

Tanja Michalsky

## Die Porosität der städtischen Bühne

### Neapolitanische Familienkapellen um 1500 als Knotenpunkte lokaler Selbstdarstellung

„Niemand orientiert sich an Hausnummern. Läden, Brunnen und Kirchen geben die Anhaltspunkte. Und nicht immer einfache. Denn die übliche Neapolitaner Kirche prunkt nicht auf einem Riesenplatze, weithin sichtbar, mit Quergebäuden, Chor und Kuppel. Sie liegt versteckt, eingebaut; hohe Kuppeln sind oft nur von wenigen Orten zu sehen, auch dann ist es nicht leicht, zu ihnen zu finden; unmöglich die Masse der Kirche aus der der nächsten Profanbauten zu sondern. Der Fremde geht an ihr vorüber. [...] Porosität begegnet sich nicht allein mit der Indolenz des südlichen Handwerkers, sondern vor allem mit der Leidenschaft für das Improvisieren. Dem muß Raum und Gelegenheit auf alle Fälle gewahrt bleiben. Bauten werden als Volksbühne benutzt“.<sup>1</sup>

Walter Benjamins Beschreibung von Neapel, die Verdichtung seiner Eindrücke verschiedener Aufenthalte im Jahr 1924, trifft trotz aller historischen Distanz zur Frühen Neuzeit jene spezifische Qualität der Stadt, mit der sich der folgende Beitrag beschäftigt. Gemeint ist die Nutzung und Wahrnehmung des stark be- und verbauten städtischen Raumes als Bühne der Selbstdarstellung, deren *Mise-en-scène* unter anderem von der sakralen Topographie gegeben wird, die sich allerdings nur dem Ortskundigen erschließt, während ‚der Fremde an ihr vorüber geht‘, wie Benjamin formulierte. Auch wenn es ihm als dem geübtesten Flaneur des frühen 20. Jahrhunderts ein Anliegen war, der aktuellen sozialen Situation auf der Straße nachzuspüren, und er mit der Qualität des Porösen auch auf ein Stadium des Verfalls hinweisen wollte, wie es in fast allen Beschreibungen des überbevölkerten Neapels seit der Neuzeit mitschwang, so manifestiert sich in diesem treffsicher gewählten Begriff auch die bereits früher begegnende Durchdringung von Innen und Außen, von Privatheit und Öffentlichkeit, die das Gewimmel des neapolitanischen Stadtbildes in Korrespondenz zu seinen Innenräumen in besonderer Weise prägt.<sup>2</sup>

Der Benjaminsche Begriff der „Porosität“ bietet sich für das Verständnis der Funktion und Rezeption neapolitanischer Familienkapellen an, da gerade sie, also die privaten und oft nur bedingt zugänglichen Räume familiären und gesellschaftlichen Andenkens, im Dickicht der geschichts- und bedeutungsbeladenen Stadt situiert sind und dort zwischen den „Massen“ der Kirchenbauten und der Privatbauten ein Mauern durchdringendes Netzwerk von materiellen Monumenten an bedeutsamen Orten ausbilden. Gerade weil im Allgemeinen bei der Analyse von Grabmälern und Familienkapellen nur die einzelnen Werke im Licht stehen und weil trotz der üblichen Bemühungen

um ihre historische Kontextualisierung das System, das von den Erinnerungsmonumenten selbst gebildet wird, ein Netz also, das über den sozial oder historisch definierten ‚Kontext‘ hinaus eine eigene Form ausbildet, selten in den Blick genommen wird, soll im Mittelpunkt dieses Beitrages die Frage stehen, inwieweit sich das Verständnis von Grabmälern aus ihrer Lokalisierung an bestimmten Orten erweitern lässt, und – darüber hinausgehend – ob die durch Monumente institutionalisierte Erinnerung nicht auch eine räumliche Ordnung ausbildet.

Wie wir nicht erst seit Pierre Noras „Erinnerungsorten“ wissen, braucht das soziale Gedächtnis bedeutsame Orte. Dies sind aber nicht allein Topoi im Sinne verdichteter historischer Momente, oder Grabmäler, Denkmäler und einzelne Kapellen, sondern auch ihre diversen Beziehungen untereinander und damit die Räume, die sie bilden.<sup>3</sup> Wenn hier im Untertitel von „neapolitanischen Familienkapellen als Knotenpunkten lokaler Selbstdarstellung“ die Rede ist, dann ist der Begriff „Knotenpunkt“ nicht nur eine dem Bild des Netzwerks geschuldete Formulierung, sondern er soll auf die konkrete, materielle Ebene verweisen, an der die über Jahrhunderte gewachsenen sozialen Netzwerke einen spezifischen Ausdruck erhalten. Netzwerke bestimmen offen oder auch verdeckt zwar das Leben jeder Gesellschaft, insbesondere jene des Adels hatten im Neapel seit der Frühen Neuzeit jedoch eine besondere Bedeutung, weil sie dazu dienten, sich angesichts der internen Machtkämpfe gegen die ständig wechselnden Herrscher und Regenten in der Stadt zu formieren.<sup>4</sup>

Um dieser Netzwerke habhaft zu werden, um sie aus der Komplexität soziologischer Daten und versteinertes, aber poröser Urbanität zu befreien, gilt es, die Möglichkeiten zu reflektieren, wie sie im städtischen Raum abzubilden, respektive wieder aufzuspüren sind. Dazu soll dieser Aufsatz einige Überlegungen bereitstellen. Er bietet insofern keine historische Fallstudie im strengen Sinn, sondern soll nach einem Blick auf die kartographisch konturierte Identität der Stadt anhand einiger Familienkapellen in San Domenico Maggiore methodische Probleme herauspräparieren, die sich im Abgleich von abstrahierten Strukturen und deren Manifestation in historischen Räumen ergeben.<sup>5</sup>

Basierend auf den in Sozial- und Geschichtswissenschaften aufgestellten Thesen wird Raum dabei nicht als eine gegebene, essentialistische Größe oder Ausdehnung angesehen, sondern als eine Angelegenheit von Beziehungen aufgefasst.<sup>6</sup> Das meint keine dem Relativismus Tür und Tor öffnende Aufweichung der Kantischen Anschauungskategorie, sondern soll ganz im Gegenteil deutlich machen, dass Raum in der Art und Weise, wie er wahrgenommen und dargestellt wird – also auch geprägt davon, wie man im und über den Raum kommuniziert – überhaupt erst entsteht oder, vorsichtiger formuliert, eine (je andere) Form annimmt. Auch soziale Netzwerke bilden im übertragenen Sinne Räume, aber diese metaphorische Verwendung des Begriffes sollte als sol-

che gekennzeichnet werden, und beim kunsthistorischen Blick auf die Gestaltung von Erinnerungsmonumenten geht es vor allem um die Schnittstellen zwischen sozialen Beziehungen und deren Korrelaten im belebten und bebauten historischen Raum. Anders formuliert: vor dem Hintergrund eines relationalen Raumverständnisses ist der Frage nachzugehen, wie man diesen nicht nur theoretisch fassen kann (das wird sinnvollerweise in Philosophie, Sozialwissenschaft und Geographie getan) sondern wie man konkrete, zeitlich distinkte, soziale und urbane Räume fassen und darstellen kann – immer im Bewusstsein des hermeneutischen Problems, dass auch historische Räume nur in unseren modernen Vorstellungen repräsentiert werden können. Am Beispiel Neapels wird erst im folgenden deutlich werden, was damit gemeint ist, denn gerade die Rede von Städten und ihren Räumen erweist sich bei genauerer Hinsicht als höchst kompliziert, verbergen sich dahinter doch ganz verschiedene Vorstellungen davon, was eine Stadt ausmacht – seien es ihre Bürger, ihre räumliche Ausdehnung, ihre in bekannten Veduten verdichtete Ansicht und/oder das Bild, das Texte von ihr vermitteln.<sup>7</sup>

### Visuelle Verdichtungen der Stadt Neapel

Einige Jahrzehnte bevor Karten in Atlanten und Städtebüchern die Gestalt von Städten vergleichbar machten, wurde Neapel in einer großformatigen Vedute dargestellt.<sup>8</sup> Die Tavola Strozzi, eine Ansicht aus den 1470er Jahren (Abb. 1), wird nach ihrem mutmaßlichen Auftraggeber Filippo Strozzi benannt, der für ein „lettuccio con cassone e spalliera ... ritrovi dentro di prospettiva Napoli el chastell e loro circhumstanzie“ gezahlt hat. Sie zeigt die Stadt der bildinternen Erzählung zufolge im Jahr 1465 – denn dargestellt ist im Vordergrund die Rückkehr der aragonesischen Flotte nach dem Sieg über Jean d'Anjou vor Ischia im Juli desselben Jahres.<sup>9</sup> Die Tafel hat die Aufmerksamkeit vieler Historiker und Kunsthistoriker auf sich gezogen, weil sie ein aus mehreren Blickpunkten zusammengesetztes, erstaunlich genaues Bild der Stadt von der Meereseite gibt, weil sie mit diesem zugleich frei umgeht, indem sie die Hanglage übertreibt, manche Gebäude hervorhebt und diese der besseren Kenntlichmachung zuliebe leicht verdreht, und vor allem, weil sie eine Reihe an Informationen bietet, die aus anderen Quellen nicht zu erschließen sind. Den zahlreichen Studien Cesare De Setas ist es zu verdanken, dass alle identifizierbaren Gebäude bekannt und die Verzerrungen der Projektion berechnet sind – und wir so (mit Hilfe von geometrischen, optischen und geschichtswissenschaftlichen Instrumenten) auf die Stadt des 15. Jahrhunderts zu blicken vermeinen.

