren

⁷⁶ DELL'AJA (1992), S. 102 nach D'ADDOSIO G. B., Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII dalle polizze dei banchi, in: Archivio Storico delle Provincie Napoletane, Vol. VI (nuova serie) 1921, S. 390. Bei den erwähnten "Marmorreliefs" handelt es sich um den aus der Gründungszeit stammenden Katharinenfries.

⁷⁷ GALLINO (1963), S. 65-67 liefert eine genaue Beschreibung der einzelnen Kapellen samt ihrer Ausstattung.

⁷⁸ CAPOCCI E., Catalogo dei terremoti avvenuti nella parte continentale del Regno delle due Sicilie, Napoli 1858, S. 43 registriert ein *terremoto violentissimo nel 1349, uno violento nel 1407, uno fierissimo nel 1456, altri due fortissimi nel 1601 e nel 1626, quello che arrecò gravi danni nel 1627, uno violentissimo nel 1694,*

Ausbesserungsarbeiten galten dabei meist der Behebung oberflächlicher Schäden. Reparaturen im Innen- und Außenbereich sowie Zeichnungen der einigermaßen ramponierten Kirche sind etwa für das Jahr 1680 belegt.⁷⁹ Zusätzliche Schäden waren auch 1694 nach schwersten seismischen Erschütterungen zu beklagen. Tiefe Risse in der Bausubstanz mussten provisorisch geflickt, statische Schwachpunkte durch das Aufmauern von Stützwänden ausgeglichen und schließlich das Dach einer gründlichen Sanierung unterzogen werden.⁸⁰ Es scheint nun besonders interessant, dass mit dieser Kampagne eine vollständige Erneuerung des alten, mit gotischen Grabplatten durchsetzten Fußbodens einher ging – eine Maßnahme also, die den Verlust mittelalterlicher Relikte zum ersten Mal tolerierte, um das Erscheinungsbild der Kirche im Sinne des zeitgenössischen Geschmacks zu verbessern. Als wertvolles Dokument dieser zwischen 1703 und 1705 durchgeführten Arbeiten hat sich ein Plan des verantwortlichen Architekten Antonio Giudetti erhalten (Abb. 26). Dieser tradiert nicht nur wichtige Informationen über den Bodenbelag selbst,⁸¹ sondern auch über die Innenausstattung, denn hier begegnet uns erstmals in der Geschichte unserer Kirche die genaue Anzahl ihrer Altäre. Giudetti notiert insgesamt 25 Nebenaltäre, die in den Kapellen, im Presbyterium und dem Hauptschiff im Laufe der Zeit Aufstellung gefunden hatten. Im Zentrum des Sanktuariums erkennt man zudem den Corpus-Christi-Altar auf seinem Stufenunterbau, welcher seinerseits von einem großzügigen Podest an drei Seiten umfangen wurde.

uno forte nel 1740 e altri negli anni seguenti. Darüber hinaus vermerkt GAGLIONE (1996), S. 53 f. einen Brand, der im Jahr 1507 ebenfalls zu gravierenden Verwüstungen geführt hat.

⁷⁹ GALLINO (1963), S. 67, Anm. 8 erinnert sich an ein heute verschollenes Konvolut von Aufzeichnungen über alle Reparaturkosten der 1680er Jahre, wobei jedem Blatt eine Miniatur vorangestellt war. Die Abbildungen bezogen sich thematisch auf die jeweiligen Rechnungsposten und gaben den Zustand der Kirche in zwar plakativer, aber doch aufschlussreicher Weise wieder. Besonders interessant – und in ihrem Verlust deshalb um so bedauerlicher – scheint eine Illustration aus den Jahren 1686-89, welche die Fassade von S. Chiara mit geborstenem Giebel und zerbrochenen Fenstern darstellte. Dieses „Bild der Verwüstung“ sollte in Verbindung mit der Inschrift *et hoc integrum refecimus* wohl in erster Linie die enormen Ausgaben des besagten Trienniums legitimieren.

⁸⁰ DELL’AJA (1992), S. 60 nach A. S. N., *Monasteri soppressi*, Vol. 2703, S. 17f.

⁸¹ DERS. (1992), S. 148 f.; unter Berücksichtigung der Jochabfolge versah Giudetti das Langhaus mit zwei Reihen von je neun rechteckigen Marmorplatten, die in ein schmales Rahmensystem integriert waren. Der Architekt lieferte zusätzlich einen schriftlichen Kommentar seiner Arbeiten und vermerkte links unten: *In*

4.2. Impulsstiftende Faktoren für die Barockisierung

Zieht man in Betracht, dass Neapel als spanische Provinz unter einem Vizekönig mit den Bauten Cosimo Fanzagos bereits um 1600 eine erste Blütezeit des Barock erlebt hatte, stellt sich unvermeidlich die Frage, warum die Nonnen von S. Chiara – immerhin handelte es sich um einen der bedeutendsten Konvente der Stadt – fast 150 Jahre bis zur Modernisierung ihrer Kirche verstreichen ließen.

Primär wollte man die gotische Ausstattung im Gedenken an den berühmten Stifter wohl möglichst lange konservieren und sich außerdem den Strömungen der Zeit bewusst entziehen, um das franziskanische Armutsideal weiterhin nach außen zu tragen. Die Erneuerung des Fußbodens kurz nach 1700 zeigt jedoch, wie wenig zufrieden man schon im frühen Settecento mit dem Zustand der Kirche war. Zwar sollten bis zu den grundlegenden Eingriffen noch weitere vier Jahrzehnte vergehen, allerdings ist auch diese Zeit von Bemühungen geprägt, dem ästhetisch inakzeptablen Bild mittels verschiedenster Provisorien entgegenzuwirken. Eine derartige Vorgehensweise schildert zum Beispiel ein anonymes Chronist 1726 in seiner anschaulichen Beschreibung der Vorbereitungen anlässlich des „Festes der Madonna delle Grazie“: *Beim Betreten des königlichen Tempels konnte man nicht anders, als die Sorgfalt der Planung, die große Zahl an reich geschmückten Paramenten und die Fülle von Silber zu preisen (...) Alle großen Pilaster waren mit feinsten Stoffen und goldenen Kapitellen geschmückt. Auch darüber befanden sich bis zu einer Höhe von 60 Ellen edle Silberbrokatstoffe. Gold glänzende Damaste verhüllten die übrigen Wände (...), unter dem Dachstuhl hatte man über die gesamte Länge weitere Stoffbahnen gespannt.*⁸² In diesem Moment hatte der barocke Zeitgeschmack gegenüber der Wertschätzung des gotischen Erbes also weiter an Terrain gewonnen und der Weg von der provisorischen hin zu einer „professionellen, dauerhaften Verkleidung“ zeichnete sich bereits deutlich ab.⁸³ Als ersten Auslöser für die Barockisierung lässt sich

questa pianta dove sono le lettere A dimostrano li quadri dell Astricio nuovo rifatto con marmo, e mattone pistati, quale viene compartito con liste di marmi, che si vedono in essa Pianta in bianco.

⁸² DERS. (1992), S. 288 nach Anonym, Relazione delle devote pompe festive nella regal Chiesa di S. Chiara a Napoli, Napoli 1726 (Seiten nicht nummeriert) zitiert die betreffende Passage: *Entrando poi a sì Regal Tempio per l'immensità de ricchissimi parati, copiosità di argenti, e ben architettati lavori non poté che uno applaudirne la straordinaria magnificenza (...). Eran tutti i gran pilastri adorni di finissimi contratagli con capitelli d'oro. Per l'altezza di palmi 60 si estendono brocati d'argento finissimo, altri parati per quanto gira circuito di essa Chiesa con ricchi finimenti di lame d'oro (...) si vide la gran soffitta coverta da ordinatissimi parati.*

⁸³ GALLINO (1963), S. 72 nach Relazione delle devote pompe festive...(1726) nennt einen Bericht, in welchem die Klarissen ihre Haltung bezüglich einer möglichen Barockisierung offenbaren: *Vedesì ancora un sì gran Tempio come fondato all'antica Gotica con soffitta di stupendi legnami tutti di abete, e con covertura di piombo al di sopra. Non si è pensato finora a modernarlo, per istare ancora indeciso il gran problema se sia maggior pregio il venerare sì prodigiosa Regale antichità, o pure compiacere al buongusto della moderna vaghezza.* Diese Worte dokumentieren, wie sehr die Nonnen in den 1720er Jahren bereits mit dem Gedanken

somit das Problem der akuten Baufälligkeit festmachen. Darin allerdings die alleinige Ursache für den Gesinnungswandel der Klarissen zu vermuten, ist angesichts der Tatsache, dass der desolate Zustand bereits seit dem Seicento offensichtlich war, wenig plausibel. Gerade im Fall von S. Chiara muss deswegen mit zusätzlichen Impulsen gerechnet werden, welche die Nonnen zu ihren durchgreifenden Maßnahmen ermutigt haben:

Unserem Hl. Vater ist zu Ohren gekommen, dass entgegen der allgemeinen Regeln verschiedene Klostersgemeinschaften nicht nur Feste und Empfänge abhalten, sondern auch Schulden zu deren Finanzierung in Kauf nehmen (...). Insbesondere die Nonnen von S. Chiara haben zukünftig jegliche, dem Irdischen allzu nahe stehenden Aktivitäten zu unterlassen. Diese Intervention gegen die allzu mondäne Lebensweise der Klarissen ist 1724 einem Brief des Kardinals Paolucci an den Neapolitaner Erzbischof Pignatelli zu entnehmen.⁸⁴ Tatsächlich galt das Kloster von S. Chiara bereits seit dem frühen 16. Jahrhundert als überaus wohlhabend und spätestens seit der Mitte des Settecento als das reichste von ganz Neapel. Zahlreiche Urkunden schildern die schier unermesslichen Besitztümer seiner Bewohnerinnen und die sich häufende Kritik an denselben.⁸⁵ Hier in S. Chiara lebten die Töchter des städtischen Patriziats auf engstem Raum miteinander. Ihr Konvent unterstand dem direkten Schutz des Kardinals, die Äbtissin hatte seit dem Mittelalter das Privileg inne, de facto profane Herrschaftsinsignien zu tragen, weibliche Mitglieder des Königshauses gingen regelmäßig ein und aus. Besonderes Wohlwollen genossen die Nonnen seitens Königin Amalias von Sachsen, die ihnen seit 1738 häufige Besuche abstattete.⁸⁶ Sowohl die traditionell privilegierte Stellung der Klarissen, als auch ihre intensiven Kontakte zum städtischen Adel machen verständlich, warum der monastische Alltag immer weniger von asketischer Ernsthaftigkeit und strenger Reglementierung, dafür aber um so mehr von verschwenderischem Luxus und profanen Interessen geprägt war. Sichtbares Zeichen dafür ist die Modernisierung des schlichten gotischen Kreuzgangs, dessen Aussehen eine Majolikafliese aus dem Settecento überliefert (Abb. 27). Das Projekt wurde auf Anraten der Bourbonenkönigin Amalia unter der Leitung Domenico Antonio Vaccaros 1739 initiiert.⁸⁷ Abgesehen von diversen formalen Eingriffen

spielten, ihre Kirche zu modernisieren. Allerdings war der Respekt vor der Schöpfung des Stifters immer noch zu groß, um einen solch radikalen Schritt auch tatsächlich zu wagen.

⁸⁴ ALABISIO (1995), S. 10.

⁸⁵ GAGLIONE (1996), S. 54 nach GARZILLI P. (Hg.), *Cronica di Notar Giacomo, Napoli 1845*, S. 307 tradiert eine Quelle über einen Klosterbrand zu Beginn des Seicento, bei dem private Kostbarkeiten im Wert von 20.000 Dukaten zerstört wurden. *Das Feuer selbst* sah der Referent dieser Ereignisse als *gerechte Strafe Gottes für das lasterhafte Leben der Nonnen, ihre Eitelkeiten und die ausschweifenden Feste im Konvent*.

⁸⁶ GALLINO (1963), S. 140 zählt in den Jahren 1738-42 nicht weniger als acht königliche Besuche.

⁸⁷ DERS. (1963), S. 139. In den Registern der Jahre 1739-42 formulieren die Nonnen mit eigenen Worten ihre grundlegende Unzufriedenheit mit den Status quo des Klosters. Auch Königin Amalia wird als treibende

sind für uns v.a. die Requisiten der neuen Ausstattung von Bedeutung. Ihr wichtigster Bestandteil ist eine aufwendige Majolikadekoration, welche als Verkleidung der Pfeiler und Sitzbänke diente (Abb. 28). Üppiges Rankenwerk und barocke Rahmenornamente fassen eine reiche Abfolge landschaftlicher *Capricci* ein. Es handelt sich gleichsam um eine malerische Apotheose der Golflandschaft: Man blickt über Ebenen und Gebirge, Vulkane und Meeresküsten. Die Bewohner dieses arkadischen Ambientes sind mit Fischfang und Jagd, mit Tanz und Spiel beschäftigt (Abb. 29). Wie ein Loblied auf die Schöpfung wirkt dieses Arrangement. Die Verbindung von Natur und Fantasie zeugt von heiterer Frömmigkeit und einer dem weltlichen sehr nahe stehenden Lebensfreude, die man unmittelbar nach der Verwandlung des *Chiostro delle maioliche* in eine profane Oase wohl endlich auch in der Kirche zur Entfaltung bringen wollte.⁸⁸

Hinzu kommt schließlich noch ein Aspekt: Mit Amalias Gemahl, Karl III. von Bourbon, hatte 1734 nach Jahrhunderten wieder ein äußerst besonnener Herrscher in Neapel Einzug gehalten. Erstmals seit der Zeit der Staufer gelang es ihm, Süditalien mit Sizilien zu vereinen. Er engagierte sich für das soziale Wohl der Stadtbevölkerung und läutete so ein neues „Goldenes Zeitalter“ ein. Vermutlich aus Respekt vor seinem legendären Vorgänger Robert von Anjou und mit dem Ziel, an dessen Verdienste ideell anzuknüpfen, erwählte der Regent S. Chiara zur künftigen Grablege seiner Nachfahren. Das einstige „Pantheon der Anjou“ sollte in ein „modernes Pantheon der Bourbonen“ umgestaltet werden. Nachdem man zunächst groß angelegte Entwürfe für eine prunkvolle Grabkapelle konzipiert und wieder verworfen hatte, beschloss Karl ab 1742, die letzte Kapelle rechts vor dem Presbyterium als Sepulkralstätte zu nützen (Abb. 62). Bis 1777 waren an diesem, seither auch *Regi depositi* genannten Ort bereits fünf seiner Töchter bestattet worden.⁸⁹ Die Barockisierung des Kircheninneren könnte folglich auch durch den König selbst forciert worden sein, welcher seine Familienangehörigen in einem angemessenen Ambiente bestattet wissen wollte.

Kraft hinsichtlich der Verschönerungsmaßnahmen genannt: *Da sich unser im gotischen Stile errichtetes Kloster infolge eingestürzter Gebäude und zerborstener Mauern, wegen unzähliger Flickstellen und nachträglicher Einbauten in einem ausgesprochen schlechten Zustand befindet, ist eine gründliche Erneuerung desselben unvermeidbar (...) zumal man uns von höchster Stelle aus, und zwar seitens Ihrer Majestät, mit großer Freundlichkeit auf diese Notwendigkeit aufmerksam gemacht hat.*

⁸⁸ Zur Entstehungsgeschichte des *Chiostro delle maioliche*, dem Bildprogramm und der Genese der Gattung der Majolika-Dekoration siehe DONATONE G./PACELLI V./RUOTOLO R. (Hg.), *Il chiostro grande del Monastero di S. Chiara, Cava dei Tirreni* 1986.

⁸⁹ Vgl. DELL'AJA (1987) mit umfangreichen Literatur- und Quellenangaben.

Das zeitliche Zusammentreffen der Ereignisse – in das Jahr 1742 fielen einerseits die Vollendung des Majolika-Kreuzgangs und die Renovierung der *Cappella dei Borboni*, andererseits der Beginn der Barockisierung der Kirche – beweist einmal mehr, dass wohl erst das Miteinander von desolatem Zustand, der sukzessiven Profanierung des klösterlichen Alltags und der Einflussnahme durch Amalia von Sachsen und Karl III. von Bourbon den Wendepunkt im Schicksal von S. Chiara herbeigeführt hat. Es stellt sich nun die entscheidende Frage, ob diese spezifische Konstellation eine ähnlich große Ignoranz gegenüber dem mittelalterlichen Erbe nach sich gezogen hat, wie dies vormals im Kreuzgang zu beobachten war.

5. S. CHIARA IM BAROCK. EINE SALA MAGNIFICA IM ANDENKEN AN DEN STIFTER

5.1. Chronologie einer Verwandlung

Beginnend mit 1742 wurde die äußere Kirche zum *Schauplatz einer kolossalen Umgestaltung*,⁹⁰ deren Chronologie dank erhaltener Rechnungsbücher für die Jahre 1742-45 sowie 1751-57 bemerkenswert gut dokumentiert ist (Abb. 3).⁹¹ Zusätzliche zeitgenössische Berichte füllen die verbleibenden Lücken in einem Bild, das heute über lange Zeiträume hinweg annähernd vollständig erscheint. Eine erste und für uns äußerst wichtige Information über die früheste Planungsphase liefert De Dominici, wenn er referiert, Ferdinando Sanfelice habe *unter Beibehaltung der gotischen Fenster (...) einen schönen Entwurf für die Modernisierung von S. Chiara geschaffen, (...) der sich durch seine Einheitlichkeit auszeichnet und der Kirche ein wunderbar schmückendes Kleid verliehen hätte, ohne die originale Struktur zu beeinträchtigen*.⁹² Zu diesem Zeitpunkt scheint man also keineswegs eine völlige Verwandlung des angiovinischen Tempels, sondern vielmehr ein Bewahren von Kontinuität im Sinne gehabt zu haben. Vollkommen neue Impulse gingen aber kurz darauf von der späteren Äbtissin Delia Bonito aus.⁹³ Sie

⁹⁰ Zit. D'ANDREA (1987), S. 51.

⁹¹ DE RINALDINS (1920), S. 222.

⁹² DERS. (1920), S. 221f. nach De Dominici ohne genauere Angaben zu seiner Quelle.

⁹³ GALLINO (1963), S. 78 macht darauf aufmerksam, dass Delia Bonito, eine mutmaßliche Verwandte des Malers Giuseppe Bonito, seit den Anfängen des Klosters die einzige Persönlichkeit gewesen sei, die man für den Zeitraum von gleich zwei Triennien in ihrem Amt als Äbtissin bestätigt hatte. Dies wiederum bezeuge eine ungewöhnlich große Wertschätzung dieser offensichtlich einflussreichen Dame und bestätige die Annahme, in genau ihr die treibende Kraft hinter dem gesamten Projekt zu vermuten.

übertrag nun Domenico Antonio Vaccaro Konzept und Bauleitung für eine Ausstattung, die unter völliger Preisgabe des ersten gotischen Interieurs eine radikale „Rundum-Erneuerung“ vorsah und die Stifter-Memoria, wie zu zeigen sein wird, nicht materialiter, sondern v.a. mittels der Ikonographie am Leben erhalten wollte.⁹⁴

Vaccaros prominentester Auftrag war gleichzeitig der letzte seiner Karriere. Wie Raffaele Mormone nachgewiesen hat, konnte der Architekt bis zu seinem Tod 1745 lediglich den Gesamtentwurf liefern und die erste Etappe der Bauarbeiten beaufsichtigen. In rascher Folge vertraute man danach gleich drei führenden Köpfen, und zwar Gaetano Buoncoure, Giovanni del Gaizo und dem Stuckateur Giuseppe Scarola, die Leitung der Barockisierung an, wodurch es zu einigen formalen Abweichungen vom Ursprungskonzept gekommen sein könnte.⁹⁵

Betrachtet man die wertvollen Fotos aus dem frühen 20. Jahrhundert⁹⁶ unter Berücksichtigung der erhaltenen Kostenaufstellungen des Settecento lässt sich die Chronologie der Eingriffe gut nachvollziehen.⁹⁷ Bis 1745 hatte Vaccaro die Tribuna im Norden (Abb. 30) sowie einen Teil der gotischen Mauern in Presbyterium und Langhaus mit polychromen Marmorinkrustationen und Stuck überziehen lassen. Francesco de Mura arbeitete bereits an seinen monumentalen Gemälden für das neue Interieur, wobei zwei von drei Bildwerken bereits 1745 vollendet waren.⁹⁸ Anstelle des hölzernen Sparrendaches wurde zwischen 1745-51 ein flaches Tonnengewölbe über den Innenraum gespannt, gleichzeitig verwandelte man die mittelalterlichen Lanzettfenster des Hochschiffes in barocke Segmentbogenfenster mit bekrönenden Okuli. Die ursprünglich schmucklosen *Corretti* oberhalb der Seitenkapellen wurden zu kostbaren, emporenartigen Galerien mit

⁹⁴ Vgl. S. 26f.

⁹⁵ MORMONE (1959), S. 85 ff. konnte anhand verschiedener Archivalien das bis dato mit 1750 festgeschriebene Todesdatum Vaccaros auf 1745 präzisieren und die ihm nachfolgenden Bauleiter identifizieren. Er schließt seine Untersuchungen mit der Bemerkung, dass der häufige Personalwechsel in S. Chiara zu einem unglücklichen, weil uneinheitlichen Gesamtbild geführt habe, übersieht dabei jedoch, wie sehr sich die Klarissen selbst als „konstanter Faktor“ in das Baugeschehen eingebracht und dadurch zumindest das Festhalten an den Grundideen garantiert hatten; vgl. S. 47f.

⁹⁶ Einschränkend muss bemerkt werden, dass die Aussagekraft dieser Fotos im Hinblick auf die Gesamtwirkung des Interieurs infolge der fehlenden Farbigkeit leicht reduziert erscheint. Gerade der Vergleich zwischen dem rekonstruierten polychromen Marmorboden oder dem leuchtenden Kolorit auf einem erhaltenen Bozzetto zu Bonitos Fresko „Die Weihe des Salomonischen Tempels“ (Abb. 35) mahnen zur Vorsicht, da sich der barocke Raum ursprünglich heller präsentiert hat, als dies die alten Aufnahmen vermuten ließen.

⁹⁷ Ausführlich zu den Eintragungen in den Registern des Klosters siehe DE RINALDIS (1920), S. 222-28. Hier werden ferner die wichtigsten Handwerker namentlich angeführt, etwa der spätere Bauleiter Giuseppe Scarola, der für sämtliche Maurer- und Stuckarbeiten verantwortlich zeichnet, oder der Spiritus rector der Marmorarbeiten Giovan Battista Massotti.

⁹⁸ DERS. (1920), S. 224. Es handelt sich um „Die Verehrung der Hl. Eucharistie“ an der Chorwand und die Episode „S. Chiara vertreibt die Sarazenen“ oberhalb des Presbyteriums.

kunstvollen Gittern aus vergoldetem Messing umgestaltet.⁹⁹ Ab 1751 folgten die Gewölbefresken, weitere Stuckdekorationen sowie die breiten Pilaster zwischen den Kapellen, welche ebenfalls eine neue Wölbung erhielten. 1763 waren die Arbeiten mit der Vollendung von Ferdinando Fugas Marmorboden abgeschlossen.¹⁰⁰

Vergleicht man nun die Gesamtwirkung von gotischem und barockisiertem Innenraum (Abb. 2 und 3), so tritt uns dieser tatsächlich als *opulenter festlicher Tempel* entgegen, welcher die gotische Strenge vollständig unter seinem neuen Kleid begraben hatte¹⁰¹ Im Kapellengeschoß erscheint der ehemalige Eindruck von Luftigkeit aufgrund der großzügigen Ummantelung der Arkadenpfeiler reduziert. Die rhythmische Abfolge von rundbogigen Arkaden und das durchlaufende Gesims lenken den Blick des Eintretenden unweigerlich in Richtung Presbyterium. Wie im gotischen Bau erfährt das Hauptschiff hier durch das angedeutete Querhaus zwar die bekannte Erweiterung. In die Tiefe gestaffelte, mächtige Pfeiler vermitteln jetzt allerdings aus der Ferne betrachtet die Wirkung einer kulissenhaften Komposition. Akzentuiert wird dieser Effekt einer theatralischen Inszenierung zusätzlich durch den konkav ausschwingenden barocken Hochaltar, welcher das Grabmal Roberts von Anjou wie eine Bühne zu tragen scheint. Äußerst eindrucksvoll mutet auch die Lichtregie an: Im Langhaus dominiert der Kontrast zwischen den tief verschatteten Arkaden und dem lichtdurchfluteten Obergeschoß. Das Presbyterium als Ziel des vor dem Gläubigen liegenden Weges präsentiert sich in höheren Sphären ebenfalls ausgesprochen hell. Fast scheinwerferartig fällt in diesem Bereich das Licht zu beiden Seiten von oben auf das zentrale Grabmonument und das kolossale Gemälde Francesco de Muras an der Chorwand. Sowohl die Architektur, als auch die Lichtführung sind folglich auf das Ausstattungsensemble hinter dem Altar ausgerichtet, das sich dem Betrachter auf diese Weise als optischer Brennpunkt erschließt. Durchschreitet man nun das Hauptschiff, wird das Auge durch den Vertikalbezug zwischen den Arkaden und den Fenstern im Obergeschoß in Richtung Gewölbe und damit auf die Deckenfresken gelenkt. Eine wichtige Funktion kommt hier den kräftigen Gurtbögen zu: Sie arretieren Joch für Joch den Blick, der so auf der jeweiligen Episode verharrt, erst allmählich zur folgenden Szene weiter wandert und schließlich auf dem Altargemälde haften bleibt, welches thematisch den Höhepunkt des Zyklus bildet.

⁹⁹ DERS. (1920), S. 223f.

¹⁰⁰ Dessen Ausführung besorgten laut D'ANDREA (1987), S. 52 die Marmorspezialisten Antonio de Luca und Gennaro de Martino.

¹⁰¹ Zit. DERS. (1987), S. 52.

5.2. Salomon als Präfiguration des Kirchenstifters. Ikonographische Überlegungen zu den Gewölbefresken im Langhaus

Vier große figürliche Darstellungen im Gewölbe bilden gemeinsam mit den Gemälden an der Eingangs- und der Chorwand ein komplexes ikonographisches Programm, dessen Ausführung den prominentesten Neolitaner Künstlern der Zeit, und zwar Francesco de Mura, Giuseppe Bonito und Sebastiano Conca, anvertraut wurde. Der Autor des inhaltlichen Konzeptes ist unbekannt. Auffällig und gleichzeitig ungewöhnlich sind bereits auf den ersten Blick die thematischen Schwerpunkte. Sie kreisen einerseits mit vier Episoden rund um den Bau des Salomonischen Tempels, andererseits werden mit jeweils einer Szene der Orden der Klarissen (Abb. 31) und die Verehrung der Hl. Eucharistie in den Mittelpunkt gestellt (Abb. 32). Der Gesamtkontext erschließt sich dem Gläubigen durch sukzessives Voranschreiten in Richtung Altar und beginnt an der Eingangswand mit De Muras Gemälde „Der Bau des Salomonischen Tempels“, das laut der Rechnungsbücher von S. Chiara spätestens 1754 vollendet war (Abb. 33).¹⁰² Wiedergegeben ist die erste Episode von Szenen über jenes legendäre Gebäude, dessen Errichtung Salomon gemäß der biblischen Überlieferung im Buch der Könige (1. Kön. 6, 1-38) im vierten Jahr seiner Regierungszeit (ca. 965 v. Chr. bis ca. 926 v. Chr.) mit Hilfe der Phönizier initiierte, nachdem er das von seinem Vater errungene Herrschaftsgebiet befriedet, sein Reich gegenüber anderen Kulturen geöffnet und sich auf diese Weise bereits in jungen Jahren großes Ansehen erworben hatte. Das monumentale, hochrechteckige Gemälde zeigt rechter Hand im Mittelgrund den jugendlichen König mit Krone und hermelinbesetztem Umhang vor zwei kolossalen Säulen. Gebieterisch steckt er seinen rechten Arm vor, um auf die geschäftigen Handwerker im Vordergrund zu weisen, die mit verschiedenen Steinmetzarbeiten, dem Transport von Baumaterialien und dem Versetzen einer mächtigen Säulentrommel beschäftigt sind. Im Hintergrund erheben sich ein Baugerüst und der bereits bis zur Dachtraufe vollendete Tempel. Engel in einer Wolkengloriole beobachten das Geschehen, die Taube des Hl. Geistes spendet mittels eines Lichtstrahls symbolisch den himmlischen Segen für das ambitionierte Unterfangen. Sowohl der Befehlsgestus Salomons und seine kostbare Kleidung, als auch die ehrfurchtvollen Blicke der ihn umfangenden Figuren machen den Herrscher zum Protagonisten dieser Komposition und gleichzeitig zu einer Art Ruhepol, der im Sinne seiner sprichwörtlichen Weisheit die ansonsten überaus bewegte Szene souverän zu koordinieren scheint. Dem nach siebenjähriger Bauzeit vollendeten Tempel und seiner Weihe widmen sich Giuseppe Bonito in seinem zwischen

¹⁰² Zur nun folgenden Datierung der einzelnen Bildwerke siehe DE RINALDIS (1920), S. 224-26.

1752 und 1753 geschaffenen Fresko „Die Weihe des Salomonischen Tempels“ (1. Kön. 8, 22-53) sowie Sebastiano Conca mit der gleichzeitig entstandenen Episode „Der Transport der Bundeslade“ (1. Kön. 8, 1-11). Bonito – von seiner Hand hat sich auch das einzige farbige Zeugnis der verlorenen Ausstattung, ein im Capodimonte verwahrter Bozzetto erhalten – gibt aus starker Untersicht ein dominantes Stufenpodest und das links hinter dem Dankopferaltar steil in den Himmel aufragende Gotteshaus wieder (Abb. 34 und 35). Gewählt wurde der dramatischste Moment dieser Feierlichkeiten: Salomon kniet mit zum Gebet ausgebreiteten Armen inmitten der Ältesten des Volkes Israel und richtet sein demütiges Flehen an Gottvater. Engel schieben in genau diesem Augenblick finstere Wolken zur Seite, um den Blick auf den hell erleuchteten Tempel freizugeben, dessen strahlender Glanz im Publikum niederschmetternde Ergriffenheit auslöst. Das gigantische, 24 x 13 m messende und ebenfalls 1753 vollendete Gewölbefresko Concas im Zentrum des Langhauses ist dem wichtigsten Ereignis innerhalb des Zyklus, dem „Transport der Bundeslade“, vorbehalten (Abb. 36). Die Szene spielt sich vor den Augen einer großen Volksmenge im Mittelgrund ab. Links tragen vier Priester die an zwei Cherubim erkennbare Bundeslade die Tempelstufen hinauf, angeführt wird der Zug durch den musizierenden und psalmierenden König. Ein Priester steht bereits unter dem Säulenportikus mit kassettiertem Tonnengewölbe, um das Allerheiligste in Empfang zu nehmen. Mimik, Gesten und Körperhaltungen der Anwesenden verraten Begeisterung und Demut, tiefe Frömmigkeit und Anteilnahme. Jubilierende Engelschöre in der himmlischen Sphäre begleiten den segnenden Gottvater in einer Lichtgloriole. Mächtige, antikisierende Architekturversatzstücke symbolisieren die Pracht des Tempels, den Salomon im Namen Gottes hatte errichten lassen. Die letzte Szene, die der Kirchenbesucher auf seinem Weg in Richtung Presbyterium passiert, illustriert die prominente Begegnung zwischen König Salomon und der Königin von Saba (1. Kön. 10, 1-13), für die wieder Sebastiano Conca verantwortlich zeichnet (Abb. 37). Wir blicken in eine offene, durch vier gewundene Säulen begrenzte Halle, in welcher sich Salomon gerade von seinem Löwenthron erhebt, um die von rechts nahende Königin mit ihrem Gefolge zu empfangen. Diener tragen unter großen Mühen jene Kostbarkeiten heran, welche die biblische Regentin dem Friedensherrscher übergeben wird, nachdem sie sich von seiner allumfassenden Weisheit überzeugt hatte.

Betrachtet man die Themenwahl insgesamt, fällt zunächst auf, dass die wohl berühmteste Szene, das „Urteil Salomons“, ausgespart wurde – ein Verzicht, der jedoch sehr bewusst erfolgt sein dürfte, um dem Kirchenbesucher zwei besondere Komponenten des

alttestamentarischen Zyklus vor Augen zu führen. Einerseits wollte man Salomon offensichtlich in seiner Funktion als Bauherrn des einzigen legitimen Tempels des Alten Testaments in den Mittelpunkt stellen, wobei zweitens jede Szene für sich auf eine jeweils andere Eigenschaft des Königs anspielen sollte: So hebt De Muras Gemälde an der Eingangswand zunächst die Besonnenheit, den Weitblick und die Entschlossenheit des Herrschers hervor, in der „Tempelweihe“ liegt der Akzent auf Salomons Demut und Frömmigkeit, während das zentrale Fresko die dichterischen und musischen Talente jenes Mannes betont, der traditionell als Autor mehrerer biblischer Schriften, dem „Hohelied“ und dem „Buch der Weisheit“ gilt.¹⁰³ Die Früchte seiner Rechtschaffenheit und frommen Herrschaft erntet der König schließlich im letzten Bildwerk des Langhausgewölbes, wo er sich dank seiner Weisheit den Respekt der Königin von Saba erwerben und kostbare Geschenke in Empfang nehmen konnte. Summa summarum kreisen diese vier Szenen folglich um das Bild eines idealen Herrschers, dessen vielfältige Facetten sich gerade in den unterschiedlichen Rollen, die der Erbauer des Tempels von Jerusalem einnahm, auf eindrucksvolle und unmissverständliche Weise offenbaren.

Gerade Salomon wurde sicher nicht zufällig als zentrale Gestalt für diesen Zyklus erwählt, lag doch der Konnex zu Robert von Anjou schon allein im Hinblick auf die Rolle, die beide als Erbauer eines „Gottestempels“ spielten, ausgesprochen nahe. Darüber hinaus könnten noch weitere Parallelen die Entscheidung begünstigt haben, gerade diese biblische Figur auf den Kirchengründer zu beziehen. Beide Monarchen sind mit dem *Epitheton ornans* „der Weise“ versehen, sowohl den einen wie den anderen zeichneten ein großes Ansehen außerhalb der Grenzen des eigenen Territoriums aus sowie ihre viel gerühmte Frömmigkeit. Bereits diese Faktoren allein hätten jedem erfinderischen Konzeptor der typologiefreudigen Barockzeit einen wohl mehr als willkommenen Anlass für die Invention eines Programms geboten, das sich des alttestamentarischen Königs als Präfiguration bedient, um dem irdischen König des Mittelalters zu huldigen. Allerdings – die Umstände in S. Chiara dürften vollkommen andere gewesen sein: Nicht das Streben, eine möglichst publikumswirksame „Geschichte“ erfinden zu wollen, stand hinter der Themenwahl, sondern eine fast als historiographisch zu bezeichnende Ernsthaftigkeit. Die Identifikation mit Salomon entsprach nämlich zur Gänze dem eigenen Selbstverständnis des angiovinischen Herrschers. Sie war bereits zu seinen Lebzeiten ein geläufiges ikonographisches Element, das immer dann zur Anwendung kam, wenn es galt, der

¹⁰³ KRAUSS H./UTHEMANN E., Was Bilder erzählen. Die klassischen Geschichten aus Antike und Christentum, München 1987, S. 234.

Lobpreisung Roberts und seiner Tugenden besonderen Nachdruck zu verleihen. So hatte bereits Bartolomeo von Capua in einer Rede anlässlich der Krönung 1309 vier Tugenden des jungen Prinzen besonders betont, wobei die „große und angenehme Weisheit“ an erster Stelle stand.¹⁰⁴ Schon in diesem Moment kündigte sich also jene Stilisierung zu einem „weisen König“ an, die in weiterer Folge durch eine programmatische Salomon-Allusion immer wieder aufs Neue und bei den verschiedensten Gelegenheiten bekräftigt wurde.¹⁰⁵ Königin Sancia etwa bediente sich des Vergleichs, als sie in einem Brief an die Kongregation der Franziskaner in Assisi 1334 schrieb *es hätte seit König Salomon auf der ganzen Welt keinen weiseren und gebildeteren Herrscher mehr gegeben als ihren Gemahl, der all sein Wissen einzig und allein seinen franziskanischen Lehrern verdanken würde.*¹⁰⁶ Boccaccio geht noch einen Schritt weiter, indem er Robert als großen Mäzen lobt, dessen *Interesse an Kunst und Literatur sogar noch größer sei als bei Salomon.*¹⁰⁷ Und auch nach Roberts Tod hebt Fridericus Franconus in einem Nachruf auf den Verstorbenen hervor, dass ihn seine Weisheit in allen Wissenschaften zu einem *alter Salomon* und Lehrer seines Volkes machen würde.¹⁰⁸ Natürlich könnte man jetzt einwerfen, die frommen Schwestern in S. Chiara müssten von all diesen literarischen Huldigungen nicht unbedingt Kenntnis gehabt haben. Es gab jedoch auch unmittelbar im Klosterbereich diverse Zeugnisse, welche die Erinnerung an die gedankliche Union Robert-Salomon bis ins Settecento hinein heraufbeschworen hatten. Dabei bleibt die Weihinschrift am Sockelgeschoß des Campanile (Abb. 38 und 39), *anno milleno centeno ter sociato deno fundare templum*, noch recht allgemein. In ihr hatte man wohl ganz bewusst anstelle von *ecclesia* das Wort *templum* gewählt, um jedem zukünftigen Betrachter von der „biblischen Großartigkeit“ dieser Stiftung zu berichten.¹⁰⁹ Ein weit deutlicherer Hinweis auf den Konnex zu Salomon existierte hingegen inmitten der Kirche, und zwar in Gestalt zweier kostbarer Marmorsäulen, die zahlreichen Quellen zufolge bis weit in das 19. Jahrhundert hinein *con*

¹⁰⁴ MICHALSKY (1998), S. 218, Anm. 75 zitiert den Originalwortlaut der Predigt Bartolomeo da Capuas: *Vasa autem virtutis in quibus fuit coronatus idem dominus noster rex sunt quattuor principaliter scilicet alte ac suavis sapientie, prompte et illuminose scientie, praeclare ac aperte iustitie, stabilis et mansuete constantie.*

¹⁰⁵ Ausführlich zu diesem Thema siehe BARBERO A., *Il mito angioino nella cultura italiana e provenzale tra Duecento e Trecento*, Turin 1983, S. 127-131.

¹⁰⁶ GALLINO (1963), S. 19f., Anm. 2 nach WADDING VII (1625), S. 203.

¹⁰⁷ DERS. (1963), S. 18, Anm. 2.

¹⁰⁸ ENDERLEIN (1997), S. 170 und 171, Anm. 23 nach FRANCONUS F., *Ave ecce rex vester*, München, Staatsbibliothek, Clm. 2981, fol. 132r: *Cumque esset sapientissimus ecclesiasticos docuit populum et enaravit que fecerat et investigans composuit parabolas multas quesivit verba utilia et scripsit sermones rectissimos et veritate plenos. Est ergo iste alter Salomon magnificatus, non solum divitiis pecunie, sed sapientie et glorie (...).*

¹⁰⁹ Vgl. S. 1, Anm. 2.

*certissima tradizione*¹¹⁰ als *colonne appartenenti al Tempio di Salomone*¹¹¹ galten und entsprechend verehrt worden waren. Weil die Rezeptionsgeschichte dieser Säulen besonders interessant erscheint und ihre legendäre Herkunft darüber hinaus einen wichtigen Impuls für das barocke Bildprogramm im Langhausgewölbe geliefert hatte, sollen der historische Hintergrund sowie der Ursprung und die Entwicklung des Mythos näher beleuchtet werden.

Exkurs: Die „Salomonischen Säulen“ – Provenienz, Funktion und Legende

Konkret handelte es sich bei diesen, heute nur im Abguss erhaltenen Werken (Abb. 40 und 41)¹¹² um zwei nahezu identische, gewundene Marmorsäulen, die sich aus mehreren Elementen unterschiedlichster Epochen zusammenfügen.¹¹³ In fünf Abschnitte unterteilt, weist der spätantike Schaft alternierend Kanneluren und ornamentale Weinrankenreliefs auf. Als Bekrönung dienten reiche, friderizianische Arkantuskapitelle, an deren Stirnseiten sich jeweils ein flügelschwingender Adler, bzw. ein menschliches Antlitz befanden; die Basen stammten aus der Barockzeit. Über den genauen Entstehungszeitpunkt der Säulen lässt sich nur spekulieren, aufgrund des Stilbefundes hält Ward Perkins eine Datierung in das 3. Jahrhundert n. Chr. jedoch für sehr wahrscheinlich.¹¹⁴ Ebenso wenig kennt man das Schicksal, welches die spätantiken *Colonne tortili* zunächst nach Unteritalien in eines der Bauwerke Friedrichs II. geführt hat. Dank eines Eintrags in den angiovinischen Registern weiß man nämlich, dass Robert von Anjou genau diese Säulen 1317 aus S. Maria del Monte, einer kleinen apulischen Kirche im ehemals staufischen Herrschaftsbereich, nach Neapel hatte bringen lassen, um sie in seine *Cappella regalis* zu integrieren.¹¹⁵ Über eine

¹¹⁰ TUZI S., *Le Colonne del Tempio di Salomone. La storia, la leggenda, la fortuna*, Roma 2002, S. 98, Anm. 65 nach CELANO (1692), ohne Seitenangabe: *Si vedono quattro colonne minutamente intagliate a lumaca che sostengono gli architravi dai quali pendono più lampade. Di queste colonne sono due di marmo, e si ha con certissima tradizione che siano state del Tempio di Salomone, di là venute in dono al Re Roberto.*

¹¹¹ Zu den Autoren, die noch gegen Ende des 19. Jahrhunderts auf der salomonischen Provenienz beharren, zählen etwa MARESCA DI SERRACAPRIOLA A., *Le due colonne esistenti nella chiesa di Santa Chiara in Napoli*, in: *l'Arte e Storia*, Vol. VII (1888), S. 115 und MAUCERI E., *Colonne tortili del Tempio di Salomone*, in: *L'Arte*, I (1898), S. 377 ff.

¹¹² Obwohl 1943 den Flammen anheim gefallen, lässt sich das Aussehen der Säulen dank eines perfekten Gipsabgusses im Konventsmuseum und alter Fotografien aus dem frühen 20. Jahrhundert erschließen.

¹¹³ CARCANO B., *Guida della monumentale Chiesa di S. Chiara a Napoli*, Mailand 1914, S. 17 war meines Wissens nach der erste Forscher, der die spätantike Herkunft der Schäfte, die staufische Provenienz der Kapitelle und den barocken Geist der Basen formuliert hat.

¹¹⁴ WARD PERKINS J., *The shrine of St. Peter and Its Twelve Spiral Columns*, in: *Journal of Roman Studies*, XLII, 1952, S. 21f.

¹¹⁵ MINIERI RICCIO C., *Genealogia di Carlo II. D'Angio, Re di Napoli*, in: *Archivio Storico delle Provincie Napoletane*, Vol. VII (1882), S. 260 zitiert den Eintrag in den angiovinischen Registern: *Cum velimus Columnas duas marmoreas nulli edificio adherentes sed olim in solo terrre Sanctae Marie de Monte iacentes necnon et Concam unam similiter marmoream sistentem in palacio pantani deinde per nos*

„salomonische Vorgeschichte“ ist zu diesem Zeitpunkt offensichtlich noch nichts bekannt. Die ideelle Wertschätzung der Spolien dürfte vielmehr auf ihren formalen Analogien zu jenen Säulen beruhen, die einst in der römischen Konstantinsbasilika das Grab Petri geschmückt hatten (Abb. 42 und 43).¹¹⁶ Während man jedoch über die Verwendung der sechs römischen Exemplare heute relativ genau Bescheid weiß,¹¹⁷ verliert sich in S. Chiara zunächst jede greifbare Spur. Erst 270 Jahre nach der Schenkung tauchen die Säulen in einer Notiz Gonzagas wieder auf, der sie 1587 ohne nähere Angaben über den Standort beschreibt, plötzlich aber für Relikte *ex amplissimo Salomonis tempio* hält und damit ihren Mythos langfristig begründet.¹¹⁸ Ein interessantes Detail im Hinblick auf die Funktion der Säulen innerhalb der Kirche tradiert Wadding knapp vierzig Jahre später, wenn er 1625 vier gewundene Säulen eines Ziboriums über dem Corpus-Christi-Altar zitiert, von welchen die beiden vorderen *ex Salomonis Templo* seien, die hinteren hingegen zwar perfekte, aber wesentlich jüngere Kopien.¹¹⁹ Dass die mittelalterliche Mensa von S. Chiara bereits seit dem dritten Viertel des 16. Jahrhunderts tatsächlich von einem Ziborium überfangen war, beweist wiederum eine Bronzemedaille, die an die Übergabe der Standarte der Hl. Liga an Don Giovanni d’Austria im August 1571 erinnert (Abb. 44). Hier erhebt sich gut sichtbar über dem Altar das von Wadding genannte Ziborium mit seinem markantesten Bestandteil, den vier weinumrankten Säulen. Zu Beginn des Settecento dürften diese ein weiteres Mal ihren Platz gewechselt haben, denn 1705 vermerkt Antonio Giudetti in seinem Grundriss hinter dem Altar vier kreisrunde Strukturen, die wohl auf den neuen Standort hindeuten

Monasterio Sancti Corporis Christi quod Neapoli construitur opus quidem nostrarum manuum et Sanctie Regine Jerusalem et Siciliae consortis nostrae carissime donantes.

¹¹⁶ Ob Robert durch diesen Akt eine bewusste gedankliche Verbindung zu Konstantin, dem „Begründer der neuen christlichen Kirche in Rom“ herstellen und damit auf seinen eigenen Einsatz für die Spiritualen als „Begründer der neuen franziskanischen Frömmigkeit“ anspielen wollte, ist zwar rein spekulativ, trotzdem aber nicht unwahrscheinlich.

¹¹⁷ 324 hatte Kaiser Konstantin mit dem Bau einer monumentalen Basilika über dem Grab Petri begonnen, deren Kult zur Gänze auf die Gedenkstätte des Märtyrers ausgerichtet war. Direkt oberhalb des Grabes positionierte man vier gewundene Säulen, die eine Art Baldachinkonstruktion trugen. Zwei weitere gleichartige Säulen dienten als Stützen eines Architravs, welcher das heilige Areal nach hinten beschloss. Einschneidende Veränderungen erfuhr diese „konstantinische Pergola“ erstmals im späten 6. Jahrhundert unter dem Pontifikat Gregors d. Gr., der hier einen Altar errichtete, wobei die sechs Säulen nun in einer Reihe vor das Grab gestellt wurden. Als Papst Gregor III. im 8. Jahrhundert eine zweite Säulenreihe hinzufügte, hatte man im Wesentlichen jene Konstellation erreicht, die bis zu den radikalen Umgestaltungen Bramantes im frühen 16. Jahrhundert bestehen blieb. Ausführlich zur Rekonstruktion der konstantinischen Pergola siehe WARD PERKINS (1952), S. 21-33 und TUZI (2002), S. 75-93.

¹¹⁸ WARD PERKINS (1952), S. 94 nach GONZAGA (1587), S. 114: *Praecipue vero duabus marmoreis columnis quae ex amplissimo Salomonis Tempio allatae feruntur.*

¹¹⁹ DELL’AJA (1992), S. 164f. nach WADDING VI (1625), S. 201: *Tholus quatuor innitiur columnis affabre elaboratis quarum duae anteriores ex Salomonis Templo Hierosolymitano extractae sunt.* Celano nennt 1692 mit Bartolomeo Chiarini außerdem den Autor der beiden Repliken, siehe: TUZI (2002), S. 98, Anm. 65 nach CELANO (1692), ohne Seitenangabe: *Le altre due sono di legno, ma così bene intagliate da Bartolomeo Chiarini, intagliatore di quei tempi, che è cosa impossibile discernerle senza toccarle.*

(Abb. 26). Vaccaro positioniert die spätantiken Relikte im festen Glauben an ihre salomonische Provenienz schließlich äußerst prominent vor dem Eingang zum Presbyterium.

Unter Berücksichtigung der Tatsache, dass sich in Bezug auf Salomons Tempel in Jerusalem kein einziger Beleg für die Existenz von gewundenen Säulen finden lässt,¹²⁰ stellt sich zuletzt die Frage nach den Entstehungsumständen der besagten Legende. Sie führt nochmals in den Vatikan zu den oben erwähnten Säulen der frühchristlichen Konstantinsbasilika, die als Prototyp den Entwicklungsgang der spezifischen Rezeptionsgeschichte unserer *Colonne tortili* ganz offensichtlich vorgegeben haben. So wird die alttestamentarische Vergangenheit zunächst sowohl in Rom, als auch in Neapel mit keinem einzigen Wort erwähnt. Den frühesten Quellen ist vielmehr zu entnehmen, dass die Säulen in Alt-St.-Peter den historischen Tatsachen entsprechend griechischer, jene in S. Chiara hingegen apulischer Herkunft seien.¹²¹ Erst im 15. Jahrhundert bindet Maffeo Vegio¹²² die römischen Säulen an den Tempel Salomons und legt damit den Grundstein für einen bald überaus populären Mythos, den man auf die fast identischen Neapolitaner Schwestern übertragen konnte.¹²³ Wie deutlich das Nahverhältnis der eigenen Säulen zu jenen in Rom schon im Cinquecento empfunden wurde, dokumentiert über die Legendenbildung hinaus auch das gesicherte Altarziborium von S. Chiara, welches wohl kaum zufällig das Exempel der ehemaligen konstantinischen Pergola über dem Petrusgrab aufgreift, deren verwandtes Aussehen dank eines Elfenbeinreliquiars aus dem 5. Jahrhundert bis heute überliefert ist (Abb. 45).¹²⁴

Kehren wir aber zum historischen Hintergrund der Salomon-Ikonographie im Langhaus zurück: Mit ihrer vornehmen Herkunft und der vermeintlichen Gewissheit darum dürften die „Salomonischen Säulen“ aus dem Blickwinkel des Settecento über die genannte Inschrift am Campanile hinaus den wohl wichtigsten Impuls für das barocke Programm geliefert und jenem eine aus heutiger Sicht zwar fragwürdige, damals aber historisch

¹²⁰ TUZI (2002), S. 85.

¹²¹ TUZI (2002), S. 79 zitiert eine Passage aus dem Liber Pontificalis zur Zeit des Papstes Silvester (314-335), in welchem die griechische Herkunft der Weinranken-Säulen genannt wird: *Augustus Costatinus (...) sic inclosuit corpus beati Petri apostoli et recondit; et extornavit supra columnas porphyreticas et alias columnas vitineas quas de Grecia preduxit.*

¹²² Der Text Vegios wurde um die Mitte des Cinquecento verfasst, siehe VALENTINI R./ ZUCCHETTI G., Codice topografico della città di Roma, Rom 1940-1953, Vol. III, S. 384.

¹²³ Dasselbe gilt auch für zwei weitere gewundene Säulen in der Kirche S. Carlo a Cave (Palestrina), die an ihrem Sockel die nachträglich angebrachte Inschrift *Marmorae Columnae salomonici templi* tragen. Zu diesen Säulen und weiteren Vergleichsstücken siehe TUZI (2002), S. 95.

¹²⁴ Eingehend beschäftigt hat sich mit dem spätantiken Smagher-Reliquiar BUDDENSIEG T., *Le Coffret en ivoire de Pola, Saint-Pierre e le Lateran*, in: Cahiers Archéologique, 1959, 10, S. 188ff.

durchaus fundierte Rechtfertigung verliehen haben. Erst auf diese Weise war es möglich, den typologischen Konnex Salomon-Robert auf eine solide Basis zu stellen, das Bild des idealen, frommen Herrschers glaubhaft auf Robert zu übertragen und ihm einen „authentischen, überzeugenden Anstrich“ zu verleihen.

Ein Exempel der „Gottesfürchtigkeit“ als charakteristischem Wesenszug des idealen Herrschers wird dem Betrachter nach seinem Weg durch das Kirchenschiff in Höhe der beiden Tempelsäulen – sie markieren an ihrem neuen Platz gleichsam eine Zäsur zwischen Langhaus und Presbyterium, zwischen Altem und Neuen Bund – folgerichtig im Chorbereich vor Augen geführt. Hier begegnet man S. Chiara und den Franziskanern, deren Darstellung allerdings nicht nur als Hommage an die beiden Orden, sondern wohl auch an Robert von Anjou als Schutzpatron der religiösen Gemeinschaften gewertet werden muss. In Höhe der Chorwand schließlich kulminiert die Memoria an den Kirchenstifter durch eine inhaltliche Verschiebung von der typologischen in eine transzendente Sphäre, welche auf der vertikalen Zusammenschau von Grabmal und Altargemälde beruht. (Abb. 3). Zwischen barockem Hochaltar und De Muras „Verehrung der Hl. Eucharistie durch Heilige des Franziskanerordens“ eingespannt, verweist das Monument einerseits weithin sichtbar auf den einstigen Gründer und die mittelalterlichen Wurzeln des Klosters. Andererseits scheint es auch inhaltlich neu gelesen und bewusst in das barocke Programm integriert worden zu sein. Dass der mediale Gehalt des Grabmals dem Denken des Settecento in vielem überraschend verwandt ist und daher noch Jahrhunderte später zumindest in Bezug auf seine wichtigsten Aussagen richtig verstanden worden sein dürfte, zeigt ein Blick auf die gotische Komposition.

5.3. *Cernite Robertum regem virtute refertum. Das Stiftergrab im barocken Kontext*

Heute wie damals im Zentrum der Chorwand von S. Chiara situiert, vermitteln die rußgeschwärzten Reste des über 14 m hohen Werks einen nur schwachen Eindruck seiner einstmals überwältigenden Pracht. Alte Aufnahmen zeigen das Monument zwar noch im intakten Zustand, das Gesamtbild erscheint aufgrund der fehlenden Originalfassung allerdings deutlich reduziert (Abb. 46). Verantwortlich zeichnen in erster Linie die beiden Florentiner Bildhauer Giovanni und Pacio Bertini. Die verführerische Annahme, Tino da Camaiano selbst habe eine Entwurfszeichnung für dieses bedeutendste aller Neapolitaner Grabmäler geschaffen, konnte bisher nicht verifiziert werden. Gesicherte Auftraggeberin war Roberts Tochter Giovanna, die am 20. Jänner 1343, also bereits vier Tage nach dem

Tod ihres Vaters, einen Vertrag mit den Bertini-Brüdern abgeschlossen hatte; fertiggestellt war die gigantische Schöpfung schon zwei Jahre später.¹²⁵ Typologisch knüpft das Monument unmittelbar an toskanische Vorbilder aus dem 13. und frühen 14. Jahrhundert, besonders das 1315 in Pisa vollendete Grab Heinrichs VII. an (Abb. 47). Es übertrifft dabei jedoch alles vorher Geschaffene in seinen Dimensionen, dem dekorativen Reichtum und der Ikonographie.¹²⁶

Das Baldachingehäuse wurde einst von vier Pfeilern getragen, die sich jeweils in fünf Geschosse gliederten und in ihren Nischen Duzende von Propheten und Sibyllen, Aposteln und Heiligenfiguren aufnahmen. Der Maßwerkgiebel bot Platz für weitere Heiligenstatuetten, im Tympanon an der Vorderseite erschien Christus in einer von zwei Engeln getragenen Mandorla. Der erhaltene Bestand zeichnet sich durch wechselnde Qualität aus und deutet daher auf die Beteiligung zahlreicher Hände, die unter der Leitung der beiden Florentiner ihren jeweiligen Beitrag zur raschen Vollendung des Grabmals geleistet hatten.¹²⁷ Traditionell und gleichzeitig innovativ präsentiert sich die Ikonographie innerhalb der einzelnen Ebenen. Mit der Darstellung von je drei Tugendfiguren an den Sarkophagstützen folgt sie im Sockelgeschoß zunächst älteren Vorbildern (Abb. 48).¹²⁸ An der Front des Sarkophaggehäuses darüber thront zentral Robert von Anjou, der von seinen beiden Gemahlinnen, Kindern und Enkeln flankiert wird.¹²⁹ Ihre Anordnung mit Thronfolgerin Giovanna und Gattin Sancia unmittelbar rechts vom König scheint laut Enderlein die spezifische Machtsituation nach Roberts Tod, bzw. die familienrechtliche

¹²⁵ Zu den referierten Entstehungsumständen und relevanten Quellen siehe DELL'AJA (1992), S. 196.

¹²⁶ Ausführlich zum Grab Heinrichs VII. siehe TRIPPS J., *Restauratio Imperii. Tino da Caimano und das Monument Heinrichs VII. in Pisa*, in: SCHWARZ M. V. (Hg.), *Grabmäler der Luxemburger. Image und Memoria eines Kaiserhauses*, Luxemburg 1997, S. 51-78, besonders S. 60. Überzeugend wird hier nachgewiesen, wie sehr diese typologische Abhängigkeit durch politische Konstellationen motiviert war, denn Robert galt zu Lebzeiten des Luxemburgers als dessen größter Konkurrent und Widersacher in Bezug auf die Anwartschaft der römischen Kaiserkrone. Als Heinrich 1313 und Robert genau drei Jahrzehnte später verstarb, nahmen sich die Erben des Neapolitaner Regenten folgerichtig *das Pisaner Grabmal für das ihres verstorbenen Königs zum Vorbild, wobei sie das Schema noch monumentaler ausgestalten ließen, damit Robert der Weise seinen alten Gegner im Tode übertrumpfe*. Zwischen 1313-15 unter der Ägide von Tino da Camaiano geschaffen, sollte die Bildsprache des kaiserlichen Grabes darüber hinaus noch bis in das 15. Jahrhundert hinein als Maßstab für das steinerne Bild eines glanzvollen Monarchen angesehen und dementsprechend häufig rezipiert werden.

¹²⁷ DELL'AJA (1992), S. 196.

¹²⁸ Vorne steht dem Betrachter zugewandt rechts mit ihrem Schwert Iustitia, die außen von Fortitudo und innen von der Allegorie der Caritas flankiert wird. Auf der gegenüberliegenden Seite besetzt Prudentia die Front der Stütze, Temperantia und Fides vervollständigen das allegorische Trio. ENDERLEIN (1997), S. 178 deutet die zentralen Allegorien als jene Eigenschaften, die unter Roberts Herrschaft als die Hauptstützen königlicher Macht erachtet wurden, wobei der Iustitia als staatstragendem Prinzip die dominante Rolle zukäme, der auch Prudentia noch untergeordnet sei.

¹²⁹ Einschließlich der Schmalseiten befinden sich von links nach rechts: Roberts Tochter Maria von Durazzo, deren jung verstorbene Schwester Maria, Roberts zweiter Sohn Ludwig, die Thronfolgerin Königin Giovanna I. und Sancia de Mallorca, sowie rechts des Königs Roberts erste Gemahlin Violante von Aragon, Herzog Karl von Kalabrien, Marie von Valois und deren Söhne Ludwig und Martin.