Die linke Hälfte der Darstellung wird dominiert von den Kastellen der Stadt: auf der Anhöhe Sant' Elmo, direkt beim Hafen mit seiner neu angelegten Mole das unter den Aragonesen erneuerte Castel Nuovo – und auf einem

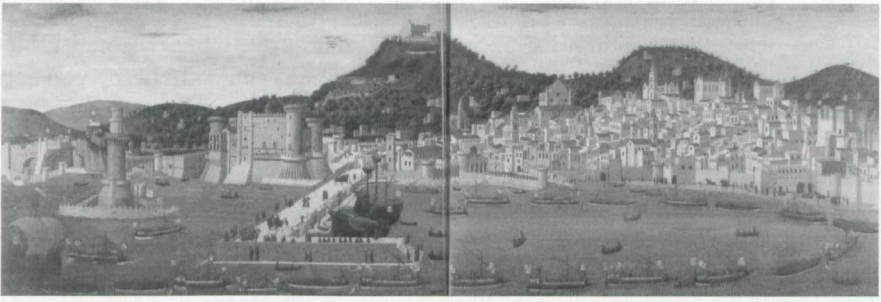


Abb. 1 Francesco Rosselli, Tavola Strozzi, Neapel, Galleria Nazionale di Capodimonte

Felsvorsprung im Meer die älteste Wehranlage: das Castel dell'Ovo. Auf der rechten Bildhälfte befinden sich, von rechts nach links gleichsam am oberen Rand der Stadt aufgereiht, innerhalb der neuen, bereits unter den Aragonesen angelegten Mauern: San Giovanni a Carbonara mit dem Konvent der Augustinereremiten, der Dom, deutlich zu hoch angegeben die Franziskanerkirche San Lorenzo Maggiore, dann San Domenico, in der sich die später zu besprechenden Kapellen befinden, und das tatsächlich die üblichen Proportionen übersteigende, franziskanische Doppelkloster Santa Chiara mit seinem mächtigen Konventsgebäude, das wie ein Querriegel angegeben ist. Obgleich die Tafel in der Zeit aragonesischer Herrschaft entstanden ist, spiegelt sich in dieser Darstellung der größten neapolitanischen Kirchen noch immer der Einfluss der angevinischen Bautätigkeit des 14. Jahrhunderts, die sich maßgeblich in sakralen Bauten niedergeschlagen hat.<sup>10</sup> Trotz der perspektivischen Verzerrung kann man zudem in der Stadtanlage die gerade vom Ufer bergauf verlaufenden Straßenzüge erahnen, die noch dem griechischen Straßenraster zu verdanken sind. Eine am Ufer deutlich zu erkennende, schützende Mauer umgibt die Stadt. Die Häuser sind in strahlenden Farben und mit roten, unversehrten Ziegeldächern angegeben, wie es sich für eine Idealversion mit konkretem Bezug auf eine existierende Stadt gehört. Idealisierende Ausschmückung und relative topographische Genauigkeit konstatierend, gilt es zu fragen, ob diese Ansicht Neapels dem historischen Raum Neapels entspricht. Das meint nicht, ob Neapel ‚tatsächlich so aussah‘, denn eben diese essentialistische Vorstellung eines objektiv rekonstruierbaren Aussehens einer Stadt in einem bestimmten Zeitraum gilt es ja gerade zu revidieren, sondern das heißt vielmehr zu fragen, ob die Stadt in den Vorstellungen der Zeitgenossen so aussah – ob also die kleinen, proportional eingerichteten Bedeutungsverschiebungen auf besonders hervorgehobene Kirchen oder Paläste auch der historischen Wahrnehmung der Gesellschaft entsprachen, oder ob diese nur auf den speziellen Auftrag zurückgingen.<sup>11</sup> Ihrem Medium gemäß – und das heißt in der verdichtenden, farblich zuspitzenden oder Bauten verdeckenden Repräsentati-

onsform bietet die Tavola Strozzi, so die These, eine Reihe von Hinweisen auf die sakrale und gesellschaftliche Topographie der Stadt. Über das maßstäbliche Herausheben hinaus, sind es etwa die ins Auge springende Farbe von San Giovanni a Carbonara, der weiß strahlende Turm von San Lorenzo, die riesige, stadtgewandte Apsis an San Domenico und der trutzige Konvent von Santa Chiara, sowie die Abgeschiedenheit von Santa Maria di Monte Oliveto, neben deren Fassade die neu errichtete Piccolomini-Kapelle ihr Eigenleben führt, welche der historischen Wahrnehmung der Stadt näher kommen. Diese Zusammenstellung weniger Beobachtungen soll hier gar nicht in eine dichte Interpretation einer gesellschaftlichen Situation überführt werden. Es geht vielmehr darum, die vielen kleinen Verzerrungen, die Francesco Rosselli beim Bild der Stadt im Auftrag der Strozzi ausgeführt hat, auch als eine bildliche Verdichtung der belebten Topographie zu erfassen, in der eben diesen Kirchen mit ihren Fassaden und Innenräumen eine besondere Stellung zukommt, an der man sich in verschiedener Hinsicht orientiert. So zum Beispiel, wenn es um die Topologie der Memoria geht, deren System die Königshäuser vorgegeben haben.

Um den Horizont für das Verständnis von Kapellen besser definieren zu können, muss die historisch gewachsene Bedeutungsladung von Plätzen, Gebäuden und einzelnen Orten innerhalb des städtischen Gefüges nachvollzogen werden.<sup>12</sup> Auf der Suche nach architekturgeschichtlichen Daten sind die Details der Bauten zwar nur bedingt auswertbar – die Bedeutung als innerstädtische Landmarks, die zum Teil (zumindest im 15. Jahrhundert) noch besser zu sehen waren als Walter Benjamin es beschreibt, und ihre Charakterisierung sind aber von Belang für das Verständnis des historischen Stadtraumes.

Der von Dupérac gestochene und Antonio Lafréry edierte Plan der Stadt stammt von 1556 (Abb. 2) und damit aus der ersten Hochphase der modernen Kartographie.<sup>13</sup> Er macht die Anlage der Stadt auf andere Weise als Rossellis Vedute deutlich. Die genuin kartographische Aufsicht, die dem Zentrum vorbehalten ist, mit unterschiedlich schräger Ansicht für das ansteigende umgebende Gelände kombinierend, zeigt er viel deutlicher das antike Straßenraster und diverse, aus verschiedenen Zeiten stammende Bebauungsmuster, wie zum Beispiel die viel zu eng angelegten Quartieri spagnoli aus der Zeit der spanischen Vizekönige im Westen und die Umrisse einiger Villen oberhalb der Riviera Chiaia. Die Legende hilft wie üblich bei der Identifizierung der Bauten. Die moderneren kartographischen Mittel geben die inzwischen gewachsene Stadt in gewisser Weise genauer wieder. Abgesehen von den scheinbaren Verbesserungen der Darstellung kommt es jedoch vor allem darauf an, die Form der kartographischen Raumerfassung zu bedenken, die es überhaupt erst ermöglicht, die Stadt in ihren gewachsenen Strukturen zu erfassen. Es war dieses Bild von Neapel, das im 16. Jahrhundert die größte Verbreitung fand, weil es in der Umzeichnung von Franz Hogenberg in die Städtesammlung der Ci-

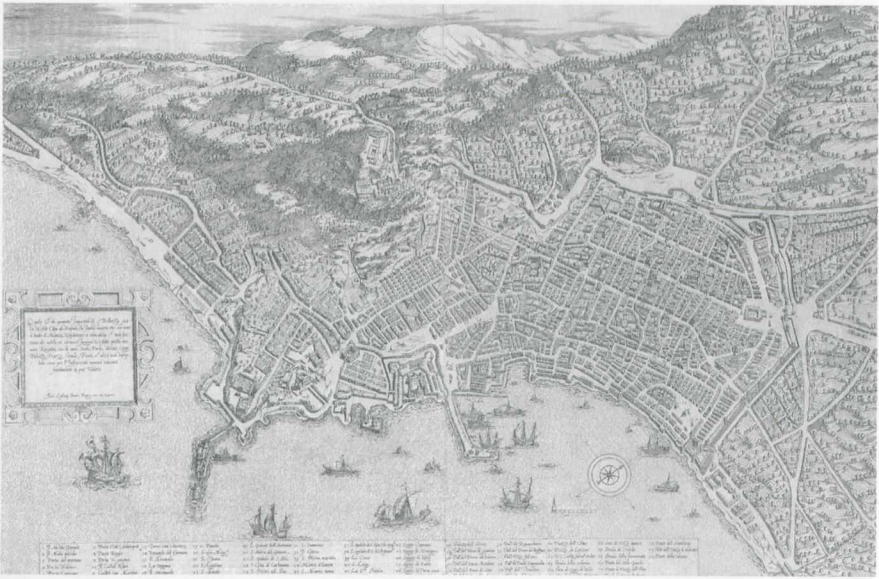


Abb. 2 Antonio Lafréry, Plan von Neapel

vitates omnes terrarum gelangte (Abb. 3), das von 1572–1612 in sechs Bänden erschien und es seinen Benutzern ermöglichte, Städte in internationalem Maßstab zu vergleichen.<sup>14</sup>

Im direkten Vergleich mit der Tavola Strozzi werden die kleinen Veränderungen deutlich, mit denen etwa das Meer inszeniert, die Blöcke der Quartieri spagnoli auseinander gezogen und die Bebauung insgesamt schematischer angegeben wird. Der Verweis auf diese relativ späten, kartographischen Darstellungen Neapels, deren Geschichte hinreichend untersucht ist, soll weniger der Information über die Gestalt der Stadt dienen als daran erinnern, welche Karten wir als Historiker vor Augen haben. Es gilt dabei zu unterstreichen, dass Pläne oder Karten, wie sie für uns selbstverständlich sind, um 1500 dies noch keineswegs waren. Ein Blick in die äußerst lückenhafte Geschichte der Kartographie des 15. Jahrhunderts zeigt, dass sich neben Albertis Romplan aus den 1430er Jahren, der sich einer konzentrischen Projektion von Koordinaten bediente, und Rossellis Kettenplan von Florenz aus den 1470er Jahren, der eher als Ansicht zu bezeichnen ist, kaum Stadtpläne erhalten haben.<sup>15</sup> Karten im heutigen Verständnis, also zweidimensionale Projektionen geometrisch erhobener Daten, wurden zwar für militärische oder repräsentative Zwecke genutzt, oder aber (mit völlig anderem Layout) als Portolane oder Wegkarten für See- und Landreisen, sie gehörten jedoch nicht zu den allgemein verbreiteten Vorstellungen von Raum.<sup>16</sup> Es lässt sich zwar nicht vermeiden, dass wir heute, wenn wir von dem historischen Raum Neapel um 1500 sprechen, im in-