Hierarchie in Bezug auf die Nachfolge wiederzuspiegeln und öffentlich zu legitimieren.¹³⁰ Den Blick auf das Ruhebett gaben ursprünglich zwei Vorhalteengel frei, hier erkennt man die mächtige Liegefigur des Herrschers im bescheidenen Ordenshabit, jedoch mit Krone, Szepter und Reichsapfel als Insignien weltlicher Macht ausgestattet (Abb. 49). Die neuartige Darstellung von Allegorien der sieben *Artes liberales*, welche die bisherigen Geistlichen in ihrer Rolle als *Pleureurs* ersetzen, dürften direkt mit Petrarca im Zusammenhang stehen. Gemäß seines Grabspruchs „Durch seinen Tod beraubt weinten die sieben Künste“ hatte er dem Ensemble eine dezidiert humanistische Note verliehen, in deren Sinne *die Klage der Künste am königlichen Totenbett zur Trauer über den Verlust ihres Anführers, der Herrscher im Kontext der Darstellung selbst zur Personifikation von Sapientia oder Philosophia* wurde.¹³¹ Über dem Gisant in der Totenkammer erhebt sich ein weiteres mächtiges Gehäuse, in welchem inspiriert durch das Pisaner Grab Heinrichs VII. eine monumentale Sitzfigur des Königs vor einem liliengeschmückten, blauen Grund und zwischen gemalten huldigenden Untertanen thront (Abb. 50).¹³² Auf einem Epitaph am Fuß des Thrones sind die Worte *Cernite Robertum regem virtute refertum* („Seht König Robert von Tugend erfüllt“) zu lesen. Sie kommentieren einerseits das Programm des gesamten Monuments, andererseits appellieren sie an die Memoria des Betrachters, indem eindringlich an den in seinen Tugenden lebendig gebliebenen Herrscher erinnert wird.¹³³ Die Figuren des Baldachingehäuses sind heute verloren: Hier wurde ehemals der kniende König von Franziskus der Maria empfohlen. Linker Hand standen die Hl. Klara und an den

¹³⁰ ENDERLEIN (1997), S. 180.

¹³¹ Zit. DERS. (1997), S. 182.

¹³² TRIPPS (1997), S. 60 und 62-64. Nach dem Vorbild antiker Darstellungen hatte Tino da Camaiano im Pisaner Dom das Motiv des thronenden Herrschers inmitten seiner weltlichen und geistlichen Berater in die italienische Grabmalsikonographie eingeführt. Eingespannt zwischen den Aposteln an der Sarkophagfront und dem thronenden Pantokrator in der Apsiskalotte präsentierte man dem Betrachter damit nicht nur das Bild des gottgesandten Kaisers, sondern auch jenes des wohl beratenen, seinem Volk verpflichteten Dieners; vgl. SCHWARZ M. V., Image und Memoria, in: DERS. (1997), S. 179. Ebenso wurde auch Robert in S. Chiara von seinen Höflingen begleitet. Sie erscheinen allerdings nicht in Gestalt von Einzelfiguren auf gleicher Höhe stehend, sondern in gemalter Form und auf Knien dem Thronenden untergeordnet. Diese Akzentverschiebung wirft die Frage auf, ob die Degradierung der königlichen Entourage nicht wieder im Konkurrenzdenken Roberts gegenüber seinem Luxemburger Kontrahenten begründet sein könnte. Denn der Monarch sollte hier offensichtlich weniger als Mittelpunkt einer klugen Elite gezeigt werden, sondern als alleiniger Träger der Weisheit.

¹³³ ENDERLEIN (1997), S. 175 vermutet die Konzeptoren des Monuments, bzw. die Verfasser der Inschrift im Dichterkreis um Petrarca und führt namentlich Nicolo d'Alife, Roberts privaten Sekretär und den Kämmerer Giovanni Barrilli an. Gerade letzterer hatte auch bei der Redaktion des königlichen Testaments eine zentrale Rolle gespielt. Beide Theoretiker dürften bereits zu Lebzeiten Roberts am Programm für das zukünftige Grabmal gearbeitet haben. Als bildliche Quellen für den thronenden, von allegorischen Darstellungen der *Artes Liberales* hinterfangenen Herrscher dienten mit ziemlicher Sicherheit die sogen. Mechelner Bibel aus dem Besitz d'Alifes, sowie die „Carmina Regia“ des Convenevole da Prato. Ausführlich zu diesem Lobgedicht siehe SÄNGER E., Das Lobgedicht auf König Robert von Anjou, Phil. Diss., Wien 1936.

Seiten Engelsfiguren, welche eine Ergänzung durch gemalte Engelschöre in der Bogennische erfuhren (Abb. 51).

Insgesamt hatte man in diesem repräsentativen Grabmal also Althergebrachtes mit neuen Bildvorstellungen, etwa der Kombination von thronendem König und den *Artes liberales*, miteinander verschmolzen, den Blick auf die Tugenden des Verstorbenen fokussiert und so die schon zu Lebzeiten Roberts geläufige Herrscherpanegyrik in eine Art überzeitliche Apotheose überführt. Wenn auch den Betrachtern des Settecento einige inhaltliche Details, wie z. B. die politische Dimension der Familienikonographie, nicht unbedingt bekannt gewesen sein müssen, wird man doch das apotheotische Fazit, die moralphilosophische Aussage oder die hierarchische Struktur der Geschosse richtig gedeutet haben. Dies wiederum dürfte der Anlass dafür gewesen sein, dass einzelne, dem Barock nahestehende Elemente thematisch aufgegriffen und in Kombination mit der Himmelsdarstellung De Muras um eine zusätzliche transzendente Ebene bereichert wurden (Abb. 32). So verkörpern in beiden Epochen die hinter dem Barockaltar sichtbaren Grabmaldarstellungen – sie zeigen Robert als Verstorbenen und thronend als Inbegriff des weisen, tugendhaften Herrschers – unverändert die Dimension des Irdischen. Gleich geblieben ist auch die Botschaft der Zone oberhalb dieser säkulären Bereiche. Vor der Madonna kniend tritt der Monarch hier in eine transzendente Ebene ein, wo er zum Exempel für Demut und Frömmigkeit wird. Dank der Interventionen Vaccaros trifft der Blick zuletzt auf die gemalte Sphäre des Himmlischen mit verschiedenen Heiligen des Franziskanerordens, Maria und der göttlichen Trinität. Dass nun die Spitze des Baldachins mit Christus als Weltenrichter De Muras Himmelsszenario überschneidet, also als Verbindungsglied zwischen Erde und Himmel, zwischen irdischem Sein und ewigem Leben fungiert, könnte durchaus kalkuliert gewesen sein. Robert von Anjou wird der Weg in den Himmel und zur Erlösung auf diese Weise gleichsam vorgezeichnet, der Gläubige wiederum erhält die Botschaft, dass Frömmigkeit, die Kraft des Gebetes, Standhaftigkeit und Rechtschaffenheit in eine Herrlichkeit führen, die der Mensch nur erahnen, aber in dieser Welt nicht erreichen kann.

Nach all diesen Ausführungen wird es kaum verwundern, dass die Ikonographie des Gemäldes an der Chorwand (Abb. 32) nicht nur auf eine Zusammenschau mit dem Grab Roberts, sondern auch auf die Familiengeschichte des Verstorbenen zugeschnitten wurde: Im Zentrum der 1745 von De Mura geschaffenen „Verehrung der Hl. Eucharistie“ präsentiert ein Engel ein kostbares Ostensorium inmitten einer Lichtgloriole. Rechts oberhalb und in Begleitung des Hl. Franziskus kniet die Muttergottes mit ausgebreiteten

Armen, um Klara von Assisi zu empfangen. Das letzte Register ist der Hl. Dreifaltigkeit vorbehalten: In der Mitte schwebt Christus als triumphierender Erlöser, eine Krone über das Haupt der Hl. Klara haltend, rechts von ihm befinden sich Gottvater und die Taube des Hl. Geistes. Auf den Wolkenbänken in der unteren Bildhälfte sitzen oder stehen von links nach rechts der Hl. Ludwig von Toulouse mit Mitra und Bischofsstab, der Hl. Antonius von Padua sowie auf der anderen Seite die Hl. Elisabeth von Ungarn, erkennbar an der Krone und dem zu Rosen verwandelten Brot in ihrem Schoß. Am rechten Bildrand erscheint schließlich der gerüstete heilige König Ludwig IX. von Frankreich, Bonaventura von Padua in Kardinalsrobe und zahlreiche, überaus dynamische Engelsfiguren vervollständigen im unteren Register die Komposition.

Während das zentrale Thema dieses Gemäldes, die Verehrung der Hl. Eucharistie, durch das Patrozinium der Kirche nahegelegt wurde und auch die Versammlung von Franziskanerheiligen in einer Kirche wie S. Chiara keineswegs überrascht, mag doch die spezifische Konstellation der dargestellten Figuren auf den ersten Blick ungewöhnlich wirken. Sicher – Franz von Assisi, Antonius von Padua sowie die Hll. Klara und Bonaventura gehören gewissermaßen zum Standardrepertoire franziskanisch konnotierter Bildschöpfungen. Mit Ludwig von Toulouse, Ludwig IX. und Elisabeth von Ungarn wählte man jedoch Persönlichkeiten, die über ihren Bezug zu den Franziskanern hinaus in direkter verwandtschaftlicher Beziehung zum Geschlecht der Anjou standen. Die Vermutung liegt daher nahe, dass diese Heiligen hier nicht zuletzt in ihrer Rolle als Repräsentanten der königlichen Dynastie angeführt wurden.¹³⁴ In diesem Zusammenhang ergibt sich eine weitere Analogie zu den mittelalterlichen Grabmälern, denn man musste im Settecento nicht etwa hagiographische Studien betreiben, um eine solch gezielte Selektion zu treffen. Es genügte vielmehr ein Blick auf die bestehenden angiovinischen Sepulkralmonumente, welche mit den genannten Heiligen operiert hatten, um die Herrschaft der Familie zu legitimieren.¹³⁵ Eine wichtige Facette der Eucharistie-Darstellung bildet somit die dezidierte Betonung des sakralen Charakters der Anjou-Dynastie, welcher durch die Familienmitglieder in De Muras Himmelsszenario ja in besonderem Maß unter Beweis

¹³⁴ MICHALSKY (1998), S. 200 und 213. Ludwig von Toulouse hatte bekanntlich auf die Krone zugunsten seines jüngeren Bruders Robert und einem Leben in franziskanischer Armut verzichtet, seine Heiligsprechung erfolgte durch Papst Johannes XXII. im Jahr 1317. Ludwig IX. aus dem Geschlecht der Anjou war bereits 1297 unter dem Pontifikat Bonifaz VIII. kanonisiert worden, auch Elisabeth aus der Dynastie der ungarischen Arpaden war mit den Anjou verwandt.

¹³⁵ Die angiovinischen Hausheiligen Ludwig von Toulouse und Ludwig IX. befanden sich etwa im Obergeschoß des Grabmals Karls von Kalabrien. Reliefs mit den Darstellungen der Hll. Antonius von Padua und Elisabeth von Ungarn erscheinen an den Seiten des Sarkophags der Maria von Valois; vgl. ENDERLEIN (1997), S. 123. Elisabeth hatte man außerdem im Nonnenchor von S. Maria Donnaregina einen ganzen Freskenzyklus gewidmet; vgl. GENOVESE (1993), S. 61.

gestellt worden war. Ganz bewusst hatte man hier offensichtlich auf die zutiefst mittelalterliche Vorstellung einer *Beata stirps* zurückgegriffen und dieses Konzept in die eigene Gegenwart übertragen. Dem zeitgenössischen Kirchenbesucher konnte so die göttliche Auszeichnung der Dynastie insgesamt, sowie Roberts fast „heiliges Wesen“ im Speziellen vor Augen geführt, dieser ein weiteres Mal erhöht und die an sich schon apothetische Aussage des Grabmonuments um eine zusätzliche Nuance bereichert werden.

5.4. Zur Valenz des Patroziniums im Chorraum

Hatten wir bis jetzt die Präsenz des Stifters im barockisierten Kirchenraum in den Mittelpunkt unserer ikonographischen Analyse gestellt, soll nun das Interesse auf einen weiteren Aspekt fokussiert werden, der ebenfalls in die Epoche der *Fundatio* zurückführt: die Visualisierung des Corpus-Christi-Patroziniums, bzw. dessen Inszenierung in Vaccaros Interieur.

Seine erstmalige Erwähnung findet das Patrozinium schon lange vor der eigentlichen Weihe von S. Chiara, und zwar in jenem Brief, den Königin Sancia 1321 an Papst Clemens V. adressiert hatte, um die Statuten für die junge Klostersgemeinschaft und andere grundsätzliche Bestimmungen zu definieren. Ganz im Sinne ihrer ausgeprägten Eucharistieförmigkeit verkündet Roberts Gemahlin hier, dass beide Konvente und auch die zukünftige Kirche dem allerheiligsten Sakrament dezidiert sein sollen.¹³⁶ Ob der Wunsch nach Sichtbarkeit der konsekrierten Hostie tatsächlich auch zu entsprechenden Baumaßnahmen, insbesondere der axialen Hintereinanderreihung von äußerer Kirche und Nonnenchor sowie der Transparenz der Chorwand geführt hat, lässt sich heute nicht mehr mit Sicherheit sagen. Tatsache jedoch ist, dass die „Schaufreudigkeit“ der Nonnen und das Bedürfnis nach unmittelbarer Teilnahme an der Kommunion im Lauf der Zeit zu einer stetig anwachsenden Zahl von Altären im Nonnenchor geführt haben, deren Existenz im frühen 18. Jahrhundert in Giudettis Plan auch bildlich dokumentiert ist (Abb. 26). Jenseits der Chorwand wiederum dürfte die *Elevatio* im Mittelalter zunächst in direktem Zusammenhang mit dem Memorialgedenken an König Robert gestanden sein, denn *der Platz hinter dem der Hostie geweihten Hochaltar machte die Analogie zwischen dem Corpus Christi und dem Körper des Königs auf verblüffende Weise anschaulich. Das am Altar vollzogene Opfer reproduzierte Christi Erlösungstod im Angesicht des toten*

¹³⁶ Vgl. S. 5, Anm. 22.

*Herrschers ständig neu und band ihn visuell in das Kultgeschehen ein.*¹³⁷ Gut 200 Jahre später stand die elevierte Hostie im Zuge der Forderungen des Tridentinums wieder im Zentrum des Interesses: Als Antwort auf die Kritik der Reformatoren, welche die äußerliche Anbetung des Corpus Christi als „eitel gauckel werk“, ja sogar als bloße Brotverehrung und Götzendienst, gebrandmarkt hatten, begann 1547 die Eucharistiedebatte des Konzils. Erst sechs Jahre später war die Frage um die Realpräsenz Christi entschieden. In einer Antithese gegen die Abendmahlslehre der Protestanten plädierte man nicht nur für den theophanischen Charakter der Hostie und ihre Anbetungswürdigkeit, sondern auch für eine programmatische Konzentration der Liturgie auf die Eucharistiefeyer.¹³⁸ Die konkreten Folgen sind bekannt: Mit dem Ziel, der gesamten Gemeinde das Inkarnationswunder unmittelbar vor Augen zu führen, kam es europaweit zu einem systematischen Abbau der Lettner sowie zu mehr oder weniger einschneidenden Umstrukturierungen innerhalb der Kirchenräume, welche im speziellen Fall Neapel die bereits erwähnte Verlegung zahlreicher Mönchschöre zur Folge hatten.¹³⁹ Als *schlagkräftige geistliche Waffe im Kampf gegen den Unglauben*¹⁴⁰ entwickelte man außerdem ständig neue Andachtsformen, erfand großartig ausgestattete eucharistische Gebete und v.a. immer kunstvollere und aufwendigere Inszenierungen der Gottesschau. Über seinen bloßen Verweischarakter auf das mittelalterliche Patrozinium hinaus, scheint nun das Thema des Corpus Christi in genau diesem Sinne, also als wichtiger Faktor barocker Heilsökonomie, Vaccaros Eingriffe beeinflusst zu haben (Abb. 3). Die rhythmische Folge von Rundbogenarkaden, die mit reichen Stuckdekorationen verzierten Gitter in Höhe der seitlichen Laufgänge sowie das horizontale Band des über den Kapellen verlaufenden Gesimses fokussieren den Blick des Gläubigen brennpunktartig auf den Chorraum mit dem Hochaltar, wo während jeder Messe die Inkarnation des göttlichen Geheimnisses von Neuem stattfand. Hier galt es nun, dem generellen Problem, nämlich dass realiter wohl auch der frömmste Katholik Schwierigkeiten dabei hatte, der Hostie den Leib Christi, das Wunder der Wandlung und die Herrlichkeit Gottes wirklich anzusehen, durch ein äußerst geschicktes Arrangement entgegenzutreten. Die untere, „irdische“ Zone des Presbyteriums präsentiert sich tief verschattet, um damit das Sakrament optisch wahrnehmbar in einen mystisch-dunklen

¹³⁷ Zit. ENDERLEIN (1997), S. 177.

¹³⁸ Ausführlich zur Eucharistiedebatte und deren Auswirkungen auf liturgische und bildkünstlerische Konzepte siehe IMORDE J., *Allegoricus semper interpres & historiae fugiens veritatem. Zur Bildvalenz der Eucharistie*, in: DERS./NEUMAYER F./WEDDINGEN T. (Hg.), *Barocke Inszenierung. Akten des Internationalen Forschungskolloquiums an der Technischen Universität Berlin, 20. bis 22. Juni 1996*, Zürich 1999, S. 104-115.

¹³⁹ Vgl. S. 18.

¹⁴⁰ Zit. IMORDE (1999), S. 107.

Schleier zu hüllen, inmitten dessen sich das Wunder zwar vor den Augen der Gemeinde, aber doch stark verunklärt vollziehen konnte. Verschleierung als Beweis für die göttliche Anwesenheit kannte man bereits durch Bilder aus dem Alten Testament, wo Gott seinem Volk Israel undeutlich in den Wolken des Himmels mehrfach erschienen ist.¹⁴¹ Unterstützt wird der Effekt der Verunklärung in S. Chiara zusätzlich durch das konkave Zurückschwingen des Hauptaltares, welcher den sakralen Akt halbseitig wie ein Behältnis umfängt, weitere Schatten wirft und den Eindruck von Dunkelheit verstärkt. Stellen wir uns nun den prägnanten Moment der Elevation vor, so wird das Auge dabei unweigerlich in die Höhe und folglich in die obere Zone des Chorraumes gelenkt. Diese erscheint dank des indirekten Lichtes aus seitlichen Fenstern strahlend hell, wodurch der Gläubige den „wahren Glanz der Eucharistie und des Göttlichen“ sinnlich erfassen und überzeugend nachvollziehen kann.¹⁴² Illustriert wird das wundersame Ereignis zuletzt außerdem noch durch De Muras leicht verständliches Gemälde an der Chorwand, das wohl auch den letzten Zweifler zur Besinnung gebracht haben wird (Abb. 32). Hier, in himmlischen Sphären, erscheint die Hostie ein weiteres Mal – symbolisiert durch die Monstranz im Zentrum des Gemäldes, die von einem Engel in Analogie zum priesterlichen Akt vor dem Altar in die Höhe gehoben wird. Die Verehrung und das Gebet der emotionsgeladenen Heiligen wiederum dienen dem Kirchenbesucher als Aufforderung, im Angesicht der Eucharistie Gleiches zu empfinden und Gleiches zu tun. Denn schließlich ist es ja, auch das wird durch die Darstellung des Erlösers im oberen Register unmissverständlich klar gemacht, Christus selbst, dessen Körper in der Hostie verborgen ist und dem die Gebete in Wirklichkeit gelten.

Und als sei die Überzeugungskraft all dieser Faktoren – der mystischen Verschattung am Boden, dem himmlischen Licht in der Höhe und der konkreten Verbildlichung der Realpräsenz Christi – nicht genug, lieferte man dem Gläubigen im Gewölbe des Chorraumes zuletzt auch noch ein Exemplum des göttlichen Charakters der Hostie. Mit der Szene „S. Chiara vertreibt die Sarazenen“ wählte man hier gerade jene Episode, welche die

¹⁴¹ DERS. (1999), S. 107f.

¹⁴² DE RINALDIS (1920), S. 233 kannte die Lichtwirkung aus eigener Anschauung. Er bestätigt die anhand der Fotos vorgenommenen Beobachtungen mit folgenden Worten: *Dem Settecento (...) ging es nicht um eine Betonung der einzelnen Formen, sondern um die Auflösung der Formen. Die untere Zone ist daher in kontinuierliche Halbschatten getaucht (...). Erst in der Höhe verteilt sich das Licht. Oszillierend und unbestimmt spiegelt es sich hier im Blattgold wieder, es verbreitert sich und glänzt oberhalb der Gesimse, entzündet die Farben an der Decke. Es erinnert uns an die Sonnenstrahlen, die durch die Pergolen im Kreuzgarten fallen; die abrupt auf die oktogonalen Pilaster treffen oder diese nur umschmeicheln, wodurch das Gelb und das Blau der Kacheln im Zusammenwirken mit dem Grün der Pflanzen eine Sinfonie aus unterschiedlichsten Töne ergibt.*

Wunderwirksamkeit des heiligen Sakraments zum Thema hatte (Abb. 31). Dargestellt ist die Bedrohung der Stadt Assisi durch räuberische Sarazenen im Jahr 1240. Aufgrund dieser Gefahr eilten die im Klarissenkloster befindlichen Schwestern zu Chiara, die schwer krank ans Bett gefesselt war. Mit großer Mühe erhob sie sich von ihrem Lager, griff zur Monstranz und trat den Angreifern am Eingang des Klosters entgegen. Das liturgische Gerät zum Himmel erhoben, begann sie zu beten, als plötzlich eine Stimme ertönte, die Schutz prophezeite. Und tatsächlich stürzten die Sarazenen, die bereits im Begriff waren, die Klostermauer zu erklimmen, angesichts der Monstranz in Klaras Hand wie blind zu Boden, während die übrigen flohen.¹⁴³ Ganz deutlich wurde in diesem Fresko wie als Untermauerung des Anbetungsszenarios an der Südwand folglich dargelegt, dass die Hostie sogar Wunder zu bewirken vermochte und damit in keinem Fall bloß „einfaches Brot“, sondern vielmehr theophanischen Ursprungs sein musste. Außerdem führte die Darstellung zurück ins Mittelalter, um damit gleichzeitig an die Gründungszeit unserer Kirche zu erinnern und den Kreis zwischen zwei Epochen zu schließen.

Im Ganzen betrachtet, erfüllt also sowohl die formalästhetische Instrumentierung des Innenraumes, als auch die inhaltliche Konzentration auf die Eucharistie im Presbyterium von S. Chiara eine Doppelfunktion. Als Faktor der Memoria erinnert sie einerseits an das gotische Corpus-Christi-Patrozinium, um andererseits der tridentinischen Forderung nach glaubhafter und sinnlich wahrnehmbarer Vermittlung des göttlichen Charakters der Hostie nachzukommen. Vergegenwärtigung und feierliche Präsenz der Eucharistie auf, hinter und über dem Altar schufen so eine anschauliche Klammer zwischen der mittelalterlichen Vergangenheit und der barocken Religiosität im Settecento.

5.5. Die Integration gotischer Relikte

Die beiden, in ihren Grundzügen so unterschiedlichen Epochen werden in S. Chiara noch durch ein weiteres Charakteristikum des barocken Konzeptes verknüpft, und zwar durch die bewusste Erhaltung ausgesuchter Zeugnisse der eigenen Vergangenheit. So verblieben nicht nur sämtliche Grabmäler an ihren angestammten Plätzen, sondern auch mehrere, besonders wertvolle Stücke der mittelalterlichen Kirchengeschichte.

An erster Stelle ist hier der imposante, mehr als sechzehn Meter lange und seit 1943 nur fragmentarisch erhaltene Katharinenfries zu nennen (Abb. 52 und 53). Um 1345 im Auftrag der Familie Mansella durch die Florentiner Brüder Giovanni und Pacio Bertini geschaffen,

¹⁴³ Vgl. KRAUSS/UTHEMANN (1987), S. 442.

gehörten die elf kostbaren Marmortafeln mit Szenen aus dem Leben der Hl. Katharina von Alexandria bereits zur Grundausrüstung von S. Chiara.¹⁴⁴ Auch wenn ihr ursprünglicher Bestimmungsort bis heute umstritten ist, erscheint die These, die Reliefs hätten ursprünglich als Chorschranke zwischen dem Presbyterium und dem Laienbereich fungiert, aufgrund ihrer Dimensionen und des hohen künstlerischen Anspruchs durchaus plausibel.¹⁴⁵ Sichere Nachrichten hingegen haben sich über das weitere Schicksal der gotischen Tafeln erhalten, denn um 1600 wechseln sie gemeinsam mit dem Chorgestühl der Mönche ihren Platz an die innere Fassadenwand, wo sie bis zu Vaccaros Eingriffen als kostbare Brüstung dienten (Abb. 30).¹⁴⁶ Wie hoch der Wert der gotischen Relieftafeln auch während der Barockisierung bemessen wurde, zeigt die auf Konservierung abzielende Sorgfalt, welche man während des Umbaus den Werken gegenüber walten ließ. So lässt sich den Rechnungsbüchern von S. Chiara entnehmen, dass man die gesamte Brüstung noch vor Beginn der Umgestaltung abgenommen und an sicherer Stelle verwahrt hatte, um sie erst nach Beendigung des Bauvorhabens an ihren angestammten Platz oberhalb der Vorhalle, aber nun eingebettet in ein neues und zeitgemäßes Ambiente, zurückzubringen.¹⁴⁷ Ähnlich umsichtig wurde auch mit der ehemaligen Kanzel der robertinischen Kirche verfahren. Ihr Schicksal ist in vielen Punkten noch ungewisser: Wie sich diversen Notizen entnehmen lässt, hatte sich das liturgische Kirchenmöbel unmittelbar vor der Barockisierung am letzten Langhaus-Pilaster der linken Kapellenreihe befunden.¹⁴⁸ Ob diese Position auch dem ehemaligen gotischen Standort entsprach, lässt sich heute ebenso wenig sagen, wie sich exakte Aussagen über den originalen Aufbau treffen lassen. Eine Detailaufnahme aus dem frühen 20. Jahrhundert zeigt einen vierseitigen Kanzelkorb über vier Säulen, welche auf stilisierten Löwenkörpern ruhen (Abb. 54). Seine drei Fronten sind mit aufwendigen Marmorreliefs verziert; die vierte Seite wird durch den Pilaster selbst geschlossen, über den gleichzeitig der Zutritt zur Kanzel erfolgte. Dass wir hier mit einer nur rudimentären Form des ursprünglichen Konzeptes konfrontiert sind, darauf verweisen gleich mehrere Momente. Zum einen hat sich ein zusätzliches viertes Relief erhalten, das

¹⁴⁴ ALABISIO (1995); S. 111 nennt zwei Wappen der Familie Mansella, die jeweils im Bereich der ersten und der letzten Tafel auf den Auftraggeber verweisen. Die Zuschreibung an die Brüder Bertini gilt aufgrund der stilistischen Affinität zu gesicherten Bildwerken auf dem Grab Roberts heute als allgemein anerkannt. Dargestellt sind vor dunkelgrünem Grund die markantesten Szenen aus dem Leben der Heiligen wie die „Mystische Hochzeit mit Christus“, der „Disput mit den Gelehrten“ oder das Martyrium Katharinas. Einen authentischen Eindruck der 1943 fast bis zur Unkenntlichkeit verbrannten Tafeln liefert über die Serie alter Fotografien hinaus eine Rekonstruktion, die gemeinsam mit den spärlichen Resten des Originalbestandes im Konventsmuseum von S. Chiara präsentiert wird.

¹⁴⁵ Vgl. S. 12, Anm. 56.

¹⁴⁶ Vgl. S. 18, Anm. 76.

¹⁴⁷ DE RINALDIS (1920), S. 180 f.

¹⁴⁸ DE RINALDIS (1920), S. 200.

sich in Größe und inhaltlicher Darstellung perfekt zu den drei bereits genannten Bildwerken fügt (Abb. 55).¹⁴⁹ Ebenso scheinen auch mehrere, am Eingang zum Nonnenchor montierte Säulen vormals Teile der gotischen Kanzel gewesen zu sein.¹⁵⁰ Vergleicht man die „barocke Version“ in S. Chiara schließlich noch mit ihren toskanischen Vorläufern aus dem 13. Jahrhundert, etwa den Kanzeln der Pisani in Siena und Pisa (Abb. 56), muss man endgültig jenen Autoren recht geben, die für ein ursprünglich wesentlich komplexeres Erscheinungsbild plädieren. Schon De Rinaldis nahm um 1920 an, es hätte sich in der Ära Roberts des Weisen um eine mindestens fünfeckige, mit szenischen Reliefs umspannte Kanzelbrüstung gehandelt, von der eine Seite als Durchgang offen gewesen sei.¹⁵¹ Verloren scheint außerdem jene charakteristische Zone zwischen den tragenden Säulen und dem Kanzelkorb. Bei den Pisani finden sich an dieser Stelle Rundbögen, die pro Seite jeweils einen Dreipass einschließen und an den Ecken, bzw. in den Zwickeln figürlich geschmückt waren. Kaum vorstellbar ist schließlich, dass ein gotischer Künstler seine detailreichen Bildfelder mit einer derartig nüchternen, schlichten Einfassung versehen hätte, wie sie die fotografische Abbildung zeigt. Richten wir den Blick aber auf das 18. Jahrhundert. Sicher ist, dass zu diesem Zeitpunkt wesentliche Teile der gotischen Kanzel erhalten werden sollten. In Analogie zum Katharinenfries hat man sie daher zerlegt, an den benachbarten Pilaster transferiert und hier – in vielleicht veränderter Gestalt – wieder zusammengesetzt.¹⁵² Diese Vorgehensweise mag nun nicht nur mit dem ehrwürdigen Alter der Reliefs zusammenhängen, sondern v. a. auch mit dem Inhalt ihrer Darstellungen: Im Stil der Brüder Bertini nach 1344 geschaffen,¹⁵³ begegnet man einem unkonventionellen Miteinander mehrerer Heiligenmartyrien, wobei jeweils zwei Szenen eine Tafel ausfüllen. Während die konkrete Entschlüsselung von sechs Episoden aufgrund fehlender

¹⁴⁹ Zur Wanderschaft dieser Tafel innerhalb des Klosters s. GAGLIONE (1996), S. 24, Anm. 17. Gegen Ende des Seicento befand sie sich unterhalb Scala Santa im Kreuzgang, zwischen 1938-42 in der Sala Maria Cristina und nach Kriegsende vorübergehend in der sechsten Kapelle rechts des Langhauses; seit 1995 wird sie im Konventsmuseum präsentiert.

¹⁵⁰ DELL'AJA (1992), S. 224.

¹⁵¹ DE RINALDIS (1920), S. 201; zuletzt s. ALABISIO (1995), S. 108.

¹⁵² DE RINALDIS (1920), S. 201 f. Der Autor transkribiert hier den Wortlaut der klösterlichen Rechnungsbücher aus den Jahren 1742-45, in welchen beschrieben wird, wie die Kanzel von ihrem *alten Platz am ersten Pilaster links demontiert und an den benachbarten, zweiten Pilaster gerückt wurde* (die Numerierung der Kapellen und Pilaster erfolgt in den Rechnungsbüchern stets vom Chorchaupt ausgehend; Anm. der Autorin).

¹⁵³ Seit DE RINALDIS (1920), S. 200 ist sich die Forschung darüber einig, dass die Bildfelder aus stilistischen Gründen nicht von Giovanni und Pacio Bertini selbst, sondern von einem ihrer Nachfolger stammen. Als Anhaltspunkt für die Datierung dient eine Darstellung der Königin Giovanna I. von Anjou auf der Johannes-Evangelist-Tafel; ihr Krönungsjahr 1344 gilt als *Terminus post quem* für die Entstehung unserer Kanzelreliefs.

signifikanter Details offen bleiben muss,¹⁵⁴ lassen sich der in siedendem Öl gezeißelte Evangelist Johannes und anhand des Rades auch die Hl. Katharina unzweifelhaft identifizieren (Abb. 54).¹⁵⁵ Wie aber kam es zu dieser ungewöhnlichen Themenwahl? Als Erklärungsmodell bietet sich einerseits an, die Sujets direkt auf Mitglieder der Anjou-Dynastie zu beziehen. Die fromme Königstochter Katharina könnte somit auf die ebenso fromme Sancia de Mallorca anspielen, um in dieser Funktion allen gläubigen Betrachterinnen exemplarisch vor Augen zu führen, auf welche Art eine Frau zur ewigen Seeligkeit gelangen kann. Der Evangelist Johannes hingegen verweist ganz offensichtlich als Namenspatron auf Roberts Nachfolgerin, Königin Giovanna I. von Anjou, denn diese wird als imaginäre Zeugin des Geschehens kniend und mit demütig abgelegter Krone am rechten Rand des Reliefs bildlich wiedergegeben. Darüber hinaus dürfte die ikonographische Ausrichtung der Kanzelreliefs in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Reliquienschatz des Klosters stehen, besaßen doch die Nonnen laut einem von Antonio Sanfelice im Jahr 1508 redigierten Inventar bereits seit der Gründungszeit mit dem Finger des Hl. Johannes und dem Daumen der Hl. Katharina von Alexandria zwei prominente Heiligenrelikte, auf welche man anhand der Kanzelreliefs mit Nachdruck verweisen wollte. Und dies war kein Einzelfall, denn in Sanfelices Kollektion tauchen mit dem Arm und einer Rippe des Hl. Ludwig von Toulouse sowie einer Rippe der Hl. Elisabeth von Ungarn weitere Reliquien auf, die in engem Konnex zur Familiengeschichte der Anjou und damit auch zur Ikonographie unserer Kirche stehen.¹⁵⁶ Hinsichtlich der Frage nach dem Umgang mit dem mittelalterlichen Erbe stellt die Adaption der gotischen Ausstattungsstücke in ihrer Gesamtheit gesehen ein weiteres Mal die historische Kompetenz der Klarissen unter

¹⁵⁴ Die erstmals von BERTAUX (1898), S. 195 f. geäußerte und danach oft wiederholte Vermutung, es handele sich in zwei Fällen um die Darstellung von Martyrien der Hll. Faustina, bzw. Eufemia, konnte bis heute nicht verifiziert werden.

¹⁵⁵ DERS. (1896), S. 196.

¹⁵⁶ GAGLIONE (1996), S. 32 f., nach SCHULZ (1860), Vol. III, S. 61 nennt als Bestandteile von Sanfelices Inventar einen Arm und eine Rippe des Hl. Ludwig von Toulouse, einen Daumen der Hl. Katharina von Alexandria, einen Finger des Hl. Johannes, eine Rippe der Hl. Elisabeth von Ungarn, ein Bein des Hl. Andreas, einen Arm des Hl. Stephanus, mehrere Knochen des Hl. Thomas von Canterbury und zuletzt zwei Fragmente des Hl. Kreuzes. Jeder dieser Schätze befand sich in eigens angefertigten, kostbaren Silberreliquiaren, die dem Kloster wie die Reliquien selbst von König Robert geschenkt worden seien. Noch genauer definiert ein Verzeichnis aus dem Jahr 1623 die Zusammensetzung des Reliquienschatzes. Dieses führt zusätzlich Haare und Milch der Hl. Jungfrau an, das Gehirn, Hemd und Kleid des Hl. Ludwig von Toulouse, den Kopf und einen Arm der Hl. Katharina, sowie schließlich die Haare und das Kleid der Ordenspatronin Klara. Dass innerhalb dieser reichen Kollektion vornehmer und im Hinblick auf die Geschichte des Klosters mit Bedacht zusammengetragener Objekte keinerlei Relikt des Hl. Franziskus vertreten ist, erscheint befremdlich; trotz sorgfältiger Recherchen konnte jedoch kein Indiz für dessen Existenz gefunden werden. Zu überlegen ist in diesem Zusammenhang ferner, ob nicht gerade die klostereigenen Reliquien wertvolle Hinweise für die Identifizierung der bislang unbekannteren Kanzeldarstellungen liefern könnten. Die Beantwortung dieser Frage stellt ein Desiderat zukünftiger Forschung dar, da sie den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde.

Beweis, und zwar in doppeltem Sinne. Ganz offensichtlich wurden die Objekte nämlich einerseits als ideelle Werte erhalten, welche schon allein ihres Alters wegen den immensen Prestigeanspruch und die ehrwürdige Historie der Institution S. Chiara vermitteln konnten. Darüber hinaus dokumentiert die Konservierung der reliquienaffinen Stücke Katharinenfries und Kanzel aber auch, wie stark die Inszenierung des Traditionsbewusstseins noch im 18. Jahrhundert an das Materielle und konkret Angreifbare gebunden war.

5.6. Bemerkungen zur Rezeptionsgeschichte

Die Zeitgenossen scheinen die prunkvolle Synthese aus alt und neu zunächst positiv aufgefasst zu haben. Auf erste, anfangs noch zaghafte Kritiken trifft man jedoch bereits im frühen 19. Jahrhundert. Romanelli etwa schildert 1815, dass die Barockisierung von S. Chiara *aufgrund ihrer majestätischen, das Auge blendenden Pracht allgemein große Zustimmung findet. Ihre vortrefflichen Dekorationen in Gold und Marmor sowie die malerische Ausstattung haben die Klarissenkirche zu einem der vielleicht elegantesten Innenräume von ganz Neapel werden lassen.* Allerdings, so räumt der Verfasser wenig später ein, hätte dieser *nach den Eingriffen Vaccaros auch all seine feierliche Schlichtheit und Würde eingebüsst.*¹⁵⁷ Überhaupt nichts Positives mehr kann der Franziskanerpater Serafino da Castel dem barocken Interieur im Jahr 1850 abgewinnen: *1742 ist man das tollkühne Wagnis eingegangen, eine Modernisierung der Kirche zu beginnen, welche 1763 abgeschlossen war. Alle Kenner der schönen Künste tadeln dieses Unterfangen. Und in gleichem Maße, wie die eine Äbtissin, für die Verschönerung des Klosterinneren (des Kreuzgangs) zu loben ist, ist jene andere zu verdammen, welche die Umgestaltung eines so ernsten Tempels zugelassen hat. Eine Kirche, die wie kaum eine andere den Anforderungen sakraler Handlungen entsprochen und die Herzen von Generationen angesichts ihres Alters erfüllt hat, wurde in einen Tanz- und Vergnügungssaal (...) verwandelt, in einen Ort, der lediglich als Schauplatz für profane Dinge geeignet ist.*¹⁵⁸ In genau demselben Sinne fallen dann alle weiteren Urteile aus. Unverhohlene Kritik übt Roberto Pane, wenn er 1939 feststellt, dass sich S. Chiara nach der Barockisierung *in einen großen Festsalon, reich an Gold, Marmor und Fresken verwandelt hat, der in vollkommenem Gegensatz zur ernsten Religiosität des gotischen Innenraumes steht. (...) Diese Umgestaltung stellt, so Pane, den*

¹⁵⁷ ROMANELLI (1815), S. 77.

¹⁵⁸ Der Inhalt des Manuskriptes von Pater da Castel ist abgedruckt bei GALLINO (1963), S. 80.

*schwersten Delikt dar, welchen man in der Barockzeit in Neapel begangen hat.*¹⁵⁹ Genauso ablehnend äußert sich auch Raffaele Mormone, der dem barocken Resultat in den 1950er Jahren *eher unreflektierten Elan und ein wenig präzises Konzept* anzusehen glaubte.¹⁶⁰ Eben diese Kritik an Vaccaros Interventionen – sie bestimmt übrigens noch heute vor Ort die Gesinnung der meisten Beteiligten – gilt es nun zu relativieren. Mit Fug und Recht lassen die wenigen erhaltenen Fotos zunächst auf oberflächliche Intentionen wie Prunksucht und Selbstdarstellungsdrang schließen. Und bis zu einem gewissen Grad mag beides auch wirklich hinter dem gesamten Projekt gestanden sein, stellt doch der Hang zu pompösen Inszenierungen eines der wichtigsten Merkmale des barocken Zeitgeistes dar. In gleichem Maße jedoch lassen sich den Verantwortlichen auch Ernsthaftigkeit oder mangelnder Respekt vor der eigenen Geschichte unmöglich absprechen. Denn angesichts der oben referierten Zusammenhänge wurde deutlich, dass die barocke Dramaturgie trotz der vollständigen Verhüllung des gotischen Interieurs keineswegs als absoluter Neuanfang und gleichzeitiger Bruch mit der Vergangenheit gedacht war. Es handelte sich vielmehr um eine Modifikation des Bestehenden – man hatte einen bekannten und viel besuchten Kirchenraum lediglich dem Geschmack des Settecento entsprechend aktualisiert. S. Chiara selbst blieb auch weiterhin als perfekt funktionierendes Herzstück eines Doppelklosters bestehen – als Ort des Totengedenkens und der lobpreisenden Memoria an den Stifter sowie schließlich als Denkmal einer glorreichen Episode Neapolitaner Stadtgeschichte. Im Zuge der Modernisierung aufgegeben worden war einzig die asketische Strenge der Pauperisten – und gerade dies nahmen die Rezipienten den Klarissen offensichtlich besonders übel. Man reagierte mit Schmerz und Protest, wohl ganz einfach deswegen, weil man die Verbindung aus beeindruckender Größe und zurückhaltender Schlichtheit wohl schon immer als kongenialen Ausdruck mittelalterlicher Bettelordenskultur empfunden hatte. Zusätzlich verständlich wird die immer wieder geäußerte Ablehnung außerdem, wenn man bedenkt, dass sie stets aus der jeweiligen Epoche heraus zu verstehen ist. So musste der barocke Prunk in Zeiten klassizistischer oder historistischer Tendenzen zwangsläufig als überladen angesehen werden. Und gleiches gilt letztlich auch für den heutigen Betrachter, der in einer Phase der Rückkehr zu kontemplativen Idealen eher dazu tendiert, der ernsthaften gotischen Strenge gegenüber der euphorisch-theatralischen Formensprache des Barock den Vorzug zu geben.

¹⁵⁹ PANE (1939), S. 163f.

¹⁶⁰ MORMONE (1959), S. 98f.

6. DER SPIRITUS RECTOR DER BAROCKISIERUNG

6.1. Vita contemplativa vs. activa. Die Rolle der Klarissen während der Neuordnung

Abschließend soll nach den mutmaßlichen Regisseuren der barocken Dekoration gefragt werden. Bisher wurde stets kommentarlos von „den Klarissen“ gesprochen – und dies mit guten Grund. Auf deren Verantwortlichkeit verweisen nämlich diverse Ereignisse, die eine intensive Anteilnahme der Nonnen am Baugeschehen bezeugen.

Welch große Sorgfalt die Klarissen bei der Planung des neuen Kircheninneren walten ließen, offenbart zunächst die fast lückenlos dokumentierte Entstehungsgeschichte der barocken Chorausstattung.¹⁶¹ Herzstück der monumentalen Marmoreinbauten ist eine polychrome Altarmensa, welche den alten gotischen Altar wie ein kostbarer Schrein umfängt (Abb. 57). Dahinter erhebt sich eine mächtige, dreigeschossige Rückwand mit kurvig geschwungenen Giebelabschlüssen, deren zentrale Öffnung den Blick auf den vergitterten *Comunichino* in Richtung Nonnenchor freigibt. Eine niedrige Chorbalustrade sowie zwei kostbare Bronzekandelaber vervollständigen das pompöse Konzept. Charakteristisch sind die schweren Grundformen der Architektur, der reiche, vielfarbige Marmorschmuck sowie ein alle Lücken ausfüllender, kleinteiliger Zierrat aus vergoldetem und gefärbtem Stuck. Das Ergebnis ist eine Liaison aus schwerer Monumentalität und flackernd-bewegten Oberflächen, welche das aufwendige Ensemble bildhaft und dynamisch zugleich wirken lässt. Die Neuordnung des Altarraumes kann in gewissem Sinne als wegweisende Ouvertüre zur gesamten Barockisierung angesehen werden, denn die erste Planungsphase dazu ist bereits vier Jahre vor Vaccaros weiteren Eingriffen anzusetzen. Erstmals erwähnt wird das Projekt in einer Rechnung vom 2. Februar 1738. Sie berichtet, dass man zu diesem Zeitpunkt alle nötigen Vorkehrungen getroffen hatte, um den marmornen Hochaltar in Angriff zu nehmen, für welchen bereits ein Modell angefertigt worden sei, das aus Platzgründen im Kreuzgang der Brüder Aufstellung gefunden habe. Den frommen Schwestern selbst sei in diesem Zusammenhang von allerhöchster Stelle, und zwar *dank der außerordentlichen Gnade Ihrer Majestät*, gewährt worden, den Klausurbereich zu verlassen, damit sie selbiges Modell und den Fortschritt der Arbeiten höchstpersönlich im Brüderkonvent inspizieren konnten.¹⁶² Schon diese Ausnahmeregelung allein würde genügen, um die besondere Anteilnahme der Klarissen am Schaffensprozess des neuen Hochaltars zu belegen. Darüber hinaus existiert jedoch ein weiteres Dokument,

¹⁶¹ Grundlage für die folgenden Ausführungen sind die bei DE RINALDIS (1920), S. 221-229 und GALLINO (1963) S. 69-75 abdruckten, bzw. paraphrasierten Passagen aus den Rechnungsbüchern der Jahre 1738-64.

¹⁶² DERS. (1963), S. 69.

das sich im Hinblick auf die aktive Rolle der Nonnen als noch aufschlussreicher erweist. Es handelt sich um eine detaillierte Kostenaufstellung für das nun vollendete Werk aus dem Jahr 1747, die quasi im Rückblick jede einzelne Etappe des „Unternehmens Altarausstattung“ protokolliert und auch die beteiligten Künstler nennt.¹⁶³ Den Notizen zufolge stammten die ersten Entwürfe von Giambattista Nauclerio, einem der renommiertesten Architekten im damaligen Neapel. Nach dessen Vorgaben wurde ein erstes *Modelletto* sowie das 1738 genannte größere Modell angefertigt. Ein weiteres dreidimensionales Modell diente dazu, die endgültige Wirkung des Konzeptes im Kircheninneren abschätzen zu können. Als Nauclerio 1739 starb, vertraute man die laufenden Arbeiten dem nicht weniger prominenten Ferdinando Sanfelice an. Er erhielt zunächst den Auftrag, noch ein zusätzliches, in seinen Proportionen leicht modifiziertes Modell zu schaffen, das teilweise mit gefärbtem Stuck überzogen wurde. Auch dieses musste vor Ort den kritischen Augen der Nonnen standhalten. Gleichzeitig hatte der Steinmetz Giovanni Battista Mazzotti für die nicht unbeträchtliche Summe von 1800 Dukaten verschiedene Marmorsorten für die zukünftige polychrome Inkrustation der Altareinbauten erworben. Den Klarissen aber waren diese Steine zu minderwertig und so orderte man weit wertvolleren antiken Marmor, für dessen Bezahlung sogar ein Kredit bei der Banco dello Spirito Santo aufgenommen werden musste. Zum endgültigen Abschluss gekommen sind die Arbeiten schließlich 1747, als Mazzotti die letzte Zahlung für die Aufstellung der Marmoreinbauten im Chorraum erhielt. Der Vollendung des Barockaltars von S. Chiara waren insgesamt also mehrere Entwurfszeichnungen vorausgegangen, ein kleines Modell, ein weiteres in der zukünftigen Originalgröße, die königliche Sondergenehmigung, ein dreidimensionales Modell für den Lokalausweis sowie mehrere Planänderungen, weil den Nonnen einmal die Proportionen, dann wieder die Farbwirkung und schließlich das zu wenig kostbare Material missfielen. Schon in dieser ersten Phase scheute man also weder Kosten noch Mühen, denn man wollte, wie die Schwestern selbst betonten, *ein wirklich ehrwürdiges Werk schaffen*.¹⁶⁴

Dass auch weiterhin klare Ansprüche an das Unternehmen gestellt wurden, zeigt ein zweites gesichertes Ereignis, im Rahmen dessen sich die Klarissen erneut und mit allergrößter Vehemenz in gestalterische Fragen einbrachten. Den Rechnungen aus der Zeit zwischen 1742 und 1745 lässt sich nämlich entnehmen, dass im Langhaus anstelle des Freskos „Salomon und die Königin von Saba“ (Abb. 37) ursprünglich ein anderes

¹⁶³ DERS. (1963), S. 69-71.

¹⁶⁴ DERS. (1963), S. 70.

alttestamentliches Sujet, und zwar eine Darstellung der „Ehernen Schlange“ vorgesehen war, welche der Neapolitaner Nicola Rossi zwischen 1753 und 1754 auch tatsächlich ausgeführt hat. Offensichtlich gefiel das Werk nicht, denn kurz nach seiner Vollendung wurde es zwar mit 600 Dukaten bezahlt, auf ausdrücklichen Wunsch der Nonnen aber wieder abgeschlagen und durch Concas Komposition ersetzt.¹⁶⁵ Interessant erscheint die Frage nach der Motivation für eine solch drastische und kostspielige Maßnahme. Bei der „Ehernen Schlange“ (4. Buch Mose 21, 4-9) handelt es sich um jene Episode, in welcher der Herr giftige Schlangen unter die murrenden Israeliten schickte, um diese für ihre Undankbarkeit und ihren Unwillen während der Wüstenwanderung zu bestrafen. Als Moses darauf Fürbitte für sein Volk einlegte, wies ihn Gott an, ein metallenes Abbild einer Schlange an einen hohen Pfahl binden zu lassen, das jeden von seinen tödlichen Bissen heilen sollte. Auch wenn dieses Thema während der Barockzeit im religiösen Ambiente als typologisches Vorbild für die Kreuzigung Christi nach wie vor populär war, offenbart es im Fall S. Chiara einen auffälligen inhaltlichen Bruch zu den übrigen Salomon-Szenen. Was der Schlangen-Episode trotz ihres gedanklichen Verweises auf die Unterscheidung zwischen Recht und Unrecht dabei vor allem fehlte, war der leicht lesbare, direkte Konnex zur Lobpreisung König Roberts, welcher den wichtigsten Impuls für die Redaktion des Barockprogramms geliefert hatte. Somit könnte die Ablehnung der Darstellung nicht nur mit deren gestalterischer Mittelmäßigkeit zu tun gehabt haben.¹⁶⁶ Viel plausibler ist, dass gerade das inhaltliche Manko, also die fehlende dezitierte Ausrichtung auf den Kirchenstifter, die scharfe Kritik der Nonnen heraufbeschworen und zur Vernichtung des Rossi-Freskos geführt hat.

Trotz ihrer zurückgezogenen, grundsätzlich passiven Lebensweise treten uns die frommen Schwestern bei der Umgestaltung des Chorraumes von S. Chiara also als wohlinformierte und äußerst aktive Auftraggeberinnen entgegen, die ein sicheres Gespür für die allgemeinen Trends ihrer Zeit besaßen. Ebenso kompetent waren sie in formalästhetischen Belangen. Im Sinne eines regelrechten Projektmanagements verstanden sie es, ihre immens hohen Ansprüche klar zu formulieren. Konsequente Qualitätskontrollen während der jeweiligen Umsetzungsphasen gewährleisteten ferner das Erreichen eines optimalen Resultates. Dass die Klarissen auch in inhaltlichen Fragen stets die letzte Entscheidungsinstanz darstellten, zeigt deren vehemente Ablehnung des Freskos von Nicola Rossi, dessen Aussagekraft ganz offensichtlich viel zu wenig zur anvisierten Botschaft der Barockausstattung passen wollte.

¹⁶⁵ DE RINALDIS (1920), S. 225.

¹⁶⁶ GALLINO (1963), S. 75.

6.2. Visualisierung von Vergangenen. Die Präsenz des Stifterpaares im Kloster

Wie gezeigt worden ist, stand die gesamte Barockisierung S. Chiaras nicht nur im Zeichen einer ästhetischen Revitalisierung. Vielmehr ging es dabei auch um eine Revitalisierung der Erinnerung an die glorreiche Vergangenheit des Klosters, an die Großartigkeit des mittelalterlichen Stifters und die Tradition eigener Religiosität. Wenn es während der Barockisierung zur Rolle unserer Klarissen gehörte, den planvollen Einsatz verschiedenster Medien im Hinblick auf genau diese Botschaften zu überwachen, scheint die Frage nach dem Spiritus rector der gesamten Kampagne bereits so gut wie beantwortet. Untermauert würde dies allerdings, könnte man nachweisen, dass die Präsenz des Gründerpaares im alltäglichen Leben der Nonnen auch mehr als 400 Jahre nach der Stiftung ungebrochen gegeben war. Der Blick muss daher auf die intimsten Bereiche der Anlage, und zwar die südlich und westlich an die Kirche anschließenden Klosterräumlichkeiten, gerichtet werden (Abb. 4). Infolge der Kriegseinwirkungen von 1943 – Bombentreffer haben nicht nur das Gotteshaus selbst, sondern auch weite Teile des Klarissenklosters unwiederbringlich zerstört¹⁶⁷ – lassen sich hier nur noch wenige Relikte aus dem Trecento finden. Etwas besser stellt sich die Situation im Franziskanerkonvent dar, wo zumindest zwei monumentale Fresken erhalten blieben, die wertvolle Hinweise auf die Frage nach der Existenz von Zeugnissen der einstigen königlichen Protektion liefern.

Eines davon, es befindet sich im ehemaligen Refektorium der Franziskaner, wurde jüngst von Tanja Michalsky einer eingehenden Analyse unterzogen.¹⁶⁸ Vor der Folie von Sancias rautenförmig geteiltem Allianzwapen¹⁶⁹ erkennt man die biblische Szene der wundersamen Brotvermehrung (Abb. 58). Gemäß Matthäus 14, 13-21 hat sich auf der Kuppe eines Hügels rings um Christus eine große Menschenmenge versammelt. Linker Hand deuten zwei Jünger auf Brote und Fische, rechts beginnt Petrus bereits, das Brot unter den Menschen zu verteilen. Dominiert wird das Szenario jedoch durch Christus. Während er mit der Rechten einen auf sich selbst verweisenden Segensgestus ausführt, präsentiert die Linke ein geöffnetes Buch. Wie in Darstellungen des Jüngsten Gerichts üblich, thront er deutlich größer als die anderen Figuren im Zentrum. Auf diese Weise wird

¹⁶⁷ DELL'AJA (1992), S. 27. Stark in Mitleidenschaft gezogen wurden der nördliche und östliche Flügel des Kreuzgangs und somit auch die Bibliothek und das damals bereits existierende Konventsmuseum. Ebenso sind die große Marmortreppe in Richtung Kirche und die Räumlichkeiten oberhalb der Sala Maria Cristina einer Zerstörung anheim gefallen.

¹⁶⁸ MICHALSKY (2001), S. 134-139.

¹⁶⁹ DIES. (2001), S. 147, Anm. 61. Das Wapen bringt die heraldischen Zeichen der Häuser Aragon und Anjou zur Verschmelzung. Seit dem 13. Jahrhundert bestand jenes der Aragon aus einer gelben Fahne mit fünf senkrechten roten Streifen. Die goldenen Lilien auf blauem Grund versinnbildlichen bekanntlich die Dynastie der Anjou, vgl. HESMER K.-H./GUDEMANN W.-E. (Hg.), Flaggen und Wapen der Welt. Geschichte und Symbolik der Flaggen und Wapen aller Staaten, Gütersloh 1992.

die ihrem Charakter nach narrative Szene insofern um eine heilsgeschichtliche Dimension bereichert, als dass sie nun gleichzeitig auf die Wiederkunft des Herrn und die Erlösung nach dem Tode anspielt. Einen weiteren Hinweis auf das Bedeutungsspektrum der ungewöhnlichen Darstellung liefern die vier Tondi mit dem Lamm Gottes an den Ecken des Bildfeldes, denn sie machen anschaulich, dass die Vermehrung des Brotes auch als Präfiguration der Eucharistie zu verstehen ist. Eine Brücke in die mittelalterliche Gegenwart schlagen schließlich die Hll. Franziskus und Klara. Am unteren Bildrand auf Knien betend, stehen sie stellvertretend für all jene Gläubigen, die sich in freiwillige Armut und somit voll und ganz in die Hände des Herrn begeben haben. Durch die geschickte Verbindung von mehreren Zeit- und Realitätsebenen gelingt es hier mit den Worten Michalskys ausgedrückt, v.a. zwei Aspekte zu verdeutlichen: *Zum einen die geistige Autorschaft der Stifterin, deren Wappen Rahmen, Hintergrund und unübersehbares Herrschaftszeichen zugleich bildet, und zum anderen die Transponierung der Szene in einen allegorischen Zusammenhang, der das Wunder Christi mit seinem Opfer parallelisiert, so dass die Vermehrung des Brotes als Präfiguration seiner eucharistischen Wandlung zu sehen ist.*¹⁷⁰ Ob der barocke Betrachter all diese Botschaften zur Gänze verstanden haben mag, sei dahingestellt. Da jedoch für das 18. Jahrhundert eine prononcierte Eucharistieverehrung bezeugt ist, wird man zumindest den Eucharistie-Bezug des Freskos richtig gedeutet und auch den direkten Konnex zum Patrozinium von S. Chiara hergestellt haben. Noch wichtiger für uns ist aber die beherrschende Rolle des angiovinisch-aragonesischen Allianzwappens. Sich über beachtliche drei mal vier Meter erstreckend, konnte der Rhombus bereits aus großer Entfernung wahrgenommen werden und so wirklich jeden Besucher des Refektoriums an das königliche Stifterpaar erinnern. Nur einen Raum weiter waren Robert und Sancia auf einem ähnlich monumentalen Fresko dann auch persönlich zugegen. Die Darstellung im Kapitelsaal der Franziskaner zeigt, wie beide dem thronenden Christus von Maria und Johannes empfohlen werden (Abb. 59). Weitere Franziskanerheilige einschließlich des heiligen Bischofs Ludwig von Toulouse wohnen dem Ereignis in friesartiger Reihung bei. Auch dieses Werk stammt aus der Gründungszeit des Klosters. Um 1340 von Lello da Orvieto geschaffen,¹⁷¹ war es noch in der Barockzeit zur Gänze sichtbar und konnte so ebenfalls die Erinnerung an die Gründungsumstände wach halten.

¹⁷⁰ Zit. DIES. (2001), S. 136.

¹⁷¹ ALABISIO (1995), S. 56.

Wenn nun im Lebensbereich der Franziskaner wenigstens zwei prominente „Stifterbilder“ bis heute existieren, dürfen ähnliche Sujets auch im Klarissenkloster vermutet werden – zumal man hier auf das Gebetsgedenken der Nonnen aus Sicht des Königs in wohl noch stärkerem Ausmaß durch bildliche Vorlagen Einfluss nehmen konnte. Stimmt diese These, dann wären Robert und Sancia im Alltag unserer frommen Schwestern ebenso präsent gewesen, wie dies hinter den Mauern des Brüderkonvents der Fall war. Liegt es unter diesen Umständen nicht nahe zu vermuten, dass allein die Klarissen einen mehr als guten Grund gehabt hätten, ein Programm für „ihre Kirche“ anzuregen, das jenen ehrwürdigen Gönner in den Mittelpunkt stellt, den sie selbst auf Schritt und Tritt vor Augen hatten?

6.3. Der Nonnenchor. Liturgischer Alltag im Zeichen der Memoria

Hinzu kommt, dass sich die Allgegenwart König Roberts auch im Nonnenchor von S. Chiara niedergeschlagen hat – und zwar mit solchem Nachdruck, wie in keinem anderen Bereich der Klausur. Bevor wir näher darauf eingehen, soll zunächst die allgemeine Ausstattung des Chores Erwähnung finden (Abb. 18). Abgeschirmt von den unerwünschten Blicken jeglicher Außenstehender, hatte sich hier inmitten des großzügigen Annexbaues seit dem Mittelalter das gesamte liturgische Leben der Klarissen abgespielt. Die Erstausrüstung zur Zeit der Klostergründung dürfte weit weniger spartanisch gewesen sein, als dies die Gebote der Pauperisten primavista vermuten ließen. Zieht man als Vergleichsbeispiel wieder den Nonnenchor von S. Maria Donnaregina in Betracht (Abb. 15), so suggeriert dieser aufgrund seiner erzählfreudigen, üppigen Fresken ein überaus reiches Erscheinungsbild. In genau derselben Weise waren auch die Chorwände von S. Chiara schon um 1330 flächendeckend mit farbintensiven Malereien bedeckt. Dies legen vereinzelte Freskenreste nahe, die durch den Brand von 1943 wieder ans Tageslicht gekommen sind.¹⁷² Erhaltene Fragmente einer „Beweinung Christi“ (Abb. 60) sowie eine Kreuzigungsdarstellung dürften dabei ursprünglich wohl Teile eines umfangreichen Passionszyklus gewesen sein. Weitere ikonographische Anhaltspunkte für das Bildprogramm im Klarissenchor existieren nicht. Nichtsdestotrotz ist anzunehmen, dass man in Analogie zu S. Maria Donnaregina aus dem Standardrepertoire an Christusszenen, der Marienvita und Heiligenlegenden geschöpft hat, um der von Schaufreude geprägten

¹⁷² Wie die Freskenausstattung in der äußeren Kirche werden auch sie bis heute, etwa von ALABISIO (1995), S. 50, Giotto und seiner Werkstatt zugeschrieben. Im Sinne von SCHWARZ/THEIS (2004) muss diese vermeintliche Sicherheit aufgrund fehlender stichhaltiger Hinweise ein weiteres Mal dringend in Frage gestellt werden; vgl. S. 9, Anm. 43.