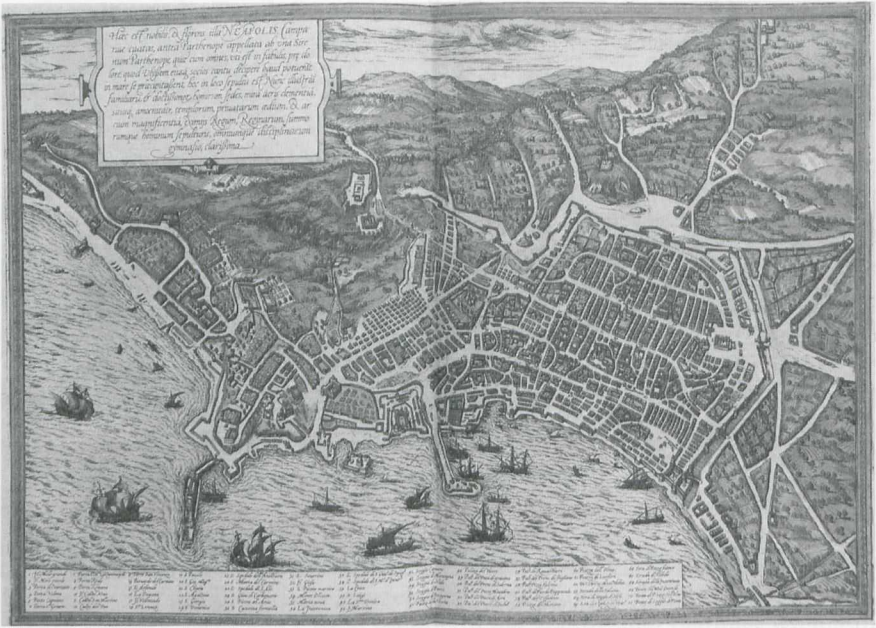


Abb. 3 Plan von Neapel (nach Lafréry), in: Braun/Hogenberg I, 47 1572

dividuellen Bewusstsein je nach Kenntnisstand gleichsam automatisch auch kartographische Vorstellungen entwickeln; denn wir sind an diese Repräsentationsform von Raum gewöhnt, und sie hat sich als sehr nützlich erwiesen hat, um Strukturen zu erfassen. Es ist aber an der Zeit zu diskutieren, inwieweit zum Verständnis historischer Räume deren zeitgenössische Dar- und Vorstellungsmöglichkeiten einbezogen werden müssen. Mit welchen ‚mental maps‘, um diesen inzwischen inflationär gebrauchten Ausdruck unter Vorbehalt zu verwenden, die Bürger der Stadt um 1500 gelebt haben – ob sie ohne verfügbare „real maps“ überhaupt solche hatten, sollte zumindest in Frage gestellt werden –, und dann gilt es zu überlegen, wie das räumliche Wissen von der Stadt, das nach de Certeau ja im alltäglichen Vollzug, im Handeln und Raumdurchschreiten erworben wird, gestaltet war und abgerufen werden konnte.<sup>17</sup>

Selbstredend reflektieren Geographen und Stadthistoriker die hier angesprochenen Probleme, es kommt jedoch darauf an, sie ins allgemeine kunsthistorische Bewusstsein zu heben. Sämtliche Karten, und unter ihnen auch die historischen, bilden die Stadt nicht etwa zu einem distinkten Zeitpunkt ab, sondern sind nicht zuletzt die Erzeuger der visuellen Identität einer Stadt. Eine Vorstellung des belebten und sozial kodierten Raums ist ihnen dennoch

nur auf Umwegen zu entlocken.<sup>18</sup> Die Stadt überhaupt als räumliche Einheit zu betrachten, sie geographisch, also mit dem „Auge der Geschichte“, anzusehen, wie Abraham Ortelius es 1570 in seiner Vorrede zum ‚Theatrum orbis terrarum‘ formulierte, ist eine verhältnismäßig junge Angelegenheit und kann nicht ohne weiteres auf den belebten historischen Raum übertragen werden.<sup>19</sup> Karten erlauben uns aber nichtsdestotrotz, die Bezüge materiell existierender Bauten und Plätze zu erkennen – und so eine Struktur in dem bis heute erhaltenen und doch stark veränderten Berg an steingewordener sozialer Ordnung zu erkennen, auf dessen Einzelteile Zeitgenossen aus der Entstehungszeit einen habitualisierten und vom kollektiven Wissen imprägnierten Blick hatten.<sup>20</sup> Eben dazu dienen thematische Karten, die z. B. die Funktionen von Gebäuden hervorheben und so die Nutzung und damit verbundene Wahrnehmung des Raumes besser verdeutlichen. Ein spezifisches Merkmal Neapels, nämlich die enge Verbindung der Adelsrepräsentation in den *seggi* und deren Grabkapellen in den bedeutendsten Kirchen der Stadt, lässt sich an einer Umzeichnung verdeutlichen.

### Die „seggi“ als Knotenpunkte des sozialen Raums

Im Auftrag Cesare de Setas wurden unter Verwendung jüngerer Karten die älteren, schon bei Lafréry eingezeichneten Gebäude nach Typen farblich unterschieden (Abb. 4). Die Schematisierung der Altstadt verzeichnet in Rot die wichtigsten Kirchen und Konvente, in Braun die Wohnbauten, in Orange Kastelle und andere repräsentative Bauten, sowie in Gelb die „seggi“, also die traditionsreichen Versammlungsorte des höheren Adels in den einzelnen Stadtteilen. Architektonisch waren sie seit dem Spätmittelalter durch einen meist loggiaartigen Versammlungsraum markiert.<sup>21</sup>

Diese Gebäude sind aus dem heutigen Stadtbild fast vollständig verschwunden. Erhalten sind lediglich Überreste wie die des *Seggio di Capuana* (Abb. 5), die eine Vorstellung von den Ausmaßen dieser Loggien und dem sich dadurch im Stadtraum manifestierenden Machtanspruch des Adels vermitteln. Übertragen wurde die Bezeichnung „seggio“ auf die Zugehörigkeit adliger Familien zu einem Verbund, der ein Mitspracherecht bei Hof verlangte und oft auch durchsetzen konnte.<sup>22</sup> Die beiden besonders einflussreichen *Seggi di Capuana* und *di Nido* beerdigten ihre Mitglieder bezeichnenderweise vornehmlich im Dom und in San Giovanni a Carbonara sowie in San Domenico, in Kirchen also, die auch königliche Gräber aus den Dynastien der Anjou und der Aragonesen beherbergten.<sup>23</sup> Auf dem Stadtplan (Abb. 4) wird ersichtlich, dass die *Seggi* und ihre Grabeskirchen nah beieinander lagen, dass somit die Strukturen der politischen und der familiären Repräsentation auch räumlich ineinander griffen. Dieses flächendeckende Raster erlaubte es den Adelskorporationen, in der Grablegeorganisation als Gruppe in Erscheinung zu treten.





Abb. 4 Umzeichnung Neapels unter Verwendung des Plans von Lafréry-Duperac mit den genaueren Daten des Duca di Noja, Ausschnitt

Maria Antonietta Visceglia und Giuliana Vitale haben sich ausführlich mit dem Gefüge der rivalisierenden neapolitanischen Adelsfamilien, ihren Vererbungsstrategien und ihrer Memorialpraxis, den politischen und sozialen Funktionen der Seggi also auseinandergesetzt.<sup>24</sup> Ihre Auswertung sowohl der Testamente als auch der Guidenliteratur Neapels ergab, dass das politische System der Seggi sich dergestalt in der Grablegepraxis niederschlug, dass einige Kirchen fast nur noch in der Hand von Familien eines seggio waren.<sup>25</sup> Dieses System bietet somit ein getreues Abbild der sozialen und politischen Ordnung, das folglich bei gewandelten politischen Bedingungen ebenfalls Veränderungen erfahren musste.<sup>26</sup> Seit dem späteren 15. Jahrhundert gerieten die Adelsfamilien, die eigens in die Nähe des Hofes gezogen waren, in der Stadt unter immer größeren Druck, neben aufwendigen Palastbauten auch pompöse Begräbnisfeierlichkeiten und Grablegen zu finanzieren, um ihrer sozialen Stellung symbolischen Ausdruck zu verleihen.<sup>27</sup> Familienkapellen wurden also zu einem unverzichtbaren Statussymbol. Zudem versuchten die seggi ihren politischen Einfluss zu behaupten, indem sie ihre Gruppen neu definierten. Die Bedingungen für die Aufnahme in die seggi wurde angesichts der unter der spanischen Herrschaft schwindenden Möglichkeiten, an der



Abb. 5 Neapel, Reste des Seggio di Capuana

Macht zu partizipieren, im Laufe des 16. Jahrhundert stetig enger an die neapolitanischen Familien gebunden, worüber die Protokolle der Versammlungen um und nach 1500 deutliches Zeugnis ablegen.<sup>28</sup> Das Netz zog sich zusammen, und die seggi bildeten umso mehr konkrete Schaltstellen zwischen den sozialen Beziehungen und deren Verortung im städtischen Raum, die sich nicht allein in der heute verlorenen Loggienarchitektur, sondern auch über die Mauern der benachbarten Kirchen hinaus manifestierte.