Frömmigkeit unserer Ordenschwestern Rechnung zu tragen.¹⁷³ Als weitere Elemente einer gotischen Innenausstattung vermutet Carola Jäggi ein hölzernes Chorgestühl, das u-förmig entlang der südseitigen Wände des *Coro delle Clarisse* aufgestellt war.¹⁷⁴ Zu einer Kompletterneuerung des gotischen Mobiliars kam es nachweislich schon zwei Dezennien vor der groß angelegten Barockisierung, und zwar in den Jahren zwischen 1719 und 1721. Entworfen wurde dieses aus sechs mal acht Reihen und bis 1943 bestehende Ensemble von Pietro Vinaccia und Antonio Guidetti, jenem Architekten, der kurz nach 1700 auch die Erneuerung des Fußbodens in der äußeren Kirche verantwortet hatte.¹⁷⁵ Gänzlich unbekannt ist bis heute, seit wann ein eigener Altar innerhalb des Retrochores bestanden hat. Zwar existiert eine Urkunde, in welcher der Nonnenchor 1339 als *Ecclesia monialium* bezeichnet wird, ein sicherer Hinweis auf zumindest einen Altar lässt sich daraus allerdings nicht ableiten.¹⁷⁶ Sancias strenge Klausurbestimmungen sprechen ebenfalls eher dafür, dass die Schwestern die täglichen Messfeiern in der äußeren Kirche anfänglich nur durch die drei axialen Sichtöffnungen in der Trennwand mitverfolgen konnten. Auch dürfte die Kommunion im Sinne der allgemein üblichen Gepflogenheiten ausnahmslos durch die Gitter des *Comunicino*, bzw. durch das speziell zu diesem Zweck integrierte Eisentürchen, gereicht worden sein (Abb. 61).¹⁷⁷ Erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts findet sich ein sicheres Indiz für das Vorhandensein von mindestens zwei Altären, wenn Antonio Guidetti in seinem Plan von 1705 deren Standorte fixiert (Abb. 26). Im Verlauf des 18. und 19. Jahrhunderts ist die Anzahl der Altäre dann noch weiter angestiegen: Wie G. Genoveses Grundriss dokumentiert (Abb. 62), war der Nonnenchor 1864 mit nicht weniger als sechs Altären ausgestattet. Uneinig ist sich Forschung über deren genaues Entstehungsdatum: Während De Rinaldis alle Altäre als Begleiterscheinung von Vaccaros Interventionen sieht, datiert Spila nur den Hauptaltar östlich des zentralen Sichtfensters in das 18. Jahrhundert und die Nebenaltäre in jüngere Zeit.¹⁷⁸ Auch wenn sich infolge des Kriegsverlustes weder

¹⁷³ Ausführlich zum Thema der künstlerischen Ausstattung von S. Maria Donnaregina und deren Funktion siehe JÄGGI (2006), S. 258-260.

¹⁷⁴ DIES. (2006), S. 214.

¹⁷⁵ D'ANDREA (1987), S. 50. Mit Santolo d'Angelo nennt der Autor hier neben den Architekten auch den Ausführenden des Chorgestühls sowie die Summe von mehr als 2000 Dukaten, die jener von den Nonnen als Lohn für seine Tätigkeit erhalten hatte.

¹⁷⁶ JÄGGI (2006), S. 214.

¹⁷⁷ DIES. (2006), S. 188 f. mit ausführlich Bemerkungen zu den Statuen der Klarissen hinsichtlich der Gestalt und Lage des Kommunionfensters.

¹⁷⁸ SPILA DA SUBIACO (1901), S. 240. Den entscheidenden Hinweis für eine Datierung des inneren Hauptaltars ins mittlere 18. Jahrhundert liefert laut Spila dessen Marmorbalustrade, deren Gestaltung bis ins kleinste Detail der Abschrägung des Hochaltars jenseits der Chorwand entsprach. Auch DE RINALDIS (1920), S. 43 schließt sich dieser Meinung an und schreibt den Entwurf für den „neuen Altar“ im Nonnenchor folgerichtig demselben bereits bekannten Architektenduo Giambattista Nauclerio und Ferdinando Sanfelice zu. Diesem einstimmigen Votum und v.a. der zeitlichen Einordnung um 1750 ist jedoch eine Notiz von

diese Diskrepanz, noch die genaue Chronologie des Inventars jemals mehr werden klären lassen, dokumentiert die sukzessive Multiplizierung der Altäre doch, wie stark der Wunsch unserer Klarissen nach persönlicher Anteilnahme an liturgischen Handlungen über die Jahrhunderte hinweg gestiegen ist. Parallel dazu hat auch die wachsende Freude an dekorativem Prunk innerhalb des Chorinterieurs ihren Niederschlag gefunden. Eine Vorkriegsaufnahme der inneren Kirche zeigt ein prachtvolles Ambiente, in welchem kein einziger Quadratmillimeter ungeschmückt blieb (Abb. 63). Laut Dell’Aja beeindruckten *beim Betreten des Nonnenchores vor allem die umfangreiche malerische Ausstattung, die aufwendig vergoldete Stuckdekoration, Heerscharen von Heiligenstatuen und eine reiche Sammlung an kostbarem liturgischen Gerät.*¹⁷⁹ Dass es sich bei all diesen Artefakten um Beiträge verschiedenster Epochen handelte, lässt bereits das Schwarz-Weiß-Foto erahnen. In Ergänzung dazu vermitteln diverse Beschreibungen ein relativ genaues Bild des einstigen Ensembles.¹⁸⁰ Eingerahmt von Blumen- und Früchte-Ghirlanden, hatten sich an sämtlichen Wänden in drei Registern übereinander Episoden aus dem Alten und dem Neuen Testament, der Marienvita und dem Leben Christi sowie der Hll. Franziskus und Klara befunden. Im Gewölbezwickel der Seitenschiffe erblickte man überdimensional große Adelswappen und allegorische Tugenddarstellungen. Oberhalb des Mittelschiffs schwebte ein gigantisches Gemälde Paolo de Maios mit dem Motiv der „Verherrlichung der Hl. Klara“ in Grisailletechnik. Ornamente und Heiligenbildnisse zierten die mächtigen Pilaster des dreischiffigen Saales. Alle Altäre waren mit großformatigen Gemälden aus dem 16. und 17. Jahrhundert geschmückt.¹⁸¹ Will man die Wirkung des gesamten Interieurs auf

D’ANDREA (1987), S. 51 entgegenzuhalten. Sie überliefert, dass Francesco Solimena zwischen 1703 und 1705 ein neues Gemälde für den Hochaltar im *Coro delle Clarisse* geschaffen hätte. Zu diesem Zeitpunkt und vielleicht schon wesentlich länger musste ein solcher Hauptaltar also bereits existent gewesen sein. Naulerio und Sanfelice wären somit keineswegs für sein Gesamtkonzept verantwortlich, sondern nur für eine nachträgliche Umgrenzung des Altares durch die besagte Balustrade.

¹⁷⁹ Zit. DELL’AJA (1992), S. 319f.

¹⁸⁰ BERTAUX (1898), S. 184f., zuletzt DELL’AJA (1992), S. 319-324.

¹⁸¹ DELL’AJA (1992), S. 322 beschreibt zwei große Altargemälde an der Trennwand zur äußeren Kirche, rechter Hand der zentralen Öffnung eine Madonna mit Kind aus dem 17. Jahrhundert, linker Hand eine „Geburt Christi“ aus dem 16. Jahrhundert. Auf dem Altar an der Ostwand stand eine Madonnenstatue, ebenfalls aus dem Seicento. Ein wertvolles Kruzifix aus der Zeit der Klostergründung schmückte einen weiteren Altar unmittelbar links des Eingangs, zu dessen Füßen wurde eine Fußreliquie des Hl. Andreas in einer silbernen Urne aufbewahrt. Zu Beginn des zweiten Weltkriegs in ein sicheres Depot verbracht, entging dieses Kruzifix den Flammen des Jahres 1943; seit 1955 befindet es sich hinter dem Hauptaltar von S. Chiara. Darüber hinaus schildert BERTAUX (1898), S. 184 f. drei weitere Werke genauer: Auf das 16. Jahrhundert ging zunächst ein Gemälde aus dem Umkreis Andrea di Salernos zurück, das auf Goldgrund die Hl. Dreifaltigkeit flankiert von den Hll. Ludwig von Toulouse und Klara zeigte. Ebenfalls in das 16. Jahrhundert datiert der Autor ein in zwei Abschnitte unterteiltes Gemälde oberhalb der rechten vergitterten Öffnung mit Darstellungen des Abendmahls sowie der Jungfrau Maria. Sie wurde begleitet vom Hl. Antonius von Padua und einer Klarissin, die gemäß einer mündlichen Überlieferung aus der Familie Caracciolo stammen sollte. Die Mitteltafel eines Polyptychons aus dem frühen 16. Jahrhundert schließlich bildete den „Marientod“ ab,

den Punkt bringen, so dominierte hier der Eindruck einer damals wie heute den Blick erschlagenden Masse an figurativen und dekorativen Details. Angesichts einer solch inhomogenen Fülle treffen die gegenüber der Kirche geäußerten Kritiken wie „Prunksucht, unreflektierter Elan und Konzeptlosigkeit“ in ästhetischer Hinsicht auf diesen Raum wohl tatsächlich zu.¹⁸²

Relativiert wird das vernichtende Urteil jedoch durch die Tatsache, dass der Retrochor von S. Chiara den Nonnen nicht nur zur Teilhabe an den Messen jenseits der Chorwand gedient hatte. Darüber hinaus handelte es sich auch um jenen feierlichen, und daher besondere Prachtentfaltung fordernden Ort, an welchem die Memoria an König Robert tagtäglich kulminierte. Der umseitig bestattete Monarch war hier nämlich nicht nur ideell, sondern auch visuell wahrnehmbar zugegen, und zwar in Gestalt einer Liegefigur, die in einer Nische oberhalb des zentralen Kommunionfensters untergebracht war. (Abb. 64 und 65). Bis heute weiß man nicht, welche Umstände zu dieser doppelten und in der Sepulkralarchitektur einzigartigen Lösung geführt haben.¹⁸³ Eine besonders frühe Hypothese darüber stammt von Benedetto Spila. Er hatte gegen Ende des 19. Jahrhunderts als einer der ersten Außenstehenden zumindest die Nische zu Gesicht bekommen und vermutet, dass der eben verstorbene Robert bis zur Vollendung seines Grabmonuments genau hier vorübergehend bestattet worden sei.¹⁸⁴ Als Gegenargument führt Dell’Aja eine Passage aus den angiovinischen Registern des Jahres 1343 ins Feld, in welcher die Anfertigung einer provisorischen Marmor-Tumba beauftragt wird.¹⁸⁵ Zu eben dieser Übergangslösung, so Dell’Aja, habe ursprünglich auch der Gisant gehört, wobei die Liegefigur erst nach der endgültigen Translation von Roberts sterblichen Überresten, also lediglich sekundär, in den Klarissenchor gewandert sei. Eine wieder andere Meinung vertritt Tanja Michalsky. Sie votiert dafür, dass der Konterfei Roberts *eigens für die Nonnen, die laut Stiftungsvereinbarung die Angehörigen der Familie in ihr Vespergebet aufzunehmen hatten, angefertigt wurde*.¹⁸⁶ Zieht man das durchdachte ikonologische und funktionale Gesamtkonzept von S. Chiara in Betracht, scheint dies durchaus plausibel. Für

Heiligendarstellungen sowie miniaturhafte Szenen aus dem Leben der Jungfrau befanden sich auf den übrigen Tafeln.

¹⁸² Vgl. S. 45f.

¹⁸³ MICHALSKY (1998), S. 222.

¹⁸⁴ SPILA DA SUBIACO (1901), S. 45, Anm. 3.

¹⁸⁵ Den Wortlaut *Nicolao Sparelle de Neapoli et Notario Angelo de Rubo procuratoribus monasterii S. Corporis Christi de Napoli pro pretio sex tabularum de marmore ex quibus factum est Cantarum uno pro recondendo corpore clare memorie domini Regis Roberti* zitiert DELL’AJA (1992), S. 196 nach A. S. N. Reg. Ang. 1343 A, S. 69. Den Standort dieses Sarkophages vermutet der Autor nicht im Nonnenchor, sondern im östlichen Bereich des Presbyteriums.

¹⁸⁶ Zit. MICHALSKY (1998), S. 222.

die Originalität spricht außerdem, dass die Nischenfigur im Nonnenchor und der Gisant des Monumentalgrabes in annähernd derselben Höhe angebracht worden sind. Gleichsam „Seite an Seite liegend“ wendeten sich beide jeweils unterschiedlichen Adressatenkreisen zu, denen dadurch ein optimaler Bezugspunkt für die Gebete und Fürbitten geboten wurde. Dass diese ungewöhnliche Variante von Anfang an geplant gewesen sein könnte, belegt schließlich ein ähnlich zweiseitiges Prinzip, welches nur wenige Jahre nach Vollendung unserer Liegefiguren – alle zwei werden aufgrund stilistischer Affinitäten den Florentiner Bertini-Brüdern zugeschrieben¹⁸⁷ – im Auftrag von Giovanna I. zur Anwendung kam. Für das Grab ihrer Mutter Sancia in S. Croce di Palazzo wählte sie einen heute verlorenen Sarkophag mit aufwendigen Reliefs, deren Aussehen Zeichnungen und Stiche von Seroux d’Agincourt tradieren (Abb. 66). Direkt in die Wand zwischen Nonnenchor und Kirche eingelassen, wurde die Monarchin in Richtung Außenwelt einmal repräsentativ thronend inmitten der Ordensmitglieder gezeigt. Den Klarissen hingegen führte man passend zur Grabinschrift *summae humilitatis exemplum* die demütig-fromme, im Kreise ihrer Glaubensschwester speisende Sancia vor Augen.¹⁸⁸ Fast scheint es, als vereinigten sich in diesen beiden Darstellungen lediglich die unterschiedlichen Lebensabschnitte der Verstorbenen, die ihre letzten Jahre ja tatsächlich in evangelischer Besitzlosigkeit im Konvent von S. Croce verbracht hatte. Tanja Michalsky zufolge ging es allerdings um viel mehr. Denn ein solches Programm wollte vor allem die verschiedenen Facetten der angiovinischen Herrscherin in ihrer Rolle als Schutzherrin des Ordens in den Vordergrund rücken.¹⁸⁹ Anders ausgedrückt: Je nach Adressatenkreis präsentierte man eine Königin, die zum einem ihre eigene Macht gezielt zugunsten franziskanischer Interessen genützt und andererseits aber selbst ein Leben geführt hatte, das als Paradebeispiel für die frommen Ideale der Pauperisten eingesetzt werden konnte. Eine ähnliche Doppeldeutigkeit scheint nun auch für die Robert-Figuren in S. Chiara zu gelten. Während das gigantische Grabmonument seinen Betrachtern im Laienraum Herrscherlegitimation, Lobpreisung und dynastische Anliegen zugleich verkünden sollte, wurde im Nonnenchor ein reduziertes Bild entworfen, indem man sich hier auf den verstorbenen König konzentrierte. Für die Klarissen als einzigem Publikum bedeutete dies zweierlei: Erstens erinnerte sie der Anblick des toten Monarchen mehrmals täglich an ihre Verpflichtung zum Einsatz für dessen Seelenheil. Und zweitens konnte die Art der Darstellung – Robert begegnet uns mit

¹⁸⁷ DE RINALDIS (1923), S. 92. Diese vage, von De Rinaldis erstmals artikulierte Zuschreibung konnte bis heute nicht verifiziert werden.

¹⁸⁸ MICHALSKY (2001), S. 139f.

¹⁸⁹ DIES. (2001), S. 140.

gekröntem Haupt aber im schlichten Habit der Franziskaner – als sicherer Hinweis auf die königliche Protektion und das Armutsgebot gelesen werden. Fazit: Über Jahrhunderte hinweg konfrontierte der Gisant unsere Nonnen geradezu penetrant regelmäßig mit genau demjenigen, dem sie ihr angenehmes Leben überhaupt zu verdanken hatten. Dass sich der Herrscher dabei nicht im strahlenden Königsornat, sondern in bescheidener Tracht präsentierte, dürfte ihn nur noch verehrungswürdiger gemacht haben. Wie stark diese Verehrung die Gesinnung der Klarissen noch zum Ende des 19. Jahrhunderts bestimmt hat, bezeugt eine Episode, die Benedetto Spila im Zusammenhang mit seiner Besichtigung des Nonnenchores von S. Chiara schildert. Zu diesem Zeitpunkt hatte man die Nische mittels zweier hölzerner Klappen in eine Art Schrein verwandelt, in dem der Gisant einer kostbaren Reliquie gleich „verwahrt“ wurde. Ganz offensichtlich wachten die Nonnen sorgsam über ihr Exklusivrecht, die Liegefigur Roberts betrachten zu dürfen. Dem Besucher wurde nämlich der Blick darauf verwehrt und als Spila dennoch in einem unbeobachteten Moment in die Nische spähen wollte, erntete er eine überaus erzürnte Reaktion der anwesenden Schwester.¹⁹⁰

Wenden wir uns wieder der Barockzeit zu. Über die mutmaßlich im Kloster vorhandenen Stifterbilder hinaus, dienen die sakrale Aura des Gisants sowie die daraus resultierende, täglich sich erneuernde Hochachtung vor König Robert bezüglich der Frage nach dem Spiritus rector der Barockisierung als wohl überzeugendste Indizien. Wenn auch beim derzeitigen Forschungsstand nicht beweisbar, spricht beides dafür, dass die Verantwortlichkeit für die apotheotische Ausrichtung der Kampagne einzig bei den Klarissen zu suchen ist. In ihr manifestierte sich letztlich nichts anderes als eine sehr persönliche Erfahrungswelt, welcher Vaccaro sowohl auf der formalen, als auch der inhaltlichen Ebene sichtbaren Ausdruck verliehen hat.

¹⁹⁰ SPILA DA SUBIACO (1901), S. 45, Anm. 3.

7. SCHLUSSBEMERKUNG

Wie bereits eingangs betont, war das Anliegen dieser Arbeit keineswegs, die Barockausstattung von S. Chiara in ihrer Gesamtheit zu erfassen. So stellt besonders die stilistische Analyse der Interventionen Vaccaros und ihre formale Einbettung in die sakrale Baukunst Neapels ein Desiderat zukünftiger Forschung dar. In diesem Zusammenhang ist auch zu überlegen, ob nicht die erhaltenen Rechnungsbücher des Konvents genügend Anhaltspunkte für eine farbliche Rekonstruktion des Barockzustandes liefern, da hier jede einzelne Marmorart und ihr Bestimmungsort, die Tätigkeitsbereiche der Vergolder sowie alle sonstigen Baumaterialien vermerkt wurden. Eine genaue Betrachtung der Kapellen, ihrer Besitzer und der barocken Ausstattung könnte das Gesamtbild ebenfalls vervollständigen. Offen geblieben sind ferner Fragen nach dem liturgischen Alltag, bzw. dem weiteren Zusammenleben von Franziskanern und Klarissen. Ihre Beantwortung erscheint um so interessanter, da zumindest ein Indiz dafür existiert, dass die ehemaligen *Corretti* über den Kapellen im Zuge der Barockisierung in eine Art „zweiten Nonnenchor“ umfunktioniert wurden, wodurch die Klarissen das Resultat ihres Engagements auch selbst genießen konnten.¹⁹¹

Andere Aspekte, darunter Fragen nach den Motiven für die Kampagne, ihrem medialen Gehalt hinsichtlich der klösterlichen Vergangenheit und nach der Rezeptionsgeschichte, konnten im Gegensatz dazu hinreichend beleuchtet werden. Im Rahmen dessen hat sich die Untersuchung über die Lebenswelt der Nonnen als besonders aufschlussreich erwiesen. Denn vordergründig führten diese tatsächlich ein opulentes und dem Profanen sehr nahestehendes Leben mit allen erdenklichen Annehmlichkeiten. Und naturgemäß hat sich genau diese Freude an irdischen, sinnlich erfassbaren Genüssen auch im dekorativen Reichtum der Kirche, in ihrer *majestätischen, das Auge blendenden Pracht* um nochmals mit den Worten Romanellis zu sprechen, niedergeschlagen.¹⁹² Die vernichtende Kritik nachfolgender Generationen war angesichts des Widerspruchs zu den kontemplativen, asketischen Idealen des Stifterpaares so bereits vorprogrammiert. Daneben gab es allerdings noch eine andere Seite: Hinter den Klostermauern hatte sich nämlich über Jahrhunderte

¹⁹¹ DE RINALDIS (1920), S. 67 und GALLINO (1963), S. 95 erwähnen eine Passage aus den Rechnungsbüchern, die im Zusammenhang mit der Barockisierung von *fabbriche fatte sopra li corridoi della nave di essa R. Chiesa, le medesime fatte per dividere il coro dei PP. dalle coretti delle signore monache* spricht. Sie bestätigt indirekt, dass die Klarissen spätestens seit der zweiten Hälfte des Settecento auch innerhalb der Kirche einen festen Platz hatten, von dem aus sie den liturgischen Zeremonien beiwohnen konnten.

hinweg ein ausgeprägtes Traditionsbewusstsein entwickelt. In diesem kollektiven Bewusstsein dominierten Vorstellungen von Respekt vor den Leistungen des Stifters, von seiner frommen, fast sakralen Aura, von Sancias Eucharistiefrömmigkeit und einer tiefen Hochachtung vor dem Kirchenbau als „kulturellem Erbe“. Ein solches Gedankengut konnte – schließlich bestimmten die Regeln des Stifterpaares nach wie vor den Tages- und Jahresverlauf der Schwestern – als eigene Erfolgsgeschichte und zugleich als nicht versiegen wollende Quelle der Identifikation erlebt werden. Genau diese Mischung aus demütiger Hochachtung und überschwenglichem Stolz erklärt den gesamten Verlauf der Ereignisse. Sie führte zunächst dazu, dass man jahrzehntelang zwischen dem Festhalten an der Substanz des Gründungsbaues und seiner radikalen Erneuerung schwankte, bis das ramponierte Bild der Kirche in den 1730er Jahren unerträglich wurde. In dieser Situation galt es, ein neues Konzept zu entwickeln, das sowohl dem legendären König Robert, als auch dem eigenen Selbstverständnis als privilegiertem Teil einer Stadt gerecht werden musste, in welcher nahezu flächendeckend prunkvolle Bauten Triumph und Ruhm verkündeten. Der Drahtseilakt gelang, indem die Klarissen, allen voran wohl Delia Bonito, als „Beschützerinnen des Gedenkens an ihren Protektor“ ein Programm zur Realisierung brachten, das inhaltlich voll und ganz auf die Verherrlichung des mittelalterlichen Stifters zugeschnitten war. Im Sinne von Kontinuität wollte man die Erinnerung an alte Zeiten nicht etwa tilgen, sondern durch jedes Detail des Barockinterieurs auf die ehrwürdige Geschichte des Klosters verweisen. So verblieb beispielsweise der Katharinenfries weiterhin als bestimmendes Element im Bereich der inneren Fassadenwand, auch die gotische Kanzel wurde im Hauptschiff belassen, ebenso sämtliche Grabmonumente. Den sichtbarsten Niederschlag fand das Traditionsbewusstsein jedoch in der architektonischen Instrumentierung des Raumes sowie im ikonographischen Konzept. Beide Aspekte stellten Robert von Anjou in den Mittelpunkt, sie fokussierten den Betrachterblick einerseits auf sein Grab und dienten andererseits der Lobpreisung seiner Tugenden. Der Gläubige hatte sich dem Allerheiligsten dabei Schritt für Schritt, also betrachtend zu nähern. Im Langhaus wurden ihm mittels des Salomon-Zyklus zunächst die Verheißungen des Alten Bundes und Anspielungen auf den Kirchengründer vor Augen geführt. Am Ende dieses Weges markierten die beiden Säulen *ex Salomonis Templo* den Übergang zum Presbyterium. Mit der Dreiheit S. Chiara – Robert von Anjou – Hl. Eucharistie, also Ordensgründerin – Bauherr – Patrozinium, standen hier der „Tempel des Neuen Bundes“ und die Erfüllung der Heilsgeschichte im Mittelpunkt. Robert kam in diesem Zusammenhang wieder die zentrale

¹⁹² Zit. vgl. S. 45.

Bedeutung zu: Indem der weltliche Herrscher mittels der Darstellungen auf seinem Grabmal dem Gläubigen als Vorbild dargeboten und sein Weg zur Erlösung vorgezeichnet wurde, erschien der König aus seiner Historizität gelöst und in eine heilsgeschichtliche Dimension überführt. Die glorreiche Vergangenheit wurde mit der Religiosität der Gegenwart auf diese Weise eindrucksvoll verknüpft und der Memorialcharakter der Ausstattung für die große Neapolitaner Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Demonstrativ und theatralisch konnte im neuen Interieur die Erinnerung an den Stifter nachhaltig und mit allen Sinnen erfasst werden. Die Inschrift auf dem gotischen Grabmonument *Cernite Robertum regem virtute refertum* kommentiert das barocke Konzept dabei in erstaunlichem Maße, diente sie doch für sich genommen als Appell an den Betrachter, der Vorzüge König Roberts zu gedenken, und im Kontext mit dem Himmelsszenario De Muras zugleich als Teil einer verherrlichenden Gesamtaussage mit Ewigkeitsanspruch: „Seht König Robert, von Tugend erfüllt – der Platz im Himmelreich ist ihm gewiss!“

BIBLIOGRAPHIE

Zitierte Quellen

ANONYM, Relazione delle devote pompe festive nella regal Chiesa di S. Chiara a Napoli, Napoli 1726.

CAPACCIO GIULIO CESARE, Il Forastiero, Napoli 1634.

CELANO CARLO, Delle notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli per i signori forastieri, Voll.4, Napoli 1692.

D'ENGENIO CARACCIOLO CESARE, Napoli sacra, Napoli 1623.

DE STEFANO PIETRO, Descrizione de i Luoghi Sacri della Città di Napoli, Napoli 1560.

FRANCONUS FRIDERICUS, Ave ecce rex vester, München, Staatsbibliothek, Clm. 2981.

GONZAGA FRANCISCUS, De origine Seraphicae Religionis Franciscanae, Romae 1587.

SUMMONTE GIOVANNI ANTONIO, Historia di Napoli, Vol. II, Napoli 1601.

WADDING LUCAS, Annales Minorum, Lyon 1625, Vol. VI und VII.

Literatur

ALABISIO ANNA (Hg.), Il Monastero di S. Chiara, Napoli 1995.

BARBERO ALESSANDRO, Il mito angioino nella cultura italiana e provenzale tra Duecento e Trecento, Turin 1983.

BERTAUX E., Magistri Johannes et Pacius de Florentina marmorarii fratres, in: Napoli Nobilissima, Vol. IV (1895), S. 148-52.

BERTAUX EMILE, Santa Chiara de Naples. L'église et le monastère des religieuses, in : Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École Française de Rome, XVIII (1898), S. 165-198.

BRETTLE SIGISMUND, Ein Traktat König Roberts von Neapel *De evangelica pauperitate*, in: Festgabe für Heinrich Finke, Münster 1925, S. 200-208.

BRUZELIUS CAROLINE, Hearing ins Believing: Clarissan Architecture, ca. 1213-1340, in: Gesta, Vol 31, No. 2, Monastic Architecture for Women (1992), S. 83-91.

BRUZELIUS CAROLINE, Queen Sancia of Mallorca and the Convent Church of Sta. Chiara in Naples, in: Memoirs of the American Academy in Rome, XL (1995), S. 69-100.

BRUZELIUS CAROLINE, *The Stones of Naples: Church Building in Angevin Italy (1266-1343)*, New Haven 2004.

BUDDENSIEG TILMANN, *Le Coffret en ivoire de Pola, Saint-Pierre e le Lateran*, in: *Cahiers Archéologique*, 1959, 10, S. 188ff.

BURR DAVID, *Olivi an Franciscan Poverty. The Origins of the usus pauper Controversy*, Philadelphia 1989.

CAMERA MATTEO, *Annali delle due Sicilie dall'origine e la fondazione della monarchia fino a tutto il regno dell'agosto sovrano Carlo III. Borbone, Voll. II*, Napoli 1841-60.

CAPOCCI ERNESTO, *Catalogo dei terremoti avvenuti nella parte continentale del Regno delle due Sicilie*, Neapel 1858.

CARCANO BONAVENTURA, *Guida della monumentale Chiesa di S. Chiara in Napoli*, Mailand 1914.

CHIERICI GINO, *Il restauro della Chiesa di S. Maria Donnaregina a Napoli*, Neapel 1934.

D'ADDOSIO GIOVANNI BATTISTA, *Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII dalle polizze dei banchi*, in: *Archivio Storico delle Province Napoletane*, Vol. VI (nuova serie) 1921.

D'ANDREA GIOACCHINO FRANCESCO, *Il Monastero napoletano di S. Chiara*, in: *Archivium Franciscanum Historicum* LXXX, 80, 1987, S. 39-78.

D'ANDREA GIOACCHINO FRANCESCO, *Chiese francescane nella città di Napoli*, in: *Archivium Franciscanum Historicum* 87, 1994, S. 447-476.

DE LA VILLE-SUR-YLLON LODOVICO, *La Cappella del Balzo di S. Chiara*, in: *Napoli Nobilissima*, Vol. I, 1892.

DELL'AJA GAUDENZIO, *Il Pantheon dei Borboni in S. Chiara di Napoli*, Napoli, 1987.

DELL'AJA GAUDENZIO, *Il Restauro della Basilica di S. Chiara in Napoli*, Napoli 1992.

DELL'AJA GAUDENZIO, *Per la Storia del Monastero di S. Chiara in Napoli*, Napoli 1992.

DE RINALDIS ALDO, *Santa Chiara. Il convento delle Clarisse. Il convento dei frati*, Napoli 1920.

DE RINALDIS ALDO, *La tomba primitiva di Roberto d'Angiò*, in: *Belvedere, Kunst und Kultur der Vergangenheit*, Wien 1923.

DE SETA CESARE (Hg.), *Arti e civiltà del Settecento a Napoli*, Roma/Bari 1982.

DE SETA CESARE, *Napoli tra Barocco e Neoclassicismo*, Napoli 2002.

DONATONE GUIDO/PACELLI VINCENZO/RUOTOLO RENATO (Hg.), *Il chiostro grande del Monastero di S. Chiara, Cava dei Tirreni* 1986.

DONATONE GUIDO, *Il restauro del chiostro maiolicato di S. Chiara in Napoli*, in: *Quaderno/Centro Studi per la storia della Ceramica meridionale*, 8 (1990), S. 55-571.

ENDERLEIN LORENZ, *Die Grablegen des Hauses Anjou in Unteritalien. Totenkult und Monumente 1266-1343 (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 12)*, Worms 1997.

FILANGIERI DI CANDIDA ANTONIO, *L'Altare maggiore della chiesa di Santa Chiara in Napoli*, in *L'Arte*, vol. IV (1901).

FREIGANG CHRISTIAN, *Kathedralen als Mendikantenkirchen. Zur politischen Ikonographie der Sakralarchitektur unter Karl I., Karl II. und Robert dem Weisen*, in:

MICHALSKY T. (Hg.), *Medien der Macht. Kunst zur Zeit der Anjous in Italien*, Berlin 2001, S. 33-60.

GAGLIONE MARIO, *Manomissioni settecentesche dei sepolcri angioini in S. Chiara a Napoli ed altri studi*, Napoli 1996.

GALLINO TOMMASO MARIA, *Il complesso monumentale di Santa Chiara in Napoli*, Napoli 1963.

GAGLIONE MARIO, *Allusioni gioachimite nella basilica angioina di Santa Chiara a Napoli*, in: *Studi storici*, 1.2004, S. 280 – 288.

GARZILLI P. (Hg.), *Cronica di Notar Giacomo*, Napoli 1845.

GENOVESE ROSA ANNA, *La Chiesa trecentesca di Donna Regina*, Napoli 1993.

HESMER KARL HEINZ/GUDEMANN WOLF ECKHARD. (Hg.), *Flaggen und Wappen der Welt. Geschichte und Symbolik der Flaggen und Wappen aller Staaten*, Gütersloh 1992.

HORST ULRICH, *Evangelische Armut und päpstliches Lehramt. Minoritentheologen im Konflikt mit Papst Johannes XXII. (1316-34) (Münchener Kirchenhistorische Studien 8)*, Stuttgart/Berlin/Köln 1996.

IMORDE JOSEPH, *Allegoricus semper interpres & historiae fugiens veritatem. Zur Bildvalenz der Eucharistie*, in: DERS./NEUMAYER FRITZ/ WEDDINGEN TRISTAN (Hg.), *Barocke Inszenierung. Akten des Internationalen Forschungskolloquiums an der Technischen Universität Berlin, 20. bis 22. Juni 1996*, Zürich 1999, S. 104-115.

IOVINO ANTONIO, *La chiesa e il chiostro maiolicato di S. Chiara in Napoli*, Napoli 1976.

JÄGGI CAROLA, *Raum und Liturgie in franziskanischen Doppelklöstern: Königsfelden und S. Chiara in Neapel im Vergleich*, in: BOCK N./KURMANN P./ROMANO S./SPIESER J.-M. (Hg.), *Art, Cérémonial et Liturgie au Moyen Âge, Actes du colloque de 3ieme Cycle Romand de Lettres, Lausanne-Fribourg, 24-25 mars, 14-15 avril, 12-13 mai 2000*, S. 223-246.

JÄGGI CAROLA, Frauenklöster im Spätmittelalter. Die Kirchen der Klarissen und Dominikanerinnen im 13. und 14. Jahrhundert, Petersberg 2006.

KIRSCHNER J./WEMPLE S. (Hg.), Women of the Medieval World, Essays in Honor of John H. Mundy, Oxford 1985, S. 179-214.

KRAUSS HEINRICH/UTHEMANN EVA, Was Bilder erzählen. Die klassischen Geschichten aus Antike und Christentum, München 1987

LAMBERT MALCOLM DAVID, The Franciscain Crisis under John XXII, in: Franciscain Studies 32 (1972), S. 123-143.

MARESCA DI SERRACAPRIOLA ANTONIO, Le due colonne esistenti nella chiesa di Santa Chiara in Napoli, in: l'Arte e Storia, Vol. VII (1888).

MATTANÒ VINCENZO MARIA, La basilica angioina di S. Chiara a Napoli. Apocalittica ed escatologia, Napoli 2003.

MAUCERI ENRICO, Colonne tortili del Tempio di Salomone, in: L'Arte, I (1898), S. 377-384.

MICHALSKY TANJA, Die Repräsentation einer *Beata Stirps*. Darstellung und Ausdruck an den Grabmonumenten der Anjous, in: OEXLE O. G./VON HÜLSEN-ESCH A. (Hg.), Die Repräsentation der Gruppen. Texte – Bilder – Objekte (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 141), Göttingen 1998, S. 187-224.

MICHALSKY TANJA, Memoria und Repräsentation. Die Grabmäler des Königshauses Anjou in Italien (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 157), Göttingen 2000.

MICHALSKY TANJA, Sponsoren der Armut, in: DIES. (Hg.), Medien der Macht. Kunst zur Zeit der Anjous in Italien, Berlin 2001, S. 121-148.

MINIERI RICCIO CAMILLO, Genealogia di Carlo II. D'Angio, Re di Napoli, in: Archivio Storico delle Provincie Napoletane., Vol. VII (1882).

MOORMAN JOHN, A History of the Franciscan Order, Oxford 1968, S. 307-317.

MORMONE RAFFAELE, Il rifacimento settecentesco nella Chiesa di Santa Chiara a Napoli, in: Studi in onore di Riccardo Filangieri, Napoli 1959, Vol. III, S. 85-103.

MUSTO RONALD G., Queen Sancia of Naples (1286-1345) and the Spiritual Franciscans, in: KIRSCHNER J./WEMPLE S. (Hg.), Women of the Medieval World, Essays in Honor of John H. Mundy, Oxford 1985, S. 179-214.

PISANI SALVATORE, Architektur im Neapel des Karl von Bourbon: Der Albergo die Poveri und der Majolika-Garten von S. Chiara, in: FRANK C./HÄNSEL S. (Hg.), Spanien und Portugal im Zeitalter der Aufklärung, Frankfurt 2002.

RIZZO VINCENZO (Hg.), Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro. Apoteosi di un Binomio, Ausst. Kat. Napoli 2001.

ROMANELLI DOMENICO, Napoli antica e moderna, Vol. III, Napoli 1815.

SÄNGER ERNST, Das Lobgedicht auf König Robert von Anjou. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte des Trecento. Phil. Diss., Wien 1936.

SCHULZ HEINRICH WILHELM, Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien, Dresden 1860.

SCHWARZ MICHAEL VIKTOR, Image und Memoria, in: DERS. (Hg.), Grabmäler der Luxemburger. Image und Memoria eines Kaiserhauses, Luxemburg 1997, S. 51-78.

SCHWARZ MICHAEL VIKTOR/THEIS PIA, Giottus Pictor. Bd. 1: Giottos Leben, Wien/Köln/Weimar 2004.

SPILA DA SUBIACO BENEDETTO, Un monumento di Sancia in Napoli, Napoli 1901.

TRIPPS JOHANNES, Restauratio Imperii. Tino da Caimaino und das Monument Heinrichs VII. in Pisa, in: SCHWARZ M. V. (Hg.), Grabmäler der Luxemburger. Image und Memoria eines Kaiserhauses, Luxemburg 1997, S. 51-78.

TUZI STEFANIA, Le Colonne del Tempio di Salomone. La storia, la leggenda, la fortuna, Roma 2002.

VALENTINI ROBERTO/ZUCCHETTI GIUSEPPE, Codice topografico della città di Roma, Vol. III, Rom 1940-1953.

VENDITTI ARNALDO, Urbanistica e architettura angioina, in: Storia di Napoli, Vol. III, Neapel 1969, S. 665-888.

VON HEUCKELUM MERCEDES, Spiritualistische Strömungen an den Höfen der Anjou und Aragon (Abhandlungen zur mittleren und neueren Geschichte 38), Berlin 1912.

WARD PERKINS J., The shrine of St. Peter and Its Twelve Spiral Columns, in: Journal of Roman Studies, XLII, 1952, S. 21-33.

ABBILDUNGEN

- Abb. 1** **Neapel, S. Chiara, Ansicht von Nordosten, 1310-40**
Aus: Alabisio A. (Hg.), Il Monastero di S. Chiara, Napoli, 1995, Umschlag-
rückseite.
- Abb. 2** **Neapel, S. Chiara, Einblick**
Aus: Alabisio A. (Hg.), Il Monastero di S. Chiara, Napoli, 1995, S. 19.
- Abb. 3** **Domenico Antonio Vaccaro, Neapel, S. Chiara, Einblick in den
barocken Innenraum, 1742-63 (verloren)**
Aus: Dell'Aja G., Il restauro della Basilica di S. Chiara in Napoli, Napoli
1980, Abb. 11.
- Abb. 4** **Neapel, S. Chiara, Kirche und Kloster, Grundriss**
Aus: Alabisio A. (Hg.), Il Monastero di S. Chiara, Napoli, 1995, S. 16.
- Abb. 5** **Neapel, S. Chiara, Luftbild**
Aus: [http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:NapoliSantaChiaraDa
SanMartino.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:NapoliSantaChiaraDaSanMartino.jpg).
- Abb. 6** **Neapel, S. Chiara, Grundriss**
Aus: Dell'Aja G., Il restauro della Basilica di S. Chiara in Napoli, Napoli
1980, Abb. 151.
- Abb. 7** **Neapel, S. Chiara, Längsschnitt**
Aus: Dell'Aja G., Il restauro della Basilica di S. Chiara in Napoli, Napoli
1980, Abb. 70.
- Abb. 8** **Neapel, S. Chiara, Ansicht von Süden**
Aus: Alabisio A. (Hg.), Il Monastero di S. Chiara, Napoli, 1995, S. 50.
- Abb. 9** **Neapel, S. Chiara, Hauptportal**
Aus: Alabisio A. (Hg.), Il Monastero di S. Chiara, Napoli, 1995, S. 13.
- Abb. 10** **Neapel, S. Chiara, Detail der Vorhalle**
Foto S. Cerepak.
- Abb. 11** **Neapel, S. Chiara nach der Zerstörung im August 1943**
Aus: Dell'Aja G., Il restauro della Basilica di S. Chiara in Napoli, Napoli
1980, Abb. 14.
- Abb. 12** **Neapel, S. Chiara, gotisches Triforium mit moderner Verglasung**
Foto S. Cerepak.
- Abb. 13** **Neapel, S. Chiara, Nonnenchor nach der Zerstörung im August 1943**
Aus: Dell'Aja G., Il restauro della Basilica di S. Chiara in Napoli, Napoli
1980, Abb. 169.

- Abb. 14** **Neapel, S. Chiara, Fragmente der gotischen Architekturmalerei**
Fotos S. Cerepak.
- Abb. 15** **Neapel, S. Maria Donnaregina, Einblick in den Nonnenchor, um 1340**
Aus: Genovese R., La Chiesa trecentesca di Donna Regina, Napoli 1993,
Abb. 83.
- Abb. 16** **Neapel, S. Lorenzo Maggiore, Grundriss, fr. 14. Jahrhundert**
Aus: Bruzelius C., The Stones of Naples, Church Building in Angevin Italy
(1266-1343), New Haven 2004, Abb. 62 (Detail).
- Abb. 17** **Neapel, S. Lorenzo Maggiore, Einblick**
Aus: Bruzelius C., The Stones of Naples, Church Building in Angevin Italy
(1266-1343), New Haven 2004, Abb. 48.
- Abb. 18** **Neapel, S. Chiara, Einblick in den Nonnenchor**
Aus: Alabisio A. (Hg.), Il Monastero di S. Chiara, Napoli, 1995, S. 51.
- Abb. 19** **Neapel, S. Chiara, schematische Darstellung der Chorwand**
Aus: Jäggi C., Frauenklöster im Spätmittelalter. Die Kirchen der Klarissen
und Dominikanerinnen im 13. und 14. Jahrhundert, Petersberg 2006, Abb.
198.
- Abb. 20** **Bologna, S. Agnese, Grundriss**
Aus: Jäggi C., Frauenklöster im Spätmittelalter. Die Kirchen der Klarissen
und Dominikanerinnen im 13. und 14. Jahrhundert, Petersberg 2006, Abb.
29.
- Abb. 21** **Gagliano Aterno, S. Chiara, Grundriss**
Aus: Jäggi C., Frauenklöster im Spätmittelalter. Die Kirchen der Klarissen
und Dominikanerinnen im 13. und 14. Jahrhundert, Petersberg 2006, Abb.
28.
- Abb. 22** **Tavola Strozzi, Ausschnitt, Neapel, Museo di Capodimonte, um 1465**
Aus: Genovese R., La Chiesa trecentesca di Donna Regina, Napoli 1993,
Abb. 7.
- Abb. 23** **Neapel, S. Chiara, Seitenportal, nach 1628**
Foto S. Cerepak.
- Abb. 24** **Neapel, S. Chiara, Cappella del Balzo, Einblick, 1616-17**
Aus: Alabisio A. (Hg.), Il Monastero di S. Chiara, Napoli, 1995, S. 39.
- Abb. 25** **Neapel, S. Chiara, Grabmal des Gabriele Adorno, um 1620 (verloren)**
Aus: Alabisio A. (Hg.), Il Monastero di S. Chiara, Napoli, 1995, S. 98.
- Abb. 26** **Neapel, S. Chiara, Grundriss von Antonio Guidetti, 1703-05**
Aus: Dell'Aja G., Il restauro della Basilica di S. Chiara in Napoli, Napoli
1980, Abb. 78-79.

- Abb. 27 Neapel, S. Chiara, Majolika-Dekoration, 1739-42**
Aus: Alabisio A. (Hg.), Il Monastero di S. Chiara, Napoli, 1995, S. 55.
- Abb. 28 Domenico Antonio Vaccaro, Neapel, S. Chiara, Chioströ Majolicato, 1739-42**
Aus: Alabisio A. (Hg.), Il Monastero di S. Chiara, Napoli, 1995, S. 54.
- Abb. 29 Neapel, S. Chiara, Majolika-Dekoration mit pastoraler Szene, 1739-42**
Aus: Alabisio A. (Hg.), Il Monastero di S. Chiara, Napoli, 1995, S. 55.
- Abb. 30 Domenico Antonio Vaccaro, Neapel, S. Chiara, Blick auf die innere Fassadenwand, 1742-63 (verloren)**
Aus: Dell'Aja G., Il restauro della Basilica di S. Chiara in Napoli, Napoli 1980, Abb. 15.
- Abb. 31 Francesco de Mura, S. Chiara vetreibt die Sarazenen, Neapel, S. Chiara, 1745 (verloren)**
Aus: Dell'Aja G., Il restauro della Basilica di S. Chiara in Napoli, Napoli 1980, Abb. 158.
- Abb. 32 Francesco de Mura, Anbetung der Hl. Eucharistie durch Heilige des Franziskanerordens, Neapel, S. Chiara, 1745 (verloren)**
Aus: Dell'Aja G., Il restauro della Basilica di S. Chiara in Napoli, Napoli 1980, Abb. 153.
- Abb. 33 Francesco de Mura, Der Bau des Salomonischen Tempels, Neapel, S. Chiara, 1754 (verloren)**
Aus: Dell'Aja G., Il restauro della Basilica di S. Chiara in Napoli, Napoli 1980, Abb. 154.
- Abb. 34 Giuseppe Bonito, Die Weihe des Salomonischen Tempels, Neapel, S. Chiara, 1752-53 (verloren)**
Aus: Dell'Aja G., Il restauro della Basilica di S. Chiara in Napoli, Napoli 1980, Abb. 155.
- Abb. 35 Giuseppe Bonito, Die Weihe des Salomonischen Tempels, Bozzetto, Neapel, Capodimonte, 1752-53**
Foto S. Cerepak.
- Abb. 36 Sebastiano Conca, Der Transport der Bundeslade, Neapel, S. Chiara, 1753 (verloren)**
Aus: Dell'Aja G., Il restauro della Basilica di S. Chiara in Napoli, Napoli 1980, Abb. 156.
- Abb. 37 Sebastiano Conca, Salomon und die Königin von Saba, Neapel, S. Chiara, 1753 (verloren)**
Aus: Dell'Aja G., Il restauro della Basilica di S. Chiara in Napoli, Napoli 1980, Abb. 157.
- Abb. 38 Neapel, S. Chiara, Campanile**
Aus: Alabisio A. (Hg.), Il Monastero di S. Chiara, Napoli, 1995, S. 45.

- Abb. 39** Neapel, S. Chiara, Campanile, Rekonstruktion des Zustandes vor 1456 von Ettore Bernich
Aus: Alabisio A. (Hg.), Il Monastero di S. Chiara, Napoli, 1995, S. 44.
- Abb. 40** Neapel, S. Chiara, Marmorsäule im barocken Kontext, 3. Jh. n. Chr. (?)
Aus: Dell'Aja G., Il restauro della Basilica di S. Chiara in Napoli, Napoli 1980, Abb. 89.
- Abb. 41** Marmorsäule, Gipsabguss aus dem 19. Jahrhundert, Neapel, S. Chiara, Museo dell'Opera
Aus: Alabisio A. (Hg.), Il Monastero di S. Chiara, Napoli, 1995, S. 87.
- Abb. 42** Colonna Santa, Rom, Sagrestia Vaticana, Museo del Tesoro, 3. Jh. n. Chr. (?)
Aus: Tuzi S., Le Colonne del Tempio di Salomone. La Storia, la leggenda, la fortuna, Roma, 2002, S. 89, Abb. 25.
- Abb. 43** Konstantinische Pergola, Rekonstruktion nach Ward Perkins
Aus: Tuzi S., Le Colonne del Tempio di Salomone. La Storia, la leggenda, la fortuna, Roma, 2002, S. 79, Abb. 7.
- Abb. 44** Bronzemedaille, Übergabe der Standarte der Hl. Liga an Don Giovanni d'Austria nach der Schlacht von Lepanto, Neapel, Museo di Capodimonte, 1571
Aus: Dell'Aja G., Il restauro della Basilica di S. Chiara in Napoli, Napoli 1980, Abb. 90.
- Abb. 45** Smagher-Reliquiar mit der Darstellung der konstantinischen Pergola über dem Petersgrab, Venezia, Museo Archeologico, 5. Jh. n. Chr.
Aus: Tuzi S., Le Colonne del Tempio di Salomone. La Storia, la leggenda, la fortuna, Roma, 2002, S. 80, Abb. 10.
- Abb. 46** Giovanni und Pacio Bertini, Grabmal Roberts von Anjou, Neapel, S. Chiara, 1345
Aus: Dell'Aja G., Il restauro della Basilica di S. Chiara in Napoli, Napoli 1980, Abb. 98.
- Abb. 47** Grabmal Heinrichs VII., Rekonstruktion nach Tripps, ehemals Pisa, Dom, 1315
Aus: Tripps J., Restauratio Imperii. Tino da Camaiano und das Monument Heinrichs VII. in Pisa, in: Schwarz M. V. (Hg.), Grabmäler der Luxemburger. Image und Memoria eines Kaiserhauses, Luxemburg 1997, Abb. 16.
- Abb. 48** Giovanni und Pacio Bertini, Grabmal Roberts von Anjou, Detail: Sockelgeschoß und Sarkophag, Neapel, S. Chiara, 1345
Aus: Dell'Aja G., Il restauro della Basilica di S. Chiara in Napoli, Napoli 1980, Abb. 100.

- Abb. 49** **Giovanni und Pacio Bertini, Grabmal Roberts von Anjou, Detail: Sarkophag mit der Liegefigur, Neapel, S. Chiara, 1345**
Aus: Dell'Aja G., Il restauro della Basilica di S. Chiara in Napoli, Napoli 1980, Abb. 101.
- Abb. 50** **Giovanni und Pacio Bertini, Grabmal Roberts von Anjou, Detail: Sitzfigur König Roberts von Anjou, Neapel, S. Chiara, 1345**
Aus: Dell'Aja G., Il restauro della Basilica di S. Chiara in Napoli, Napoli 1980, Abb. 102.
- Abb. 51** **Giovanni und Pacio Bertini, Grabmal Roberts von Anjou, Detail: Baldachingeschoß, Neapel, S. Chiara, 1345**
Aus: Dell'Aja G., Il restauro della Basilica di S. Chiara in Napoli, Napoli 1980, Abb. 103.
- Abb. 52** **Giovanni und Pacio Bertini, Relieffries, Szenen aus der Vita der Hl. Katharina von Alexandria, Neapel, S. Chiara, um 1345**
Aus: Dell'Aja G., Il restauro della Basilica di S. Chiara in Napoli, Napoli 1980, Abb. 54-59.
- Abb. 53** **Giovanni und Pacio Bertini, Relieffries, Szenen aus der Vita der Hl. Katharina von Alexandria, Rekonstruktion, Neapel, S. Chiara, Museo dell'Opera**
Aus: Alabisio A. (Hg.), Il Monastero di S. Chiara, Napoli, 1995, S. 112.
- Abb. 54** **Neapel, S. Chiara, gotische Kanzel im barocken Ambiente, nach 1344**
Aus: Dell'Aja G., Il restauro della Basilica di S. Chiara in Napoli, Napoli 1980, Abb. 113.
- Abb. 55** **Gotisches Relief mit der Darstellung zweier Heiligenmartyrien, Neapel, S. Chiara, Museo dell'Opera, nach 1344**
Aus: Alabisio A. (Hg.), Il Monastero di S. Chiara, Napoli, 1995, S. 109.
- Abb. 56** **Niccolò Pisano, Kanzel, Pisa Baptisterium, 1260**
Aus: Toman R. (Hg.), Die Kunst der Gotik. Architektur, Skulptur, Malerei, Köln 1998, S. 323.
- Abb. 57** **Giambattista Nauclerio und Ferdinando Sanfelice, Hochaltar von S. Chiara, Neapel, S. Chiara, 1738-47 (verloren)**
Aus: Dell'Aja G., Il restauro della Basilica di S. Chiara in Napoli, Napoli 1980, Abb. 80.
- Abb. 58** **Allegorie der Armut, Neapel, S. Chiara, Refektorium des ehem. Franziskanerklosters, um 1330**
Aus: Alabisio A. (Hg.), Il Monastero di S. Chiara, Napoli, 1995, S. 60.
- Abb. 59** **Lello da Orvieto, Thronender Christus mit Heiligen und Stiftern, Neapel, S. Chiara, Kapitelsaal des ehem. Franziskanerklosters, um 1340**
Aus: Alabisio A. (Hg.), Il Monastero di S. Chiara, Napoli, 1995, S. 59.

- Abb. 60** **Beweinung Christi, Neapel, S. Chiara, Nonnenchor, um 1330**
 Aus: Alabisio A. (Hg.), *Il Monastero di S. Chiara*, Napoli, 1995, S. 51.
- Abb. 61** **Neapel, S. Chiara, Comunichino**
 Aus: Jäggi C., *Frauenklöster im Spätmittelalter. Die Kirchen der Klarissen und Dominikanerinnen im 13. und 14. Jahrhundert*, Petersberg 2006, Abb. 199.
- Abb. 62** **Neapel, S. Chiara, Grundriss nach der Barocksierung von G. Genovese, 1864**
 Aus: Dell’Aja G., *Il restauro della Basilica di S. Chiara in Napoli*, Napoli 1980, Abb. 152.
- Abb. 63** **Neapel, S. Chiara, Nonnenchor vor 1943 (verloren)**
 Aus: Dell’Aja G., *Il restauro della Basilica di S. Chiara in Napoli*, Napoli 1980, Abb. 168.
- Abb. 64** **Neapel, S. Chiara, Nonnenchor, Chorwand mit Sichtfenstern und der Liegefigur Roberts von Anjou**
 Aus: Dell’Aja G., *Il restauro della Basilica di S. Chiara in Napoli*, Napoli 1980, Abb. 180.
- Abb. 65** **Liegefigur Roberts von Anjou, Neapel, S. Chiara, Nonnenchor, 1343-45 (?)**
 Aus: Jäggi C., *Frauenklöster im Spätmittelalter. Die Kirchen der Klarissen und Dominikanerinnen im 13. und 14. Jahrhundert*, Petersberg 2006, Abb. 221.
- Abb. 66** **Grabmal Sancias von Mallorca, ehem. Neapel, S. Maria della Croce, Stiche von Seroux d’Agincourt, 19. Jh.**
 Aus: Michalsky T., *Sponsoren der Armut*, in: Dies., (Hg.), *Medien der Macht. Kunst zur Zeit der Anjous in Italien*, Berlin 2001, Abb. 11.



Abb. 1 Neapel, S. Chiara, Ansicht von Nordosten, 1310-40



Abb. 2 Neapel, S. Chiara, Einblick



Abb. 3 Domenico Antonio Vaccaro, Neapel, S. Chiara, Einblick vor 1943.