In den Kirchen selbst brachte der architektonisch konkrete und zudem liturgisch definierte Raum ganz andere Probleme adliger Selbstdarstellung mit sich, denn hier galt es, innerhalb enger Grenzen Gruppenzugehörigkeit und internen Wettkampf zu demonstrieren, wobei nicht selten die Mauern erneut durchbrochen wurden, wie im abschließenden Teil zu zeigen ist.

### Drei Beispiele in San Domenico Maggiore

San Domenico Maggiore, die bedeutendste Dominikanerkirche Neapels, maßgeblich unter Karl II. von Anjou errichtet, befindet sich im westlichen Teil der Stadt in starker Hanglage zwischen dem antiken Decumanus maximus und seiner unteren Parallelstraße, der sogenannten ‚Spacca Napoli‘.<sup>29</sup> Auf De Setas Plan erkennt man die riesige Anlage im linken Stadtrand oberhalb der einzigen durchlaufenden küstenparallelen Straße. In der ersten Bau-phase, am Ende des 13. Jahrhunderts, wurde nach gängigem Muster eine

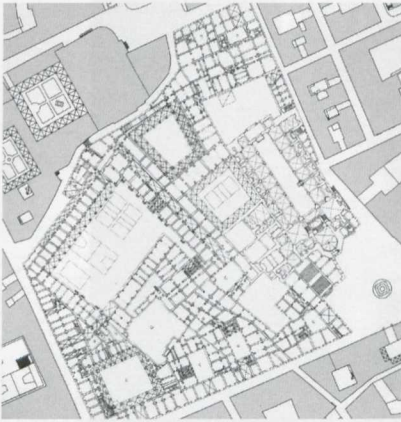


Abb. 6 Neapel, Piazza San Domenico mit angrenzenden Palästen, Umzeichnung nach Ferraro

nordwestlich ausgerichtete ‚Westfassade‘ ausgebildet, die allerdings in der Folge immer stärker von Palästen verstellt wurde, so dass im 15. Jahrhundert der Zugang vom unteren Decumanus an Bedeutung gewann. Die heutige Piazza San Domenico entwickelte sich unter den Aragonesen zu einer zwar unregelmäßigen, aber auffallend weiten Anlage, von der eine Freitreppe zum westlichen Annex der Kirche, S. Angelo in Morfisa, führte. Adelspaläste von Familien des Seggio di Nido säumen noch immer den Platz und bezeugen die enge räumliche Verbindung von Privatbauten und Grablegen (Abb. 6).<sup>30</sup> Wie erwähnt bevorzugten Angehörige des Seggio di Nido San Domenico zur Errichtung ihrer Kapellen. Eine weitere, für die soziale Repräsentation relevante Qualität der Kirche war der Umstand, dass hier mit Philipp von Tarent und Johann von Durazzo neben König Karl II. von Anjou wichtige Zweige des angevinischen Königshauses bestattet waren und die Aragonesen hier ebenfalls eine Grablege geplant hatten, deren Umsetzung allerdings durch einen Brand vereitelt wurde.<sup>31</sup> Darüber hinaus hatte in diesem Konvent der Hl. Thomas von Aquin Wunder bewirkt – das Kreuz, das zu ihm gesprochen hatte, wurde noch in der Kirche verwahrt, so dass mit der Nähe zu diesem Kreuz göttliche Gnade sowie auch mittelbar ein größeres Publikum zu erwarten war. Kurz: Kapellen in San Domenico gehörten zu den privilegierten Orten der Stadt, und dies spiegelt sich in dem Wettstreit um ihre Ausstattung. Neben der von den Monarchen besetzten Hauptchorkapelle war der bedeutendste Platz die Cappella del Crocifisso, jene mit drei Jochen auffallend große Kapelle, die an das rechte Seitenschiff anschließt (Abb. 7). Sie wurde ab den 1470er Jahren sukzessive mit Monumenten verschiedener Familien bestückt und bietet ein gutes Beispiel für das Nebeneinander Gleichberechtigter, an deren Monumenten sich die Impulse von Anpassung und Übersteigerung abwechseln.<sup>32</sup> Sämtliche Monumente stammen aus dem Umkreis der norditalienischen Bildhauer Tommaso Malvito und Jacopo della Pila. Die ältesten und bestplatzierten Mo-

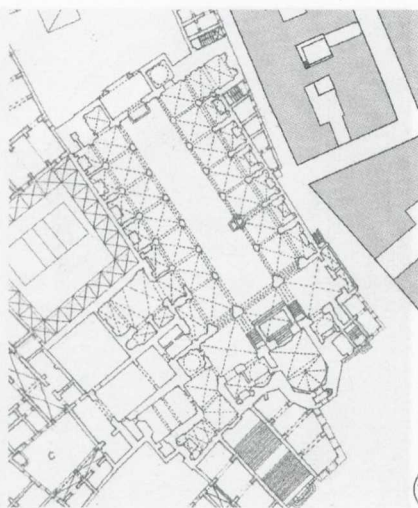


Abb. 7 Neapel, San Domenico, Grundriß  
(nach Ferraro)

numente sind jene der Brüder Francesco und Diomede Carafa, die 1470 bzw. 1487 starben und deren erstes von Francescos Sohn, Kardinal Oliviero Carafa,<sup>33</sup> errichtet wurde (Abb. 8).<sup>34</sup> Die Gräber befinden sich – als Pendants entworfen – zu beiden Seiten des Altars, an dem das erwähnte wundertätige Kreuzigungsbild verehrt wird. Der raumgreifende Aufbau aus zwei Geschossen und einem bekrönenden Bogen, in dessen seitliche Kompartimente Nischen mit Heiligen und Tugenden eingelassen sind, orientiert sich an römischen Vorbildern und führt damit eine neue Form in Neapel ein.<sup>35</sup> Direkt im Anschluss an das Grab von Diomede Carafa folgt auf der rechten Kapellenseite das Ensemble der Familie de Sangro (Abb. 9), dessen Rahmung von dem barocken Eingriff eines Nachfolgers quasi gesprengt scheint, so dass die Ansammlung von Monumenten zu einem Argument für die Tradition der Familie wurde.<sup>36</sup>

Das wiederum direkt anschließende Grab von Mariano d'Alagno (gest. 1477, Abb. 10) und seiner Gattin Katerina Ursina ist entgegen dem ersten Eindruck original erhalten. Aus dem Vertrag über die Errichtung des Grabmals wissen wir, dass die Bank eigens eingefügt wurde.<sup>37</sup> Es fällt auf den ersten Blick schwer, in diesem sockelartigen Geschoss eine Bank zu erkennen. Für den Wettbewerb, der zwischen den Entwürfen innerhalb eines räumlichen Ensembles entstand, ist jedoch bezeichnend, wie direkt auf die Neuerung der Bank mit Wappen (vergleiche das Grabmal von Diomede Carafa) reagiert – und wie wenig Wert bei der Gelegenheit auf die Gesamterscheinung gelegt wurde, die im Vergleich wie eine additive Variante im kleineren Format erscheinen musste.<sup>38</sup> Es gibt eine beachtliche Zahl solcher Bänke von den 1470er bis in die 1520er Jahre, und sie scheinen einerseits schlicht eine leicht



Abb. 8 Tommaso und Gioantomaso Malvito (Zuschreibung), Grab des Diomede Carafa, Neapel, San Domenico, Cappella del Crocifisso



Abb. 9 Neapel, San Domenico, Cappella del Crocifisso, Grab der Familie De Sangro



Abb. 10 Tommaso Malvito, Grab von Mariano d'Alagno und Katerina Ursina, Neapel, San Domenico, Cappella del Crocifisso



Abb. 11 Neapel, San Domenico, Cappella Carafa di Ruvo, Grab Ettore Carafas

reproduzierbare, für kurze Zeit und fast ausschliesslich in Neapel moderne Monumentform gewesen zu sein; doch gerade die Wahl des „sediale“, wie diese Bänke in den Dokumenten genannt werden, lässt im Zusammenhang mit der eminenten Bedeutung der seggi vor Ort auch einen Hinweis auf die politische Implikation vermuten, dem ich an anderer Stelle nachgegangen bin.<sup>39</sup>

Ettore Carafa di Ruvo, Spross eines anderen Zweiges der Carafa-Familie, begnügte sich 1507 nicht mit einem weiteren Grabmal in der bereits gut gefüllten Kapelle, sondern erweiterte sie um einen Anbau an der linken Seite, in dem er spätestens bis zu seinem Tod 1511 in einem Zuge sein eigenes Grabmonument (Abb. 11) und das seines Sohnes Troilus (gest. 1591) unterbrachte.<sup>40</sup> Dieser Anbau besteht aus einem kleinen, quadratischen Hauptraum, der



Abb. 12 Pietro Belverte, Krippe, Neapel, San Domenico, Cappella Carafa di Ruvo

von einem in Neapel bis dato ungewöhnlichen, illusionistischen Fresko von Pedro Fernandez überwölbt wird.<sup>41</sup> Die Gräber der beiden jüngeren Carafa sind nach dem nunmehr bekannten Schema aufgebaut, aus Platzmangel sind sie allerdings sehr flach gehalten, und gerade daran lässt sich ersehen, wie wandlungsfähig eine Monumentform unter erschwerten Bedingungen war. Die Bank von Troilus Carafa, zur Linken des Eintretenden, bietet einmal mehr die Möglichkeit auf notgedrungen sehr schmalem Platz zu verweilen. Sie ist darin den Bänken der Familie Rocco vergleichbar, die in San Lorenzo Maggiore eine Reihe solcher Ausstattungsstücke für ihre Familienkapelle anfertigen ließen.<sup>42</sup> Das frontal zum großen Kapellenraum ausgerichtete Monument von Ettore Carafa offenbart die formale Nähe zu den vorhandenen Gräbern, musste im Relief jedoch stark zurückgenommen werden. Der neuen Mode geschuldet, aber auch die kleinen Dimensionen des Kapellenraums kongenial nutzend, war von Anfang an eine hölzerne Krippe als Hauptattraktion geplant, die Ettore Carafa 1507 bei Pietro Belverte, einem renommierten Bildschnitzer, in Auftrag gab (Abb. 12).<sup>43</sup> Die Aufmerksamkeit der Besucher, die im 16. Jahrhundert wohl nur über das Gelände hinweg und wahrscheinlich auch durch ein Gitter in die Kapelle sehen konnten, wurde so auf engstem Raum vom Grab des Stifters auf eine künstlerische Attraktion gelenkt, die dann der eigenen Andacht wie auch dem Gedenken des Stifters dienen konnte.<sup>44</sup>