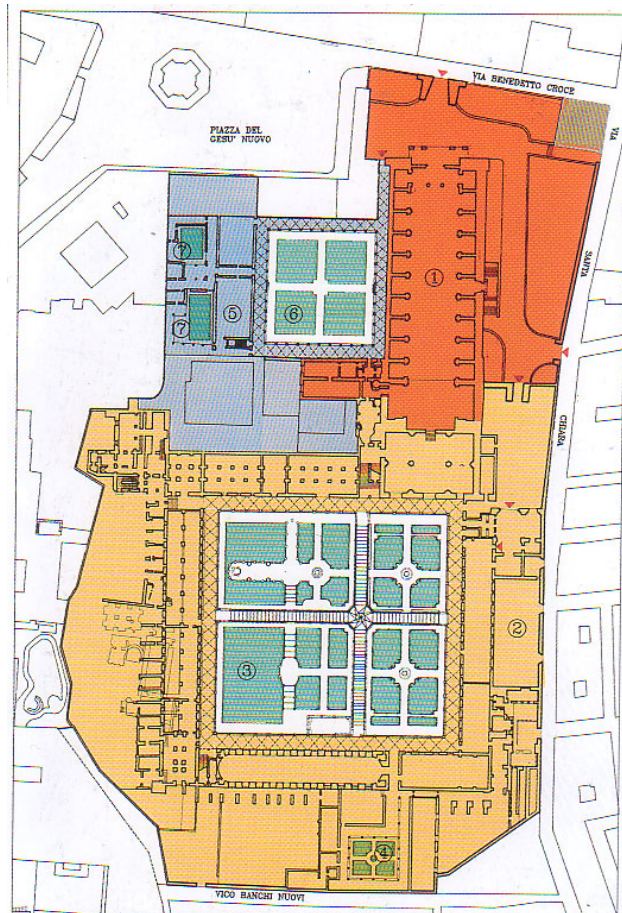


Abb. 4 Neapel, S. Chiara, Kirche und Kloster, Grundriss



Abb. 5 Neapel, S. Chiara, Luftbild

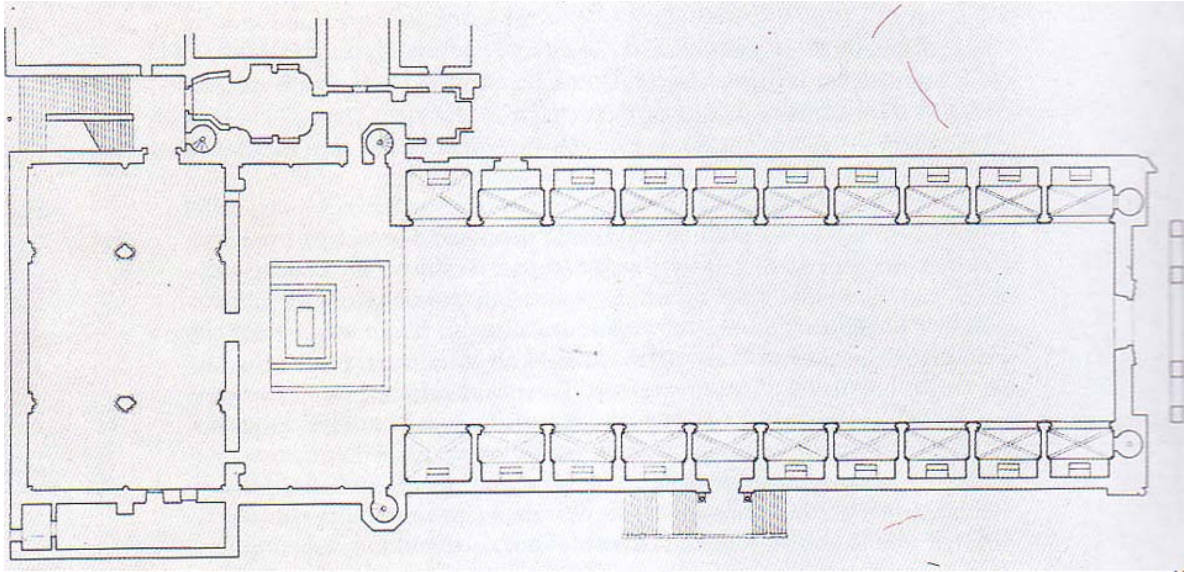


Abb. 6 Neapel, S. Chiara, Grundriss

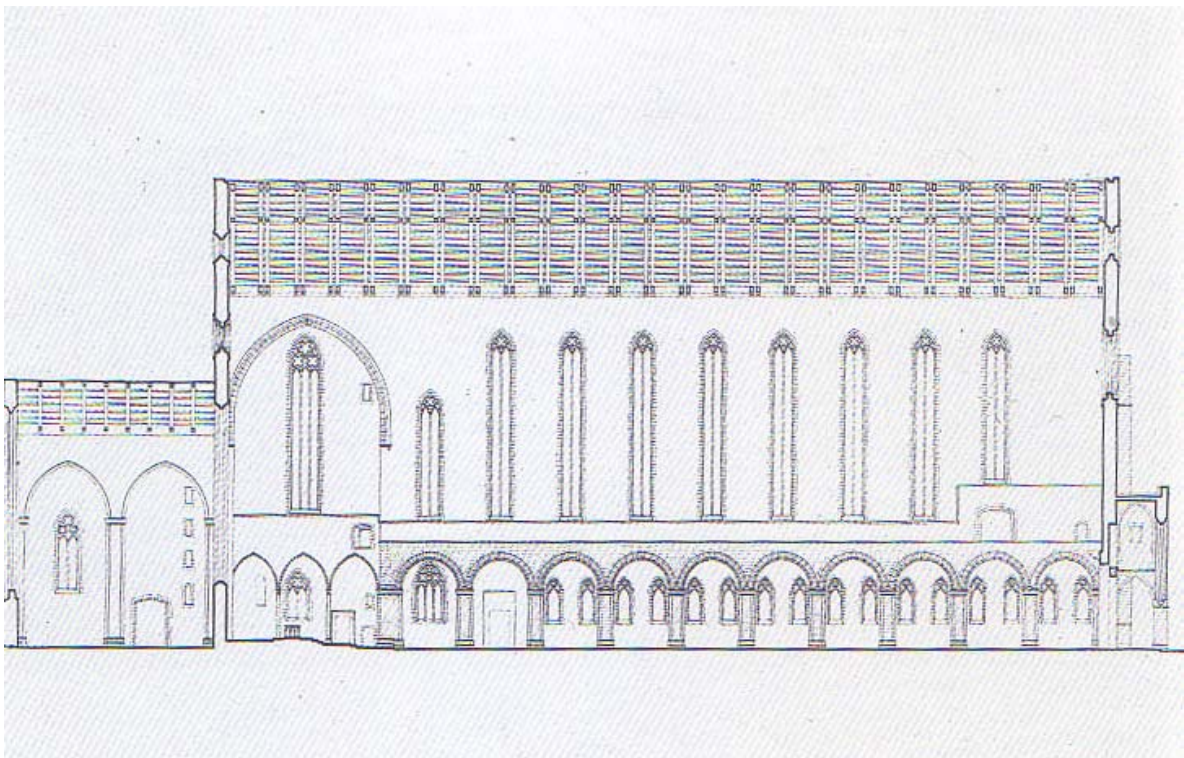


Abb. 7 Neapel, S. Chiara, Längsschnitt



Abb. 8 Neapel, S. Chiara, Ansicht von Süden

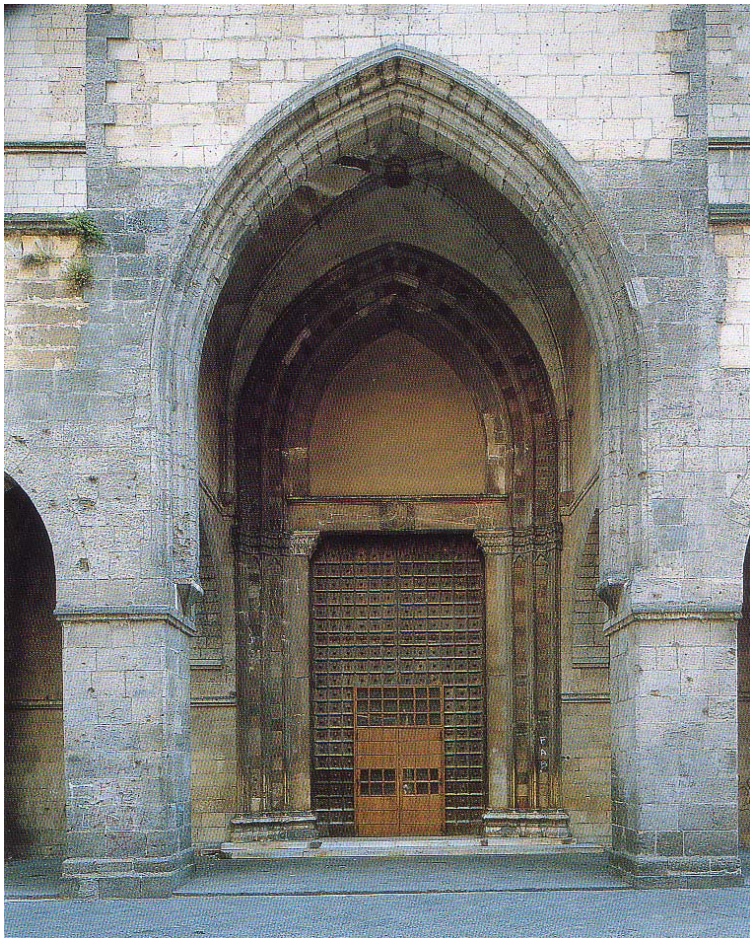


Abb. 9 Neapel, S. Chiara, Hauptportal



Abb. 10 Detail der Vorhalle

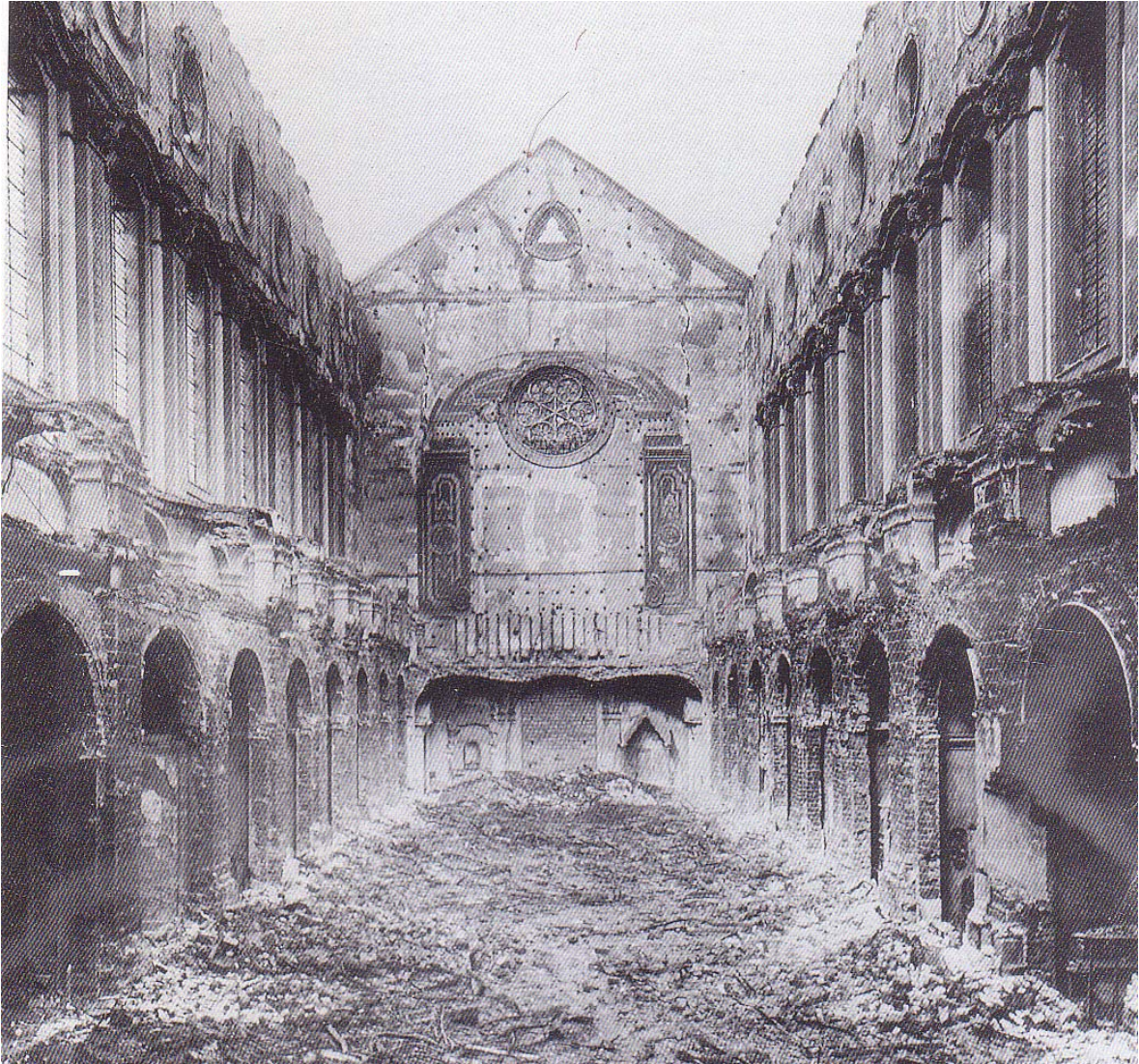


Abb. 11 Neapel, S. Chiara nach der Zerstörung im August 1943



Abb. 12 Neapel, S. Chiara, gotisches Triforium mit moderner Verglasung



Abb. 13 Neapel. S. Chiara, Nonnenchor nach der Zerstörung im August 1943



Abb. 14 Neapel, S. Chiara, Fragmente der gotischen Architekturmalerie



Abb. 15 Neapel, S. Maria Donnaregina, Einblick in den Nonnenchor, um 1340

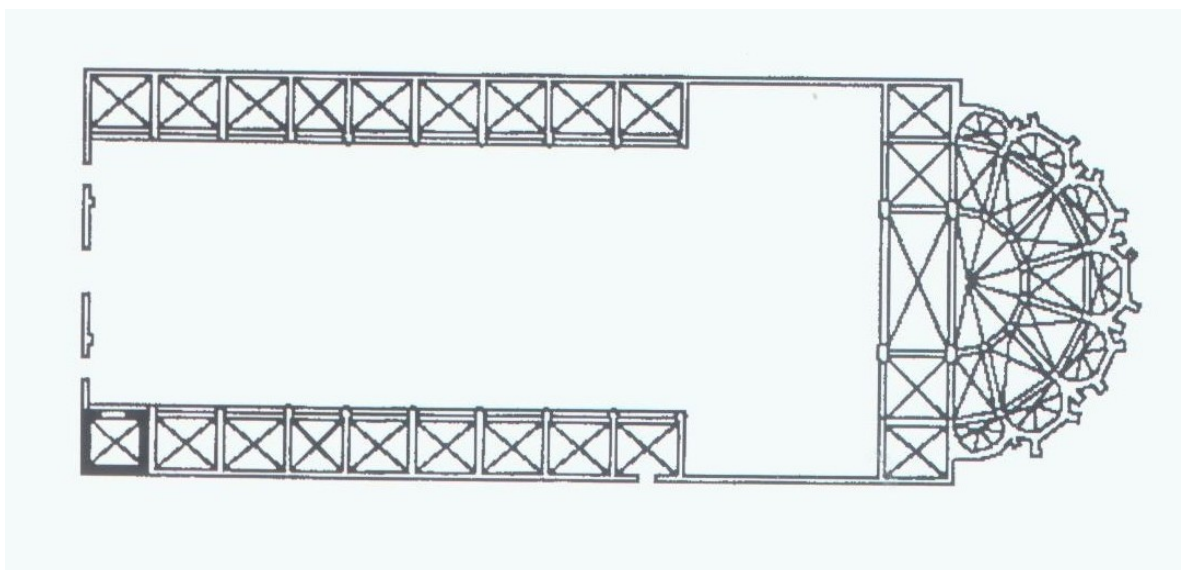


Abb. 16 Neapel, S. Lorenzo Maggiore, Grundriss, fr. 14. Jh.

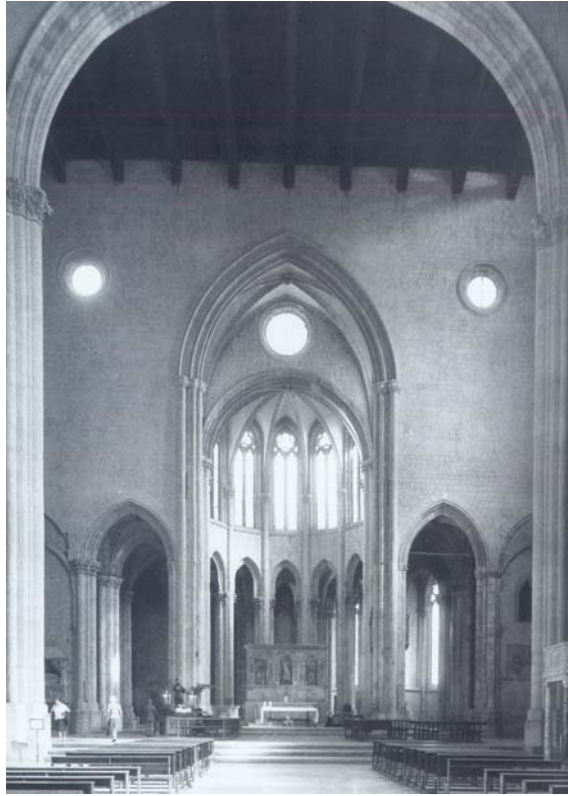


Abb.17 Neapel, S. Lorenzo Maggiore, Einblick



Abb. 18 Neapel, S. Chiara, Einblick in den Nonnenchor

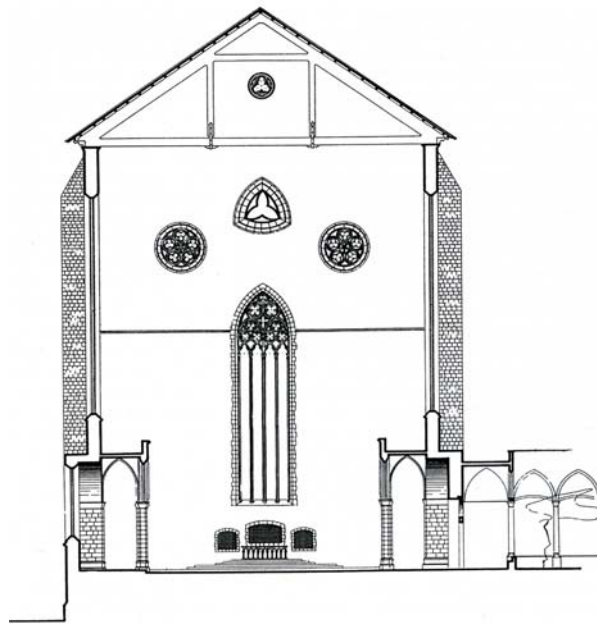


Abb. 19 Neapel, S. Chiara, Chorwand

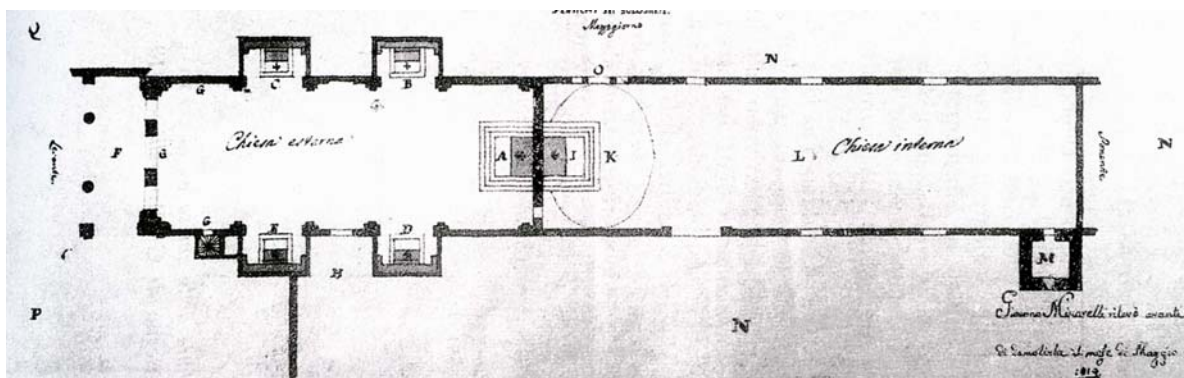


Abb. 20 Bologna, S. Agnese, Grundriss

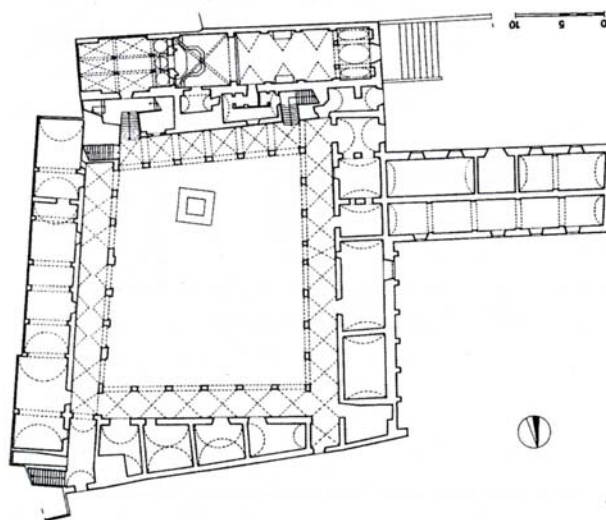


Abb. 21 Gagliano Aterno, S. Chiara, Grundriss



Abb. 22 Tavola Strozzi (Ausschnitt), Neapel, Museo di Capodimonte, um 1465



Abb. 23 Neapel. S. Chiara, Seitenportal, nach 1628



Abb. 24 Neapel, S. Chiara, Cappella del Balzo



Abb. 25 Neapel, S. Chiara, Grabmal des Gabriele Adorno

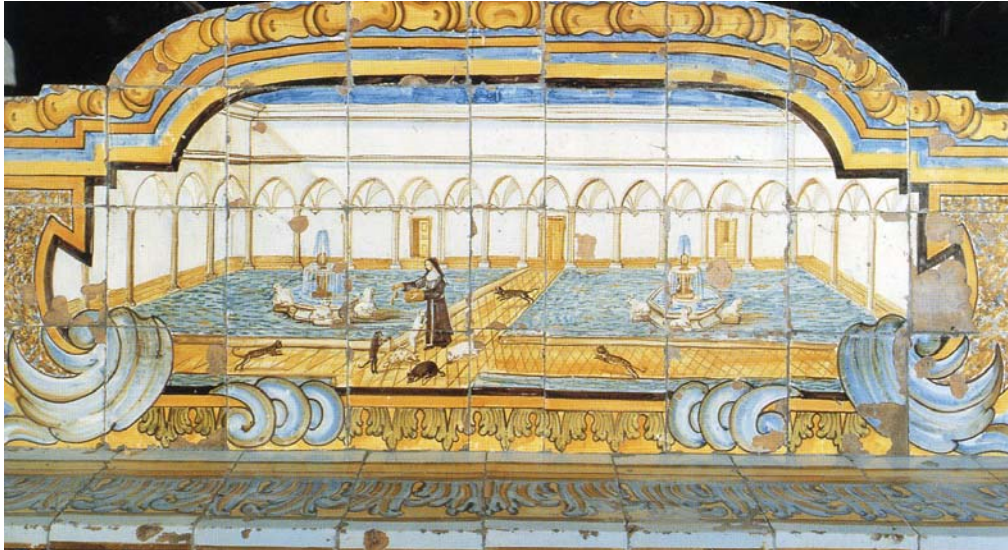


Abb 27 Neapel, S. Chiara, Majolika-Dekoration, 1739-42



Abb. 28 Neapel, S. Chiara, Chiostro Majolicato, 1739-42



Abb. 29 Neapel, S. Chiara, Majolika-Dekoration mit pastoraler Szene, 1739-42

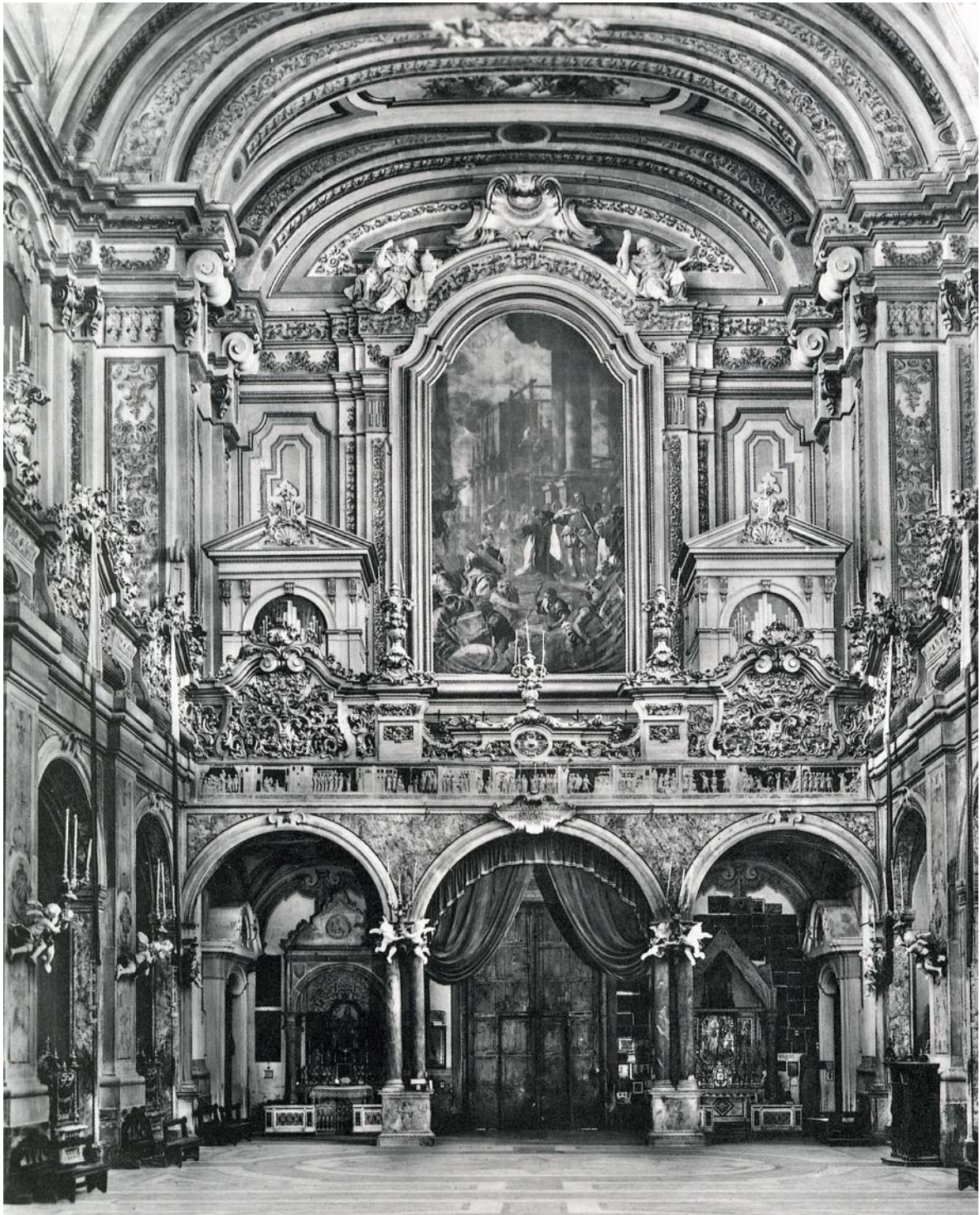


Abb. 30 Domenico Antonio Vaccaro, Neapel, S. Chiara, Blick auf die innere Fassadenwand vor 1943



Abb. 31 Francesco de Mura, S. Chiara vertreibt die Sarazenen, 1745



Abb. 32 Francesco de Mura, Anbetung der Hl. Eucharistie durch Heilige des Franziskanerordens, 1745



Abb. 33 Francesco de Mura, Der Bau des Salomonischen Tempels, 1754



Abb 34 Giuseppe Bonito, Die Weihe des Salomonischen Tempels, 1752-53



Abb. 35 Guiseppe Bonito, Die Weihe des Salomonischen Tempels, Bozzetto, Neapel, Capodimonte, 1752-53



Abb. 36 Sebastiano Conca, Der Transport der Bundeslade, 1753



Abb. 37 Sebastiano Conca, Salomon und die Königin von Saba, 1753



Abb. 38 Neapel, S. Chiara, Campanile

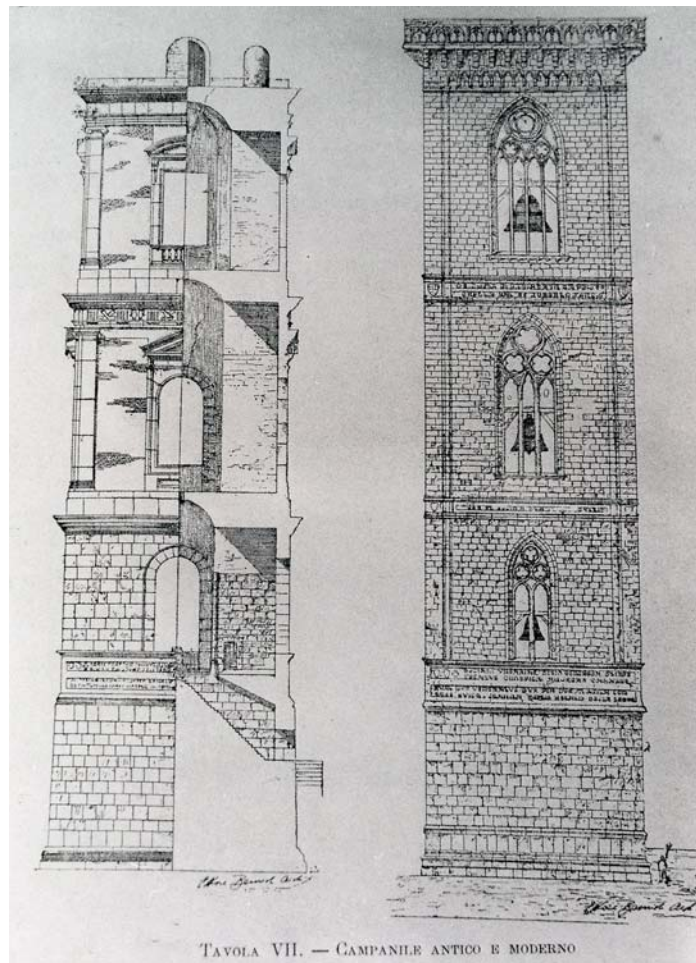


Abb. 39 Neapel, S. Chiara, Campanile, Rekonstruktion des Zustandes vor 1456 von Ettore Bernich

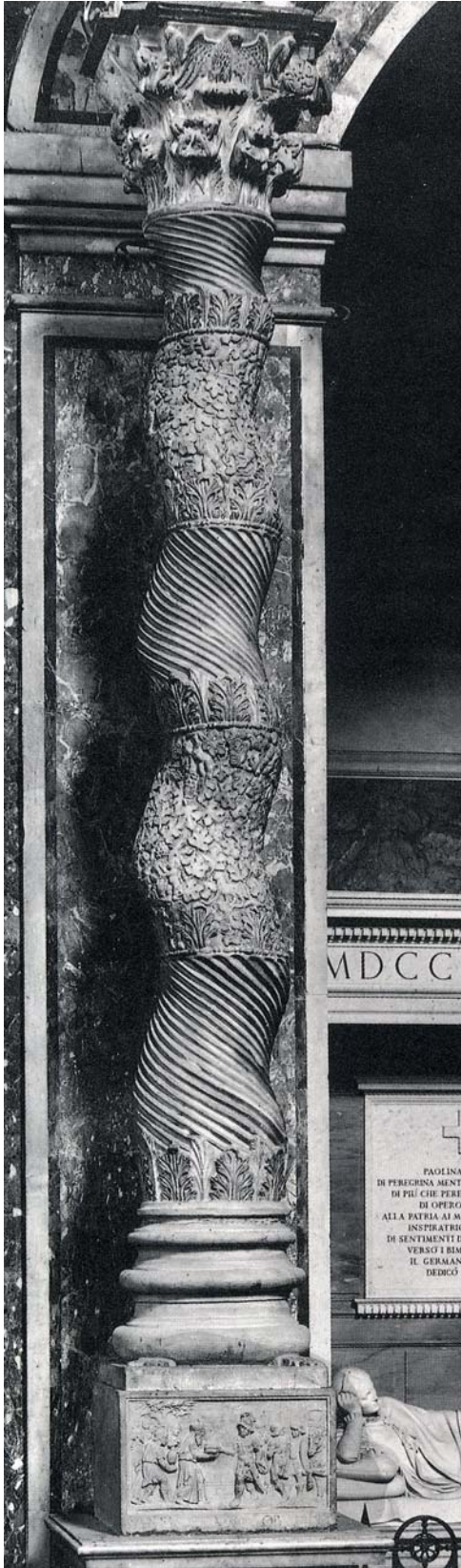


Abb. 40 Neapel, S. Chiara
Marmorsäule im barocken Kontext
3. Jh. n. Chr. (?)



Abb. 41 Neapel, S. Chiara, Marmorsäule,
Gipsabguss aus dem 19. Jh.



Abb. 42 Colonna Santa,
Rom, 3. Jh. n. Chr. (?)

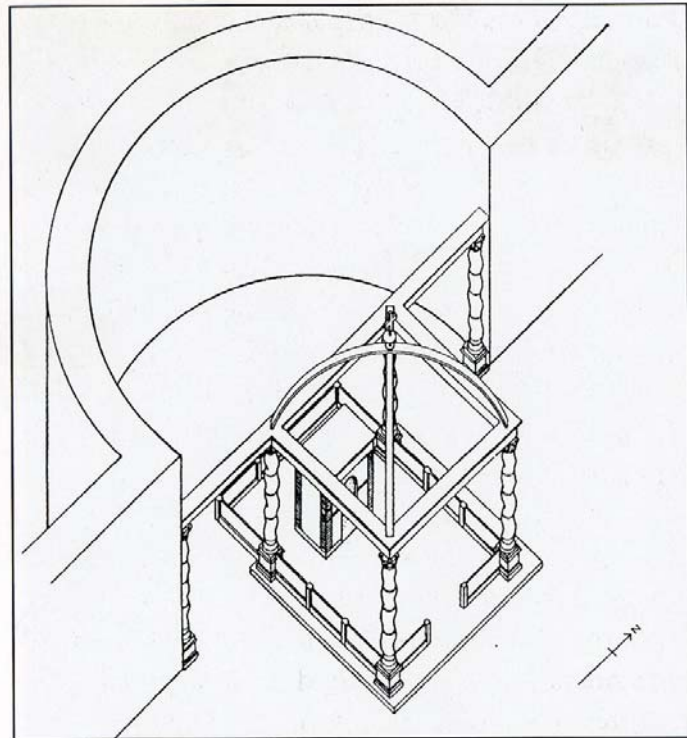


Abb. 43 Konstantinische Pergola, Rekonstruktion
nach Ward Perkins



Abb. 44 Bronzemedaille, Übergabe der Standarte der Hl. Liga an Don Giovanni d’Austria nach der Schlacht von Lepanto, 1571



Abb. 45 Smagher-Reliquiar mit der Darstellung der konstantinischen Pergola über dem Petersgrab, 5. Jh. n. Chr.

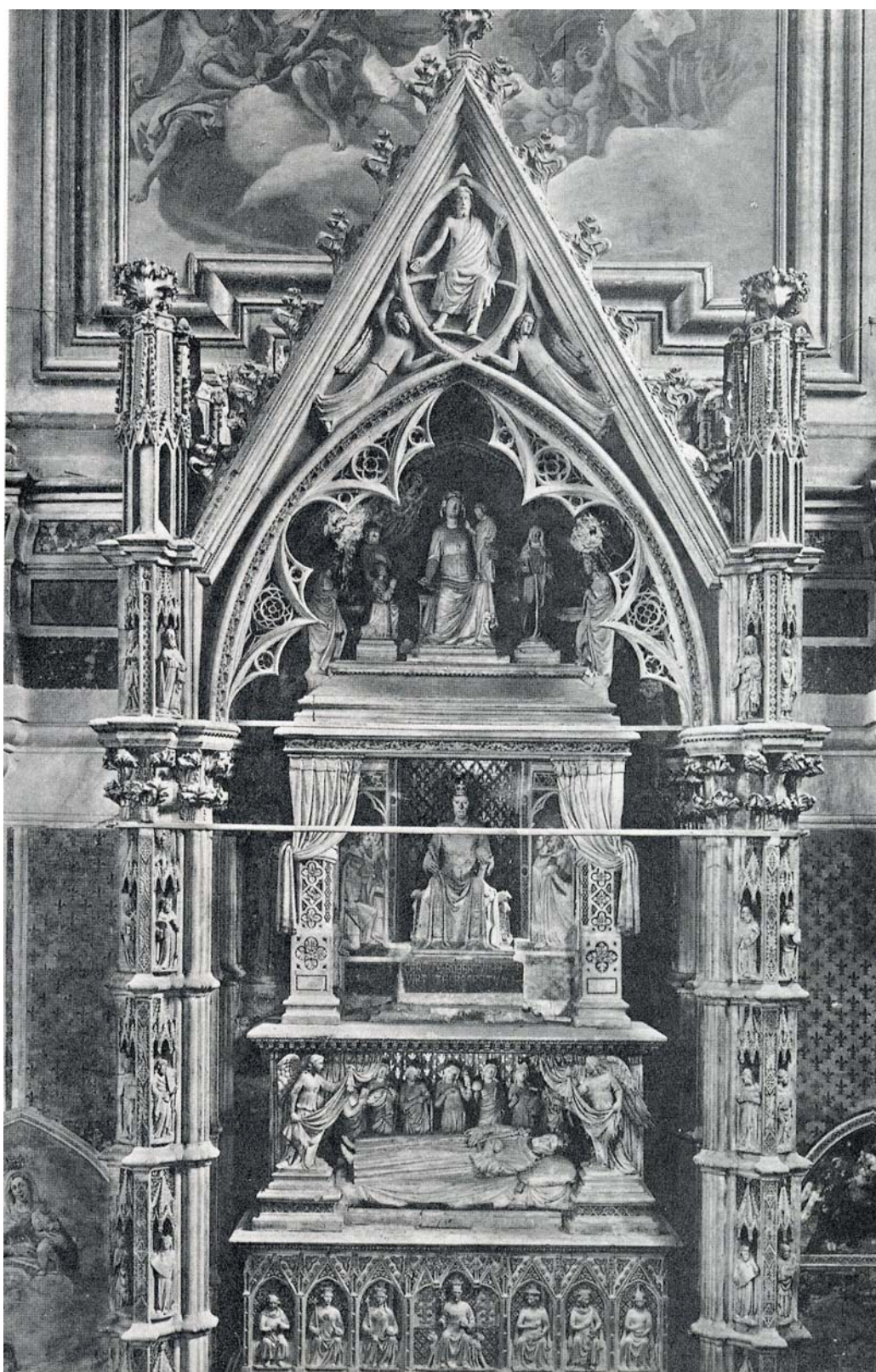


Abb. 46 Giovanni und Pacio Bertini, Grabmal Roberts von Anjou,
Neapel, S. Chiara, 1345

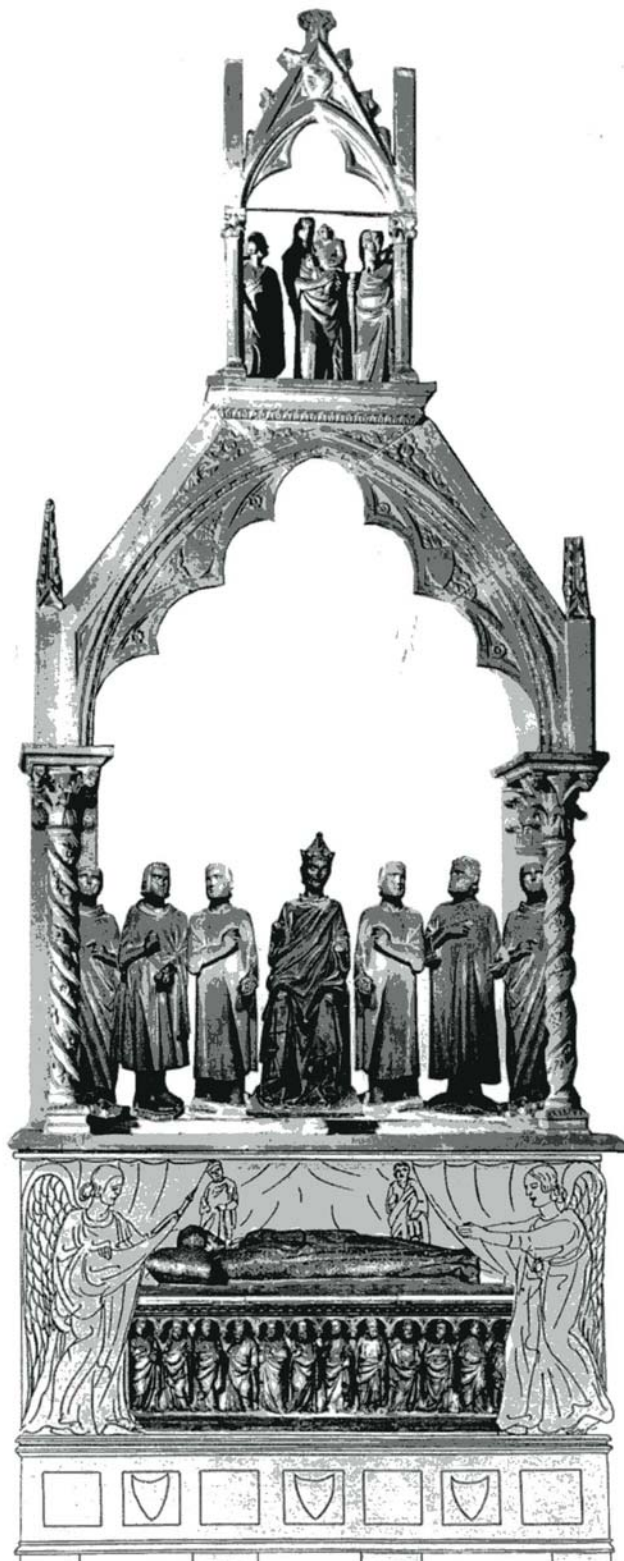


Abb. 47 Grabmal Heinrichs VII., Rekonstruktion nach Tripps, ehem. Pisa, Dom, 1315



Abb. 48 Giovanni und Pacio Bertini, Grabmal Roberts von Anjou, Sockelgeschoß mit Sarkophag, Neapel, S. Chiara, 1345

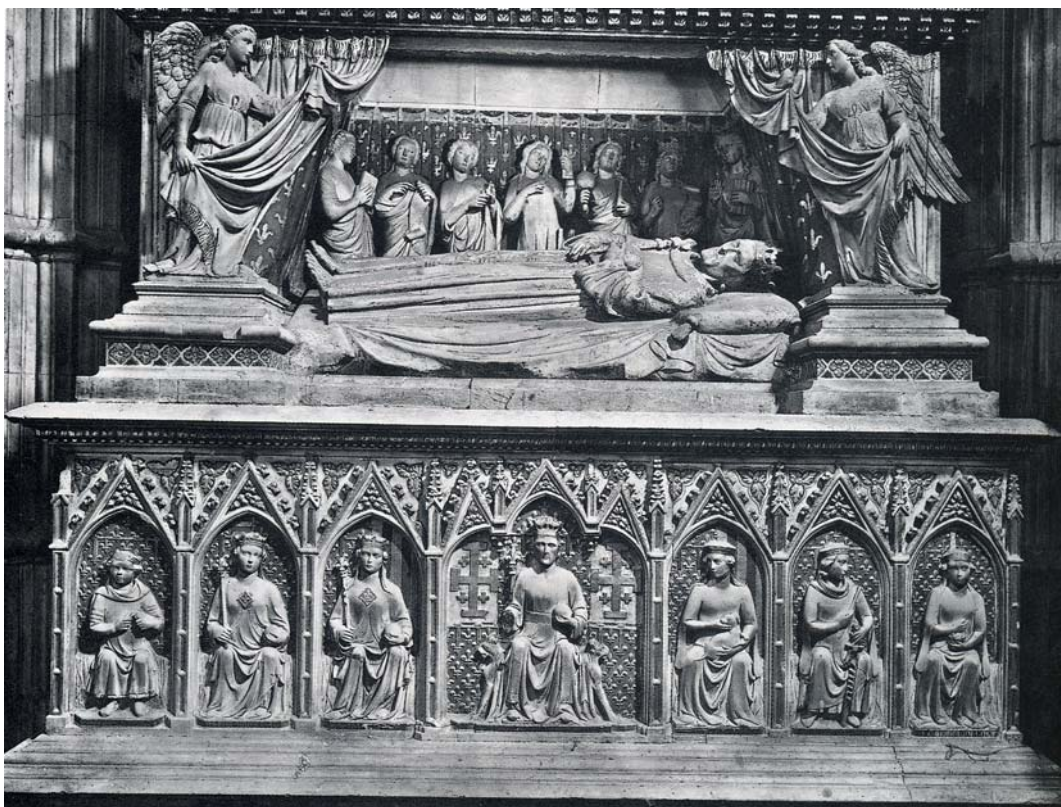


Abb. 49 Giovanni und Pacio Bertini, Grabmal Roberts von Anjou, Sarkophag mit Liegefigur, Neapel, S. Chiara, 1345



Abb. 50 Giovanni und Pacio Bertini, Grabmal Roberts von Anjou, Sitzfigur König Roberts von Anjou, Neapel, S. Chiara, 1345



Abb. 51 Giovanni und Pacio Bertini, Grabmal Roberts von Anjou, Baldachingeschoß, Neapel, S. Chiara, 1345

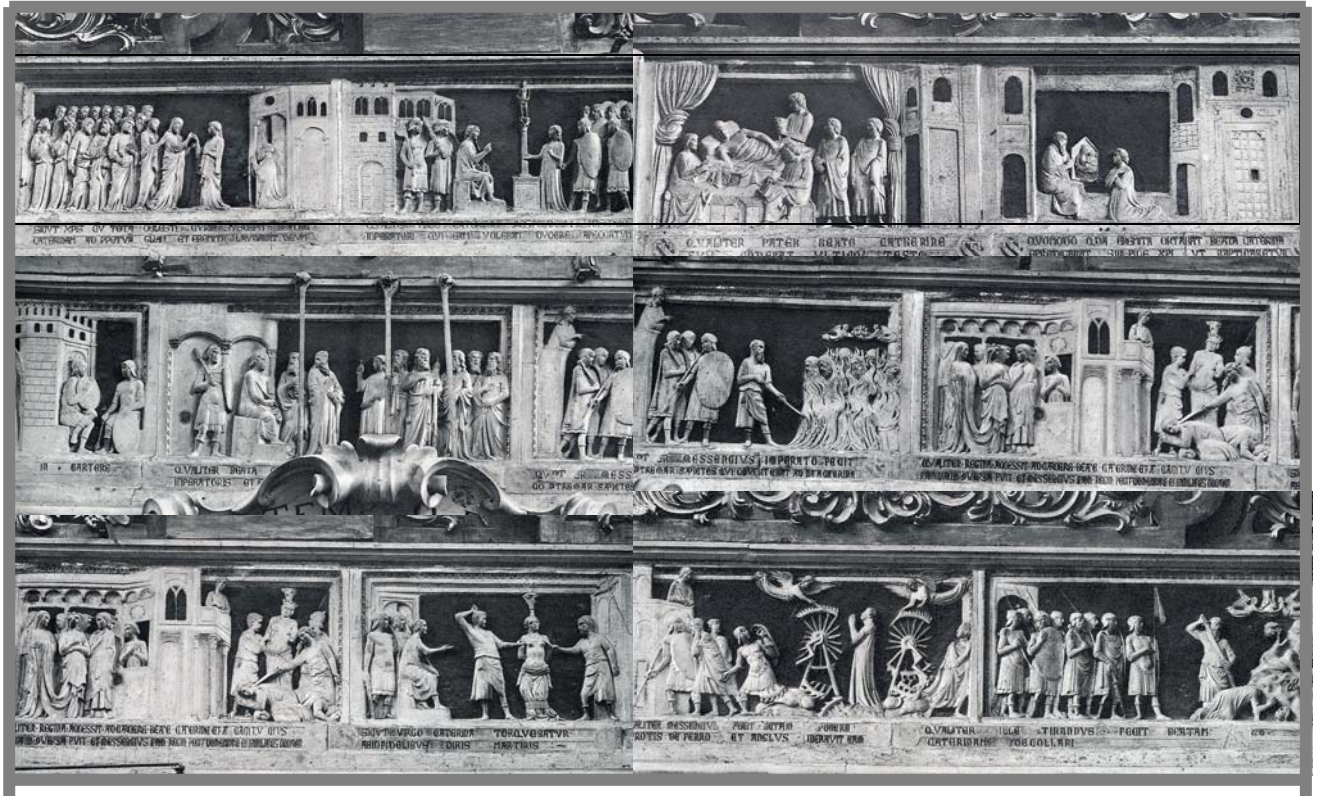


Abb. 52 Giovanni und Pacio Bertini. Relieffries, Szenen aus der Vita der Hl. Katharina von Alexandria, Neapel, S. Chiara, um 1345



Abb. 53 Giovanni und Pacio Bertini. Relieffries, Szenen aus der Vita der Hl. Katharina von Alexandria, Rekonstruktion, Neapel, S. Chiara, um 1345

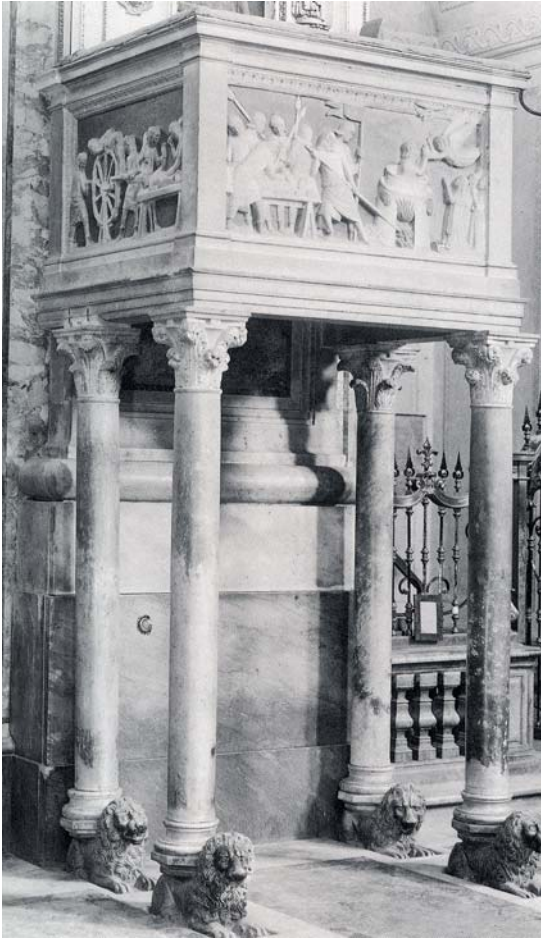


Abb. 54 Neapel, S. Chiara, gotische Kanzel im barocken Ambiente, nach 1344



Abb. 56 Niccolò Pisano, Kanzel, Pisa Baptisterium, 1260

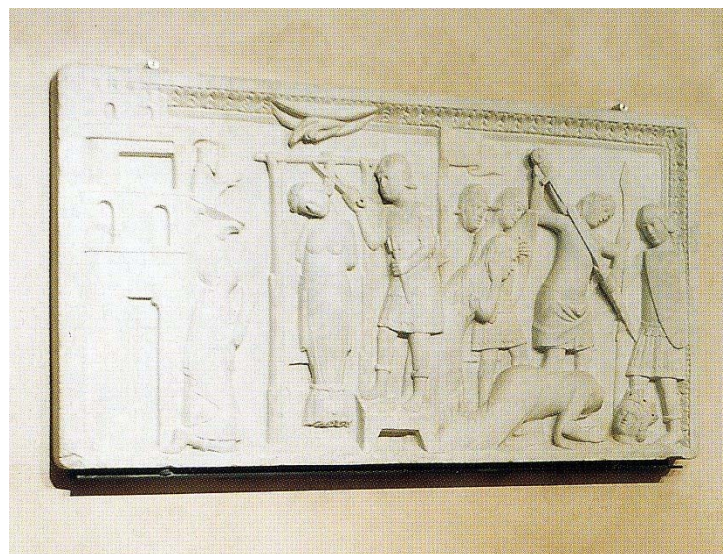


Abb. 55 Gotisches Relief mit der Darstellung zweier Heiligenmartyrien, Neapel, S. Chiara, nach 1344



Abb. 57 G. Naclerio und F. Sanfelice, Hochaltar von S. Chiara,
Neapel, S. Chiara, 1738-47



Abb. 58 Allegorie der Armut, Neapel, S. Chiara, Refektorium
des ehem. Franziskanerklosters, um 1330

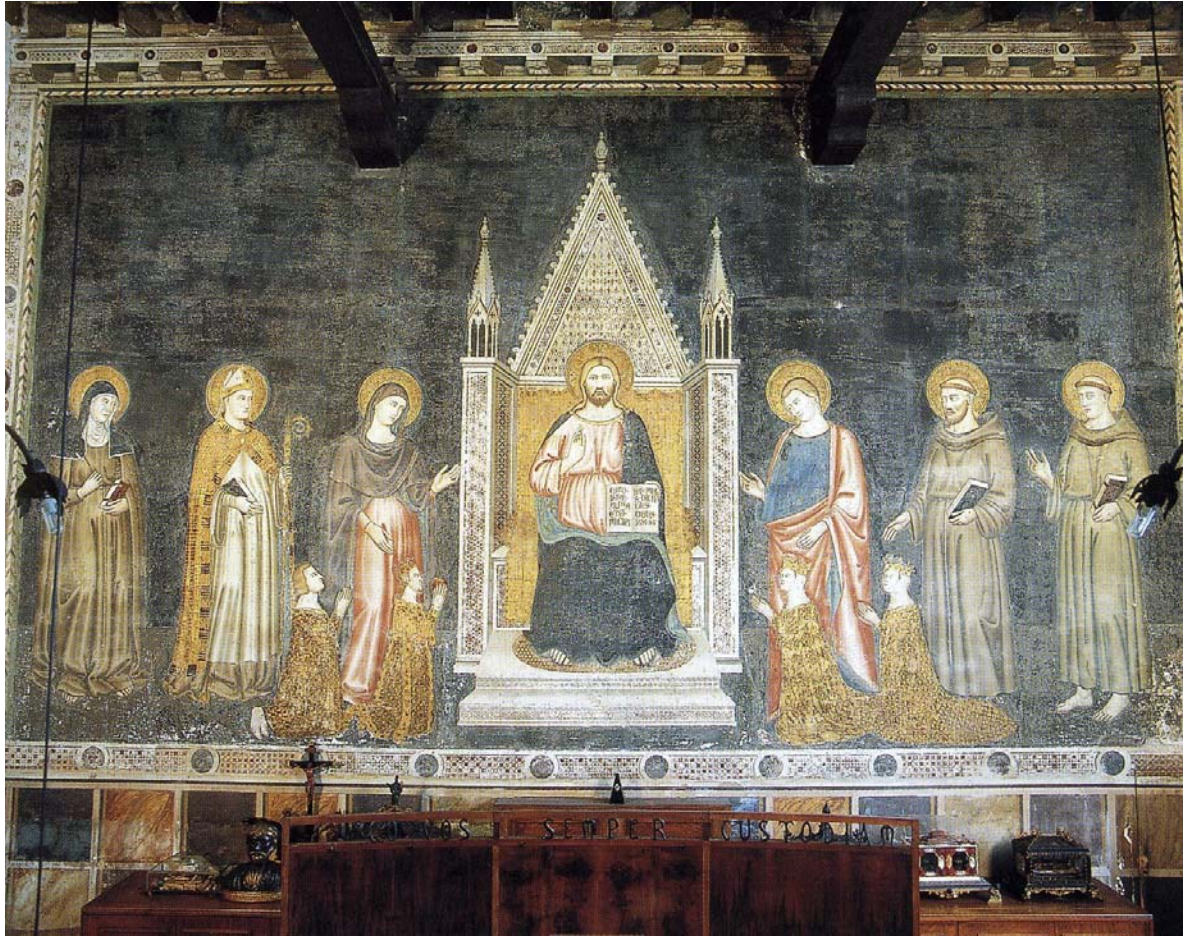


Abb. 59 Lello da Orvieto, Thronender Christus mit Heiligen und Stiftern, Neapel, S. Chiara, Kapitelsaal des ehem. Franziskanerkonventes, um 1340



Abb. 60 Beweinung Christi (Fragment), Neapel, S. Chiara, Nonnenchor, um 1330



Abb. 61 Neapel, S. Chiara, Comunichino

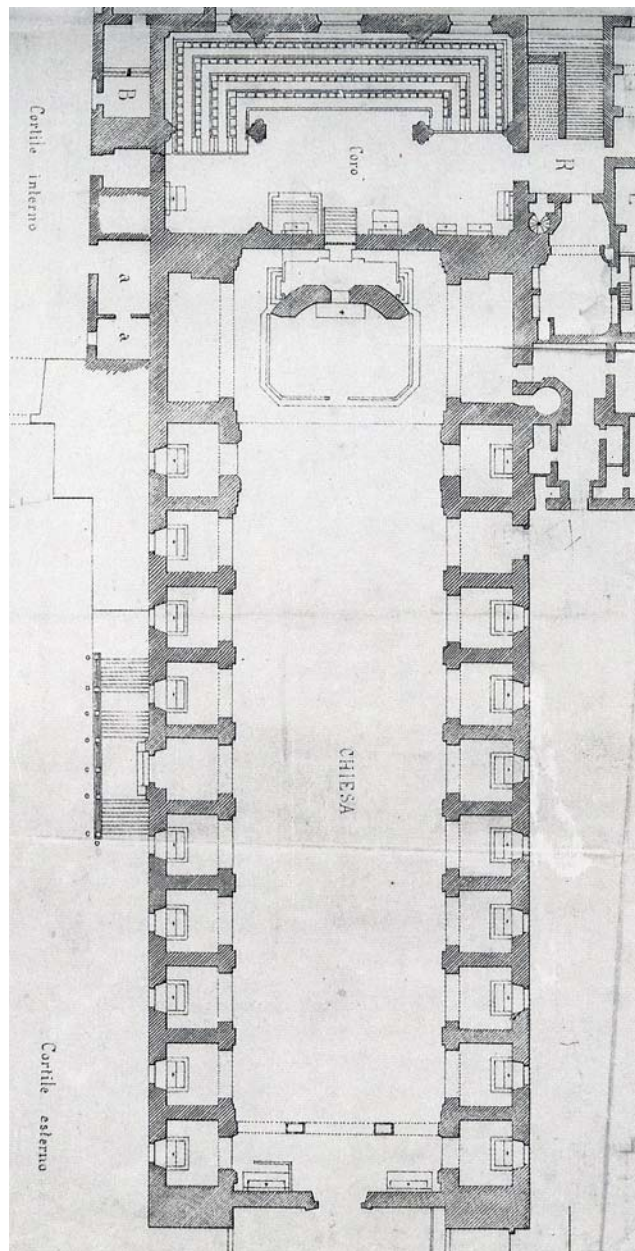


Abb. 62 Neapel, S. Chiara, Grundriss nach der Barockisierung von G. Genovese, 1864



Abb. 63 S. Chiara, Nonnenchor vor 1943



Abb. 64 Neapel, S. Chiara, Nonnenchor, Chorwand mit Sichtfenstern und der Liegefigur Roberts von Anjou



Abb. 65 Liegefigur Roberts von Anjou, Neapel, S. Chiara, Nonnenchor, 1343-45 (?)



Abb. 66 Grabmal Sancias von Mallorca, ehem. Neapel, S. Maria della Croce, Stiche von Seroux d'Agincourt, 19. Jh.

ABSTRACT

Die Barockisierung von S. Chiara in Neapel wurde 1742 unter der Leitung Domenico Antonio Vaccaros begonnen und war 1763 vollendet. Die Eingriffe führten zu einer radikalen Verwandlung des schlichten gotischen Innenraumes in ein prachtvolles und bald kritisiertes Ambiente. Während des zweiten Weltkriegs fiel dieses seiner vollständigen Zerstörung zum Opfer. Basierend auf vereinzelt Fotos und dem gut erforschten Quellenmaterial will die vorliegende Arbeit v.a. den Umgang des Settecento mit dem Erbe des Mittelalters beleuchten und zunächst folgende Fragen stellen: Warum wurde die Barockisierung so spät überhaupt noch in Auftrag gegeben? Führte die Komplettverhüllung des robertinischen Kircheninneren tatsächlich zu einem Bruch mit der eigenen Vergangenheit? Oder konnten sich in der neuen Ausstattung über den ästhetischen Anspruch hinaus auch bestimmte Traditions- und Institutionsvorstellungen manifestieren? Weil die Beantwortung dieser offenen Punkte nur durch eine epochenübergreifende Zusammenschau von gotischem und barocken Bestand möglich ist, werden zunächst die Eigenheiten der mittelalterlichen Kirche und die Voraussetzungen für die Renovierung analysiert. Es folgt eine Untersuchung der ikonologischen und formalen Merkmale des Barockinterieurs. Der anschließende Vergleich mit dem Bedeutungsspektrum des Gründungsbaues zeigt auf, welche großen Respekt vor dem legendären Gründer alle ikonographischen Details der Dekoration und ihr ästhetisches Instrumentarium widerspiegeln. Dass das Streben nach Kontinuität, der Gedanke an König Robert und eine zeitgemäße Religiosität den medialen Gehalt des neuen Programms entscheidend geprägt haben, führt zuletzt zur Betrachtung der Lebenswelt der Klarissen und zur Frage nach dem Spiritus rector der gesamten Inszenierung. Ziel ist, das barocke Interludium S. Chiaras anhand der ausgewählten Aspekte zu rehabilitieren und neu zu bewerten.

LEBENS LAUF

Susanne Cerepak, geb. Eggert

Geb.Datum/Ort: 04.03.1969, Hildesheim (D)
Eltern: Siegfried Eggert und Doris Fritsch

2007/08: Mitarbeit an der Publikation „Barock. Meisterwerke des Belvedere“.
2006/07: Tutorin am Institut für Kunstgeschichte an der Universität Wien.
2005: Wissenschaftliche Hilfskraft am Institut für Kunstgeschichte an der Technischen Universität.
seit 2005: Österreichische Galerie Belvedere, Abteilung Kunstvermittlung.
2000/2005: Führungstätigkeit in der Österreichischen Galerie Belvedere.
2000/2001: Führungstätigkeit für das Bundesdenkmalamt in der Kartause Mauerbach.
2000: Führungstätigkeit im Stift Melk.
seit 1992: Studium Kunstgeschichte und Geschichte an der Universität Wien.
1992: Geburt meiner Tochter Sophie.
1989/1994: Studium Philosophie und Italienisch an der Universität Wien.
1987/1988: Einjähriger Sprachaufenthalt in Rom.
1988: Matura am Gymnasium Andreanum in Hildesheim (D).

Interessenschwerpunkte:

Mittelalter und Barock in Italien
Österreichische Barockmalerei
Kunst in Wien um 1900