Im Rahmen ihrer kleinen Ausmaße zeigt diese Kapellenerweiterung, wie dem Konkurrenzdruck der bereits vorgefundenen Ausstattung begegnet werden konnte, um die Aufmerksamkeit auf die eigene Kapelle zu ziehen. Den bislang großteils in Marmor ausgeführten Kapellen wurde eine allseits imaginär geöffnete Kammer entgegengesetzt, deren Monumentfiguration sich dennoch der Tradition gemäß gerierte. Doch auch diese Kapelle wurde von dem Auftrag der Familie del Doce noch übertroffen, die an der gleichen Seite 1513/14 noch eine weitere kleine Kapelle anbaute – und schon 1509 mit Raffael einen der berühmtesten Künstler seiner Zeit mit dem Altarbild beauftragte.<sup>45</sup>

In der Zusammenschau wird deutlich, dass die durch ein Gnadenbild ausgezeichnete Kapelle, ein prominenter Ort im Kirchengefüge – aber doch nicht der liturgisch bedeutendste – trotz kompetitiver Ambitionen verhältnismäßig homogen mit verschiedenen Familienkapellen belegt wurde. Der im Einzelnen betriebene Aufwand weist zwar deutliche Unterschiede auf, das ausgeprägte Interesse an Grabstätten an einem besonders ausgezeichneten Ort und der hohe Bedarf an Grabmälern haben jedoch dazu geführt, dass trotz der von jedem einzelnen angestrebten Monumentalität die Grablegen auf ausgesprochen engem Raum zusammengestellt wurden. Die Art der sukzessiven Belegung provoziert aus heutiger Perspektive die Annahme, dass die soziale Gruppe sich gerade in der Kumulation von Monumenten gemeinsam repräsentierten wollte. Eben dies ist nur mit der speziellen Situation der seggi zu erklären, die als soziale Gruppe eines Stadtviertels auch einen historisch eng definierten Ort besetzen musste.



Abb. 13 Jacopo della Pila (Zuschreibung) u.a., Grab des Antonio Carafa (gen. Malizia), Neapel, San Domenico

Dass nicht nur der Ort eines Monumentes zählt, sondern auch seine ebenfalls nur aus dem lokalen Netzwerk zu erklärende Formwahl eine Rolle bei der Interpretation von Grabmonumenten spielt, zeigt das folgende Beispiel. Nur im Sinne einer Verschmelzung von lokalen Traditionen ist die ungewöhnliche Zusammensetzung des Grabmals von Malizia Carafa zu verstehen, das sich in der zweiten linken Seitenkapelle der erwähnten Kirche befindet (Abb. 13).<sup>46</sup> Das Arrangement aus den 1480er Jahren ist wohl der Initiative seines Sohnes Diomede zu verdanken. Drei Zeitebenen sind am Monument des Vaters vereinigt: Der Sarkophag stammt eindeutig aus dem 14. Jahrhundert und ist höchstwahrscheinlich ein Relikt aus der Werkstattproduktion der Tino-Nachfolge.<sup>47</sup> In diesem Sarkophag wurde wohl bald nach dem Tod Carafas 1438 der Leichnam bestattet und die Inschrift in einer unbeholfenen Capitalis eingeritzt.<sup>48</sup> Wie üblich ist am Sarkophag das Todesdatum zu lesen,





Abb. 14 Neapel, San Domenico, Grab von Bernardino Carafa / Filippo Spinelli

während die Zeilen unter der Liegefigur die Taten des Verstorbenen rühmen, der als Diplomat in Diensten von Alfons von Aragon arbeitete.<sup>49</sup>

Der umfangende Triumphbogen ist formal ebenfalls am ehesten in diese Zeit zu setzen, aber als dezidiert modernes Element zu verstehen. Es drängt sich hier der Vergleich mit dem Grabmal des Rinaldo Brancaccio, von Donatello und Michelozzo in den Jahren 1426–33 geschaffen, auf, das sich in der gegenüber liegenden Kirche S. Angelo a Nido desselben seggio befindet. Die Camera funebris des Malizia Carafa ignoriert die Formvorstellungen der Gegenwart und empfindet eine zum Sarkophag passende Totenkammer des 14. Jahrhunderts nach, auf deren Dach das Carafa-Wappen seinen prominenten Platz findet.<sup>50</sup> Es bietet sich an, Diomede Carafa, einem Kenner der Antike und humanistisch gebildeten Höfling, die Ambition zu unterstellen, am Grab des Vaters auf eine nunmehr vergangene Zeit und damit auf die Dauer der eigenen Familientradition zu verweisen. Hinzu kommt, dass sich die Sarkophagfronten des Trecento in Neapel auch an anderen Gräbern des Quattrocento finden,<sup>51</sup> man hierin also eine größere Tendenz festmachen könnte. Da dieses Phänomen im Italien des 15. Jahrhunderts jedoch recht allein steht, muss man sich für Neapel vorerst mit der Annahme begnügen, dass mit dem Trecentoinserat an eine ruhmreiche Vergangenheit erinnert werden soll, in der



Abb. 15 Neapel, San Domenico, Außenansicht der Cappella Carafa/Spinelli

Malizia Carafa einen bedeutenden Beitrag zur friedlichen Übergabe der Macht von Johanna II. Anjou an Alfons von Aragon geleistet hat. Immerhin thematisiert die Inschrift sowohl die politischen Verdienste Malizias als auch die sozialen seiner Nachfahren, die – anders als das Königshaus, wird man ergänzen dürfen – das Grab gestiftet haben und so ihren Beitrag zum Gedenken des Vaters und der Verschönerung der Stadt geleistet haben. Frei übersetzt heißt es: „Dank meiner ist Alfonso (von Aragon) an unseren Küsten gelandet, um den Italienern Frieden zu bringen. Nur der Frömmigkeit meiner Nachfahren ist dieses Grab zu verdanken und sie haben Malizia dieses Geschenk gemacht.“<sup>52</sup> Der Text greift bewusst in Vergangenheit und Zukunft, um die Generationen zu verklammern – und dieser Kunstgriff spiegelt sich auch in der dem lokalen Verweisnetz geschuldeten Formwahl des Monumentes.

Um diese Beobachtung des bewussten Formzitates aus der Epoche eines älteren Herrscherhauses abzusichern, wären größere vergleichende Studien wünschenswert, die die Monumente nicht allein nach Auftraggebern, Künstlern und Stilen gruppieren, sondern nach formalen Bezügen suchen, für die die zeitgenössischen Adligen ein Auge hatten wie wir für unsere heutigen Statussymbole. Dabei muss in Erinnerung gerufen werden, wie präsent die monumentalen Grabmäler, insbesondere diejenigen der Anjous waren, während die Särge der aragonesischen Könige Ende des 15. Jahrhunderts noch immer in ephemerer Gestaltung – zwar mit Brokat überzogen, aber doch nicht aus Marmor gemeißelt – im Chor von San Domenico standen.<sup>53</sup> Die Petrifizierung des lokalen sozialen Gedächtnisses und seine Verortung im städtischen

Raum wird leicht unterschätzt, führte aber – so noch einmal die These – zu einer differenzierten historischen Wahrnehmung auch von formalen Details im eng geknüpften Netz der Bezüge. In diesem Zusammenhang ließe sich eine formal und dennoch semantisch orientierte kunsthistorische Methode etablieren, die Analysen nicht nur der Lokalisierbarkeit und Datierbarkeit zuliebe unternimmt, sondern die auf das in den Filiationen der Monumente (und nicht in den Dokumenten) ablesbare, historische Distinktionsvermögen eingeht, das sich allein aus der lokalen Tradition erklärt.

Dass es auch Durchbrüche und Verdrängungen gab, zeigt ein abschließender Blick auf das Monument von Bischof Bernardino Carafa in der schmalen Stefanskapelle derselben Kirche (Abb. 14). Dieses Grabmal, dessen Aufbau mit dem Triumphbogenschema und seitlichen Nischen dem Typus der frühen Carafa-Grabmäler vom Ende des 15. Jahrhunderts stark ähnelt, wurde bald nach seinem Tod 1505 von dem mehrfach erwähnten Bildhauer Tommaso Malvito errichtet.<sup>54</sup> Bereits in den 1540er Jahren erfuhr die Kapelle eine Erneuerung durch seinen Neffen Diomede Carafa, der im Sinne des frisch erwachten Wettstreites um Palastfassaden und in Ermangelung eines eigenen innerstädtischen Palastes die Familienkapelle in San Domenico zur Piazza hin mit einem Balkon verzierte (Abb. 15).<sup>55</sup> Dieser selbst in Neapel ungewöhnliche Vorgang, der Diomede Carafa 102 Häuser als Gegengabe an den Konvent gekostet hat, verdeutlicht schlaglichtartig, welcher Stellenwert der Sichtbarkeit von Kapellen im städtischen Gefüge zukam,<sup>56</sup> wie die Diplomatie und Improvisation die „Porosität“ der städtischen Bühne selbst an einem solch bedeutenden Kirchengebäude vorantrieben, um noch einmal an Walter Benjamin zu erinnern. Erstaunlicherweise half dieser Kunstgriff aber nicht der Memoria von Bernardino Carafa. Wie Yoni Ascher, geleitet von seinem Unbehagen angesichts der Differenz von Form und Datierung und gestützt durch Archivstudien, herausgefunden hat, gelangte die Kapelle am Ende des 16. Jahrhunderts in die Hände der Familie Spinelli, und Pietro Antonio Spinelli ließ Wappen und Inschriften kurzerhand austauschen. Seitdem wird am ehemaligen Grabmal des Bischofs Bernardino Carafa an den 1616 verstorbenen Kardinal Filippo Spinelli erinnert.<sup>57</sup> Beeindruckend ist an dieser frühzeitigen Wiederverwendung eines Monuments nicht nur die Selbstverständlichkeit, mit der die Memoria des Carafa-Bischofs ausgelöscht wurde, sondern vor allem die Tatsache, dass ein Grabmal vom Anfang des 16. Jahrhunderts hundert Jahre später, und nur marginal verändert, noch einmal zu neuen Ehren kommen konnte. Ort und Raum waren offenbar so kostbar, dass die auf die Ewigkeit hin konzipierten Gräber dergestalt manipuliert wurden, dass sie – entgegen den Intentionen der Stifter – oft nur für eine absehbare Zeit die soziale Erinnerung an das Individuum sichern konnten.

Erkennt man die Rolle von Familienkapellen als Knotenpunkte lokaler Selbstdarstellung an, ergibt sich daraus die Notwendigkeit, sie nicht als abge-

schlossene, künstlerische Einheiten zu interpretieren, sondern sie stattdessen vor dem Hintergrund der lokalen – und das heißt auch räumlichen – Bedingungen zu verstehen. Die Schwierigkeit dabei liegt nicht nur in der Fülle der Monumente, sondern insbesondere darin, dass neue Wege beschritten werden müssen, um den historischen Raum, in dem sie sich befunden haben, sei es visuell oder sprachlich, zu beschreiben – und dass die vielen auch hier verwendeten Karten dabei nur ein eingeschränktes, weil sehr stark vereinfachendes und zugleich suggestives Mittel sind.<sup>58</sup> Die aktuelle Diskussion um kommunikative, soziale, nicht essentialistische Räume, sollte in der Kunstgeschichte dazu führen, die lebensweltlichen Räume, die sich nicht zuletzt in der kulturellen Produktion ge- und bebauter Räume ablesen lassen, im Abgleich mit den abstrakteren Modellen aus Soziologie und Geographie zu rekonstruieren, und zwar dadurch, dass man die konkreten, lokalen Bedingungen in ihrer Komplexität stärker in den Blick nimmt. In der Untersuchung der Materialität sozialer Räume liegt die Stärke kunsthistorischer Methoden, allerdings nur solange sie auf der Argumentationshöhe der interdisziplinären Debatte bleiben. Wie Benjamin schrieb: „Läden, Brunnen und Kirchen geben die Anhaltspunkte. Und nicht immer einfache“.

## Anmerkungen

- 1 Vgl. Benjamin: Denkbilder, S. 309f. Publiziert wurde der Text erstmals am 19.8.1925 in der ‚Frankfurter Zeitung‘, vgl. auch die Angaben zu Entstehung und Kontext bei Müller Farguell: Städtebilder, S. 626–628.
- 2 Später heißt es: „Ausgeteilt, porös und durchsetzt ist das Privatleben. Was Neapel von allen Großstädten unterscheidet, das hat es mit dem Hottentottenkral gemein: jede private Haltung und Verrichtung wird durchflutet von Strömen des Gemeinschaftslebens. Existieren, für den Nordeuropäer die privateste Angelegenheit, ist hier wie im Hottentottenkral Kollektivsache“, siehe Benjamin: Denkbilder, S. 314.
- 3 Vgl. Nora: Lieux, und die deutsche Version der Erinnerungsorte von François 2001. Aktuelle Ansätze zum Verständnis des sozialen Raumes siehe bei Jöchner: Politische Räume, und Geppert: Ortsgespräche, weitere Lit. in Anm. 6 und 7.
- 4 Vgl. dazu D’Agostino: Capitale ambigua, pass. und ders: Per una storia di Napoli capitale, S. 75–91.
- 5 Zu den konkreten Beispielen vgl. ausführlicher Michalsky: Schichten der Erinnerung.
- 6 Die Literatur zum „Raum“ ist in den letzten Jahren stetig angewachsen und kann in diesem Rahmen nicht ausführlich vorgestellt werden. Vgl. den historischen Überblick bei Löw: Raum-Soziologie. Eine Anthologie der wichtigsten theoretischen Texte bietet Dünne/Günzel: Raumtheorie. Eine gute Zusammenfassung der Absichten und Folgen des spatial turn in den Kulturwissenschaften findet sich bei Bachmann-Medick: Cultural turns, S. 284–317.
- 7 Vgl. zu den unterschiedlichen Möglichkeiten, städtischen Raum historisch korrekt zu erfassen, den Fallstudien versammelnden Band von Stolleis/Wolff (Hgg.): La bellezza della città. Zu Neapel siehe De Seta: Napoli fra Rinascimento e Illuminismo, Pane: La città, mit Blick auf aktuelle Modelle der Raumvisualisierung die Arbeit von Baculo/

- Fusco: Modelli interpretativi della città di Napoli; zum Bild der Stadt in Karte und Vedute Bocchi: *Imago Urbis*, sowie versch. Beiträge in: Gambardella/Martusciello: *Vie dei mercanti* (2004 u. 2005). Ferraro: Napoli. Atlante della città storica, verzeichnet alle erhaltenen und dokumentierten Gebäude der Stadt nach Quartieren in Grundrissen, (historischen und aktuellen) Karten, Isometrien, Fotos und kleinen Katalogartikeln. Gerade an diesem ambitionierten und sehr gut zu konsultierenden Werk sind die Schwierigkeiten in der Visualisierung gut abzulesen., auch wenn es an historischer Information weit über den Luftbild-Atlas aus dem Jahr 1992 hinausgeht (siehe Soprintendenza Generale: Atlante di Napoli). Zu den sozialen wie räumlichen Netzwerken, die sich in der Frauenklosterarchitektur des 17. Jh. in Neapel ausbilden, vgl. Hills: *Invisible City 2004*. Amirante/Pessolano: Immagini, haben Zeichnungen von Francesco Cassiano da Silva ediert, die (zumindest in den Veduten einzelner Plätze) ein erstaunlich verzerrtes Bild der Stadt am Ende des 17. Jh. zeigen. Stroffolino: *Tecniche*, gibt einen präzisen Überblick über die technischen Möglichkeiten der Stadtplanerstellung seit dem 15. Jh. u.a. am Beispiel von Neapel. Kunsthistorisch ergiebige Texte über Neapel im 15. und 16. Jh. sind eine Beschreibung der Stadt aus dem Jahr 1444, die sich der Aufteilung in Viertel und der Gestaltung von Straßen und Plätzen widmet, in: Foucard: *Fonti di storia*, S. 731–754; sowie die Zusammenstellung von Kunstwerken aus Antike, Mittelalter und Früher Neuzeit, die Pietro Summonte 1524 für Marcantonio Michiel angefertigt hat, siehe Nicolini: *L'arte napoletana*, (pass. / Text mit historisch kritischen Anmerkungen).
- 8 Zur Darstellung Neapels vgl. zuletzt mit allen relevanten, in Katalognummern erfassten Beispielen vom 15.–19. Jh.: Buccaro/DeSeta: *Iconografia delle città*, S. 113–167; sowie den zugehörigen Aufsatz von Iaccarino ebd., S. 99–112.
  - 9 Zur Tafel vgl. ausführlich De Seta: *Napoli fra Rinascimento e Illuminismo*, S. 11–22, hier auch der Vergleich mit den folgenden Stadtplänen und anderen Bildern (S. 31–53); sowie ders.: *Urban structure*, S. 363–367, mit der Zuschreibung der Tafel an Francesco Rosselli, der auch den sog. „Kettenplan“ von Florenz angefertigt hat. Zuletzt mit ausführlichen Lit. Angaben Kat. Nr. 1 in: Buccaro/DeSeta: *Iconografia*, S. 113.
  - 10 Vgl. dazu Michalsky: *Memoria*, Kap. III.5. Zur Stadtentwicklung Neapels seit der Antike vgl. Döpp: *Altstadt*, 1968.
  - 11 Die Frage ist selbstverständlich nicht neu. Jeder, der sich mit Stadtgeschichte oder urbaner Architektur beschäftigt, hat sich mit ihr auseinandergesetzt. Valerio: *Piante*, S. 7, formuliert es folgendermaßen: „Le intenzionalità dei primi riproduttori di tipologie urbane non sono affatto legate alla „realtà“ fisica rappresentata. [...] La città, e non solo all'inizio della raffigurazione a stampa ma ancora con sorprendenti manifestazioni nella stagione più matura ed avanzata del vedutismo e della topografia, è spesso und „topos“ indistinto, è il simbolo di un'aggregazione umana che ha valore euristico e didattico allo stesso tempo e vuole solo rimandare attraverso l'uso di appropriati simboli al concetto della città“.
  - 12 Zur Zeichensetzung im städtischen Raum durch Heraldik siehe den Beitrag von Peter Seiler in: Stolleis/Wolff: *Bellezza*, zur Rolle von Grabmälern, ebd. denjenigen von Ruth Wolff.
  - 13 Vgl. allg. zur Geschichte der Kartographie noch immer das Standardwerk von Bagrow: *Geschichte*. Eine jüngere Überblicksdarstellung bietet Schneider: *Macht der Karten*. Zur Hochphase gedruckter Karten in Italien Woodward: *Maps as Prints*, S. 5. Zu Laferrys Plan von Neapel siehe Schipa: *Pianta topografica*, pass., De Seta: *Napoli fra Rinascimento e Illuminismo*, S. 60–77 (im Vgl. mit den Plänen von Carlo Theti, 1560, und Jan van Stinemoelen, 1582 – mit sehr guten Reproduktionen, auf die man leider zurückgreifen muss, da die Ansicht Stinemoelens in der Wiener Albertina aufgrund der neuen

- Aufgabenverteilung zwischen Museum und Studiensaal gleichsam unzugänglich ist), sowie die Einleitung zum neu edierten Faksimile des außergewöhnlich genau vermessenen und Bauwerke aller Art mit aktuellen Grundrissen verzeichnenden Planes von Duca da Noja (1775) – Pane: *Mappa topografica*.
- 14 Vgl. Braun/Hogenberg: *Civitates*, Bd. I, 47. Zu den italienischen Stadtansichten, die sich im 17. Jh. durchsetzen siehe Nuti: *Teatri*, pass., sowie Morel: *Raconter*, zu den Übergängen zwischen Auf- und Ansicht in Kartographie und Malerei seit dem 16. Jh.
- 15 Zu Albertis Rom-Plan siehe Nuti: *Mapping Places* 1999, S. 92; Furno/Carpo: *Leon Battista Alberti* (2000), pass.
- 16 Vgl. die kritische Auseinandersetzung mit der Kartographie der Frühen Neuzeit bei Woodward: *Art and Cartography* 1987 und ders.: *Maps as Prints*; Bousquet-Bressolier: *L'oeil du cartographe*; Morel: *Raconter*, King: *Mapping reality*; Dorling/Fairbairn: *Mapping*; Cosgrove: *Mappings*.
- 17 De Certeau: *Kunst des Handelns*, Kap. III. Praktiken im Raum. Zu Räumen, die von historischen Subjekten abgesteckt werden vgl. S. 219.
- 18 So minutiös die kartographischen Darstellungen Neapels in den letzten Jahren auf Projektionstechnik und Wiedergabe der Stadtentwicklung untersucht wurden, wäre es dennoch lohnend, die ihnen eingeschriebenen Bedeutungen, die sich in Blickwinkeln, Verschiebungen (nicht nur projektionstechnischer Natur) und Ausschmückungen zeigen, näher zu untersuchen. Der 1627/29 in zwei Stadien publizierte Plan von Alessandro Baratta legt z.B. viel stärkere Akzente auf die neuen Stadtteile – daneben treten Küste, Schifffahrt und Hafen deutlicher hervor und auch die Betonung von Gebäuden variiert im Vergleich zu den früheren Plänen, siehe die Abb. in De Seta: *Napoli fra Rinascimento e Illuminismo*, S. 128–129. Insbesondere die Ansicht Neapels von Pieter Bruegel, die er wahrscheinlich nach Zeichnungen aus den 1550er Jahren später angefertigt hat (Rom, Galleria Doria Pamphili) wäre auf weiterreichende Akzentuierungen zu untersuchen.
- 19 „Geographia, quae merito a quibusdam historiae oculus appellata est“, Ortelius: *Theatrum*, Vorrede, ohne Seitenangabe. Der Akzent muss in der modernen Lesart auf „Auge“ liegen, besteht die Erkenntnis Ortelius' doch darin, dass Geschichte nicht nur geschrieben, sondern eben auch gezeichnet und gesehen werden kann, indem man Karten benutzt. Auch wenn er Karten noch als Hilfsmittel zum Verständnis der Geschichte verstand, war ihm als Kartenverleger die Macht der Karten auch als sinnstiftenden Visualisierungen sicher bewusst.
- 20 Die Luftbilder des Atlante di Napoli (siehe Soprintendenza Generale 1992) bringen die Undurchdringlichkeit sehr gut zum Ausdruck. Zu den Ansichten Neapels vgl. Forcellino: *Considerazioni*, pass.
- 21 Vgl. zu den Seggi den noch immer grundlegenden Text mit einigen Dokumenten: Tutini: *Dell'origine e fundazione de' seggi*; Croce: *Seggi*, pass., *Visceglia: Corpo*, S. 598–603 und *Visceglia: Identità sociali*, S. 90ff; Weber: *Familienkanonikate* S. 279ff.; Vitale: *La nobiltà di seggio*, Vitale: *Uffici, militia e nobiltà*, S. 22–52; Novi Chavarra: *Nobiltà di seggio*, pass. Hilfreich und mit Abbildungen einiger der zerstörten Seggi, aber leider ohne wissenschaftlichen Apparat abgefasst, ist das Buch von de Lutio di Castelguidone, *I Sedili di Napoli*. Zuletzt dazu Grund: *Teatri della Gloria*, Kap. II.1–2 (im Ms.). In einer Beschreibung aus dem Jahr 1444 heißt es: „La ditta cidade se parte in cinque parti e cinque sedie; la prima e la Sedia de Capuana, la Sedia di Montagna, la Sedia di Portanova, la Sedi de porto, la Sedia de lo Nido: le qual Sedie sono lozie lavorate e ornate, dove se reduce tuti i zentilhuomini delle ditte contrade e parte deladicta cidade, dove se reduce nele altre

- citade i zentilhuomini ale piace e palaci, li napoletani zentilhuomini se reduce ala dicte Sedia, la mattina da può la messa per fina a ora de manzare“ Foucard: *Fonti*, S. 732.
- 22 Seine legitime Zugehörigkeit musste man (laut der Statuten aus dem 16. Jh.) über vier Generationen nachweisen können. „Nobiltà di seggio“ bedeutete im 16. Jahrhundert mehr denn je ‚alteingesessener‘ Adel, weil man sich gegen die Neuankömmlinge aus Spanien abgrenzen mußte, zumal nachdem die Aragonesen den einzigen nichtadligen „seggio“ aufgelöst hatten.
- 23 Darüber hinaus gehörten zu den einzelnen seggi sog. ‚staurite‘, also Kreuzbruderschaften, deren Rolle noch nicht eingehend erforscht worden ist.
- 24 Vgl. Visceglia: *Corpo e sepoltura*, S. 597–600; Vitale: *Modelli culturali*, pass.; Vitale: *La nobiltà di seggio*, pass.; Vitale: *Uffici*, pass.
- 25 Visceglia: *corpo*, S. 596 ff. Dies zeigt sich in Formulierungen wie „in Templo Divi Domini propria Ecclesia Sedilis Nidi“, die sich in der Argumentation für die Aufnahme in den seggio finden, De Petris: *Responsorum*, S. 162; die Familie Capone führte ein Grab in San Domenico als Beweis für die Zugehörigkeit der Familie zum seggio an. Zuerst hingewiesen auf dieses Dokument hat: Del Bagno, *Reintegrazione dei Seggi*, S. 199.
- 26 Es handelt sich um einen „controllo degli spazi sacri“, wie Giovanni Muto es formulierte, Muto: *Segni d’honore*, Zitat S. 187.
- 27 Vgl. zu den Begräbnisfeierlichkeiten Visceglia: *Corpo*, S. 586 ff.; zur verstärkten Bautätigkeit des Adels in Neapel und deren aggressiver Zeichenhaftigkeit: Labrot: *Baroni in città*, pass.
- 28 Vgl. die Protokolle bei Tutini: *Dell’origine*, S. 115 ff.; Vitale: *Nobiltà*, S. 154 f., und die Protokolle der capitoli dort im Anhang. Ein bedeutender Unterschied zu den Bestimmungen des 15. Jahrhundert besteht in der Höherbewertung der weiblichen Linie, die ebenfalls die Aufnahme in den seggio ermöglichte. Vgl. zu den Auseinandersetzungen zwischen Blutadel und einer neuen einflussreichen Gruppe von Juristen, den ‚togati‘, Del Bagno: *Reintegrazione*; Muto: *Segni d’honore*; Ajello: *Una società anomala*.
- 29 Zur Geschichte von Kirche und Konvent vgl. noch immer: Perrotta: *Descrizione*; die jüngsten Überlegungen zum angevinischen Bau bei Bruzelius: *Stones of Naples*, S. 95–99; zur Platzanlage von San Domenico vgl. Buccaro: *Dai larghi alle piazze*, S. 82–84.
- 30 Vgl. Ferraro: *Napoli. Centro Antico*, S. 81–97.
- 31 Vgl. *Kat. Ausst. Le Arche*, pass.
- 32 Vgl. die relativ ausführliche Beschreibung der Kapelle und ihrer Erweiterungen bei Celano: *Notizie*, Bd. 3,2, S. 518–541; eine genauere Auseinandersetzung mit der Kapelle in Michalsky: *Schichten der Erinnerung*.
- 33 Es handelt sich bei Oliviero Carafa um jenen Kardinal, der seine eigenen Kapellen ebenfalls prächtig ausstatten ließ: zum einen die von Filippino Lippi freskierte Kapelle in S. Maria sopra Minerva in Rom sowie den sogenannten ‚Succorpo‘ (eine nachträglich eingerichtete Krypta) des neapolitanischen Doms, in dem er die Verehrung der neu überführten Reliquien von San Gennaro mit einer Vollplastik seiner eigenen Figur in ewiger Anbetung kombinierte; dazu Norman: *Succorpo*; Del Pesco: *Oliviero Carafa und Gullo: Duomo di Napoli*.
- 34 FRANCISCO CARRAPHA EQVITI NEAP\* INSIGNI CHRISTIANE | RELIGIONIS OBSERVANTISS\* QVI SVMMA OMNIVM MORTALIVM BENIVOLENTIA AC VENERAZIONE AETATIS ANNV M AGENS LXXXIII OBIIT SENII | NVNQVAM QESTUS OLIVIERIVS CARD\* NEAP\* PARENTI OPTIMO POS\* || unten auf dem Sarkophag: PAR VITE RELIGIOSVS EXITVS. Zu Diomedes Carafa vgl. Petrucci, Carafa, Diomedes; zur Rolle von Diomedes Carafa im Neapel der Renais-

- sance siehe auch Beyer, Parthenope, S. 70ff.; zum Begräbnis von Diomede Carafa siehe Persico: Diomede Carafa, S. 143.
- 35 Insbesondere die Gräber aus der Werkstatt des Andrea Bregno sind hier zu erwähnen, vgl. dazu zuletzt Kühnental, Andrea Bregno in Rom, S. 179–271.
- 36 Vgl. Perrotta: *Descrizione storica*, S. 54; Vgl. Sigismondo: *Descrizione*, Bd. 2, S. 21: „[...] i depositi della famiglia di Sangro; ed ultimamente vi fu aggiunto quello di Nicola di Sangro che servì il nostro Monarca Carlo Borbone, nel quale vedesi il suo mezzo busto espresso al vivo fra le militari bandiere, e i guerrieri trofei, sotto de' quali si legge: Ad memoriam nominis immortalis | Nicolai de Sangro | e Sancto Lucidensium Marchionibus | Fundorum et Princibus Marsorum Comitibus | Philippi V. Hispaniarum Regis a cubiculo | ab eodem aurei velleris honore insigniti | a Carolo utriusque Siciliae Rege | inter Sancti Ianuarii Equites adlecti | & Campanae Arci Praefecti | per gradus omnes clarissimae militiae | in Hispaniis Adlegati | Neapoli ad summi Ducis dignitatem evecti | Viri avita religione | et rebus domi forisque praeclare gestis | posteris admirandi | Dominicus & Placidus fratres | pietatis officique memores P. | Vixit ann. LXXII. Obiit ann. MDCCL“; Vgl. die Inschrift bei D'Engenio Caracciolo: *Napoli sacra*, S. 275 und Celano/Chiarini: *Notizie*, S. 528, die sich nur in der Schreibweise leicht unterscheiden, hier Zitat nach Celano: Placito (sic) Sangrio Equiti optimo | Ob fidem in gravissimis rebus Domi militiaeq. | probatum Alfonso et Ferdinando | Neapolitanorum Regibus | Inter primos maxime accepto | Berardinus Filius Officii et Debitae pietatis | non immemor | Obiit M CCCC LXXX. Zur Familie vgl. Candida Gonzaga: *Memorie* Bd. 3, S. 206–217. Am linken Sockel steht: Placitus (sic) Sangrius Ber. F. | Difficillimis, ac pene desperatis Patriae temporibus | Pro communi bono | Ad Caesarem Carolum V. Legatus Hic quiescit | Vir certe animi constantis et Semper invicti | Ac suis magis quam sibi natus | MDLXX; vgl. Celano/Chiarini: *Notizie*, S. 527; vgl. auch D'Engenio Caracciolo: *Napoli sacra*, S. 276.
- 37 Zu diesem Monument und weiteren neapolitanischen Ehepaargräbmälern aus dieser Zeit vgl. Michalsky: *Coniuges*, pass.
- 38 Ebd. auch der Vertragstext, in dem eigens auf den nachträglichen Einbau einer Bank anstelle von Karyatiden hingewiesen wird.
- 39 Vgl. dazu Michalsky: *Memoria messa in scena*, pass.
- 40 Pane: *Il Rinascimento*, Bd. 2, S. 157, schreibt die Kapelle Andrea Ferrucci da Fiesole und Romolo Balsimelli zu; vgl. zur Zuschreibung an Giantommaso Malvito und vielleicht Giovanni da Nola Abbate: *Scultura*, S. 71.
- 41 Die Fresken werden Pseudo-Bramantino zugeschrieben, der laut jüngerer Forschungen mit Pedro Fernandez identisch sein soll. Vgl. Fiocco: *Il periodo romano di Bartolomeo Suardi*, S. 37–68; mit der Zuschreibung an Fernandez: *Giusti/Leone de Castris: Pittura*, S. 14ff.
- 42 Vgl. Abb. und Angaben in Michalsky: *Memoria messa in scena*.
- 43 Vgl. den relativ genauen Text des Auftrages für die Krippe bei Filangieri: *Documenti*, Bd. 3, Nr. XII., S. 585–589, aus der Scheda di Not. J.A. Fiorentino, Protoc. del 1506–1507 a cart. 151, Arch. not. di Nap.: „Eodem die (iii Aug. 1507) [...] constitutis [...] Excellentie et magnifico domine hectorie Carrafa de neapoli [...] ex una parte. Et honorabili viro magistro petro de beluertis de venetiis cive neapolitano [...] ex altera prelate partes [...] asseruerunt [...] inter eas fuisse inita et firmata infrascripta capitula [...] super magisterio et figuris faciendis intus Ecclesiam Sancti Dominici de neapoli et in Cappella presepj del crocifixo in dicta Ecclesia [...] In primis dicto mastro petro promecte et conuene fare del dicto presepio intagliate de bono [...] magisterio de la quantita infrascripta videlicet vna figura de nostra donna de palme quattro ingenochiune et Sancto yoseph



de palme cinque con lo figliolo in lo Cunnabilo 1 asino et lo boue che habiano ad correspondere secondo le figure de dicta nostra donna et Josep bene ad mesura [...]. Item undece angele de tre palme 1 uno. Item doe pasture de quactro palme et mezo in cinque. Item duy cani octo pecore con li arbori faschie (sic) e tortani et altre ornamente pertinente a li pasturi. Item vna spera con altri ornamenti concernenteno ad vno presepio quale opera promectello dicto mastro petro darella fornita de cqua ad mise sey [...] quale figure li debia dare de ligname absolute. Item lo dicto Signor hectorro promecte dare per la opera predicta octanta cinque ducati de carlini [...] de li quali [...] lo dicto mastro petro [...] ne recepe .. ducati vinte [...] et lo restante promecte de lo dare in lo terzo de la opera altr vinte ducati in la mita de dicta opera et altri vintecinque ducati restanti in fine dicte operis [...] Presentibus domino vincentio Carrafa Comite de la groctaria: domino Thomasio Carrafa: Domino Euangelista atornafrene: Dompno Juliano de morte: Gabriele de novello: Thomasio de como marmorario et leonardo de Sansello Consule veterarum (sic)“. Vgl. Abbate: *Scultura*, Abb. 60; Die Inschrift lautet HECTOR FRANCISCI FIL\* CARRAFA RUBORUM COMES QVI ALFONSI II NEAPOLITAR\* REG\* CVBICVLV(O) EXERCITVIQ\* PRAEFVIT | CVI PERPETVA CVM FIDE OBSECVTVS EST DOMI FORISQVE CHRISTI INCVNABVLA VIRGINI MARTRI DEDICAVIT | ET MONVMENTVM HOC VIVVS SIBI FECIT AN MDXI.

- 44 Eine noch weitaus komplexere Verbindung von Krippe und eigenem Grabmal findet sich in der Grabeskirche von Jacopo Sannazaro, S. Maria del Parto, vgl. dazu Michalsky: *Erlösung in Arkadien*, pass.
- 45 Die „Madonna del Pesce“ befindet sich heute im Prado, dazu Krems: *Raffaels Altarbilder 2002*, S. 53ff.
- 46 Zum Grab vgl. die knappen Angaben bei Abbate: *Scultura*, S. 22, hier auch die Argumente der Datierung. Antonio Carafa (gen. Malizia) hatte eine bedeutende Position sowohl am Hof Johannes II. von Anjou als auch später an jenem Alfonsos von Aragon. Er war maßgeblich an den Verhandlungen über die Adoption Alfonsos beteiligt gewesen. Als es zum Bruch zwischen Johanna und Alfonso kam, blieb er auf der Seite des Aragonesen, eine Treue, die er ebenfalls von seinen Nachfahren testamentarisch einforderte, vgl. Petrucci: *Carafa, Antonio*, auch *Faraglia: Giovanna II*, S. 181ff.
- 47 Vgl. als Prototyp dieser Sarkophaggestaltung demjenigen des Grabmals der Katharina von Österreich in San Lorenzo Maggiore, in Michalsky: *Memoria*, Abb. 16, u. Kat. Nr. 21, S. 281–289; mit älterer Lit. Die große Zahl der neapolitanischen Adelsgrabmäler aus dem Trecento ist noch nicht aufgearbeitet, vgl. die Vorstellung einiger Exemplare bei Pace: *Morte a Napoli*, S. 41–62; sowie insb. die Arbeiten von Nicolas Bock zu den Gräbern des späten 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts.
- 48 Auf der oberen Leiste des wiederverwendeten Sarkophag steht: MAGNIFICUS DNS MALICIA CARRAFA MILES OBIIT AN DI. MCCCCXXXVIII DIE X OCTOB-RIS II IND.
- 49 AVSPICE ME LATIAS ALFONSVS VENIT-IN ORAS \* | REX PIVS VT PACE REDDERET AV SON (IE) | NATORVM HOC PIETAS STRVXIT MIHI SOLA SEPVLCRVM CARRAFE | DEDIT HEC MVNERA MA (LICIE) (die Buchstaben in Klammern stehen am rechten Rand der Sockel und sind auf den Fotografien nicht zu sehen).
- 50 Hier lässt sich als Vergleich das Doppelgrab von Johanna von Anjou-Durazzo und Robert Artois in San Lorenzo, ein spätes Exemplar des Anjoutypus von 1400, heranziehen, siehe Abb. 70 in Bock: *Antonio Baboccio*, S. 131.

- 51 Vgl. als beliebiges Beispiel die ebenfalls in San Domenico in der sechsten linken Seitenkapelle vermauerte Sarkophagfront von Nicolao Tomacelli, gest. 1473; vgl. Michalsky: Memoria, Abb. 157.
- 52 Vgl. den lat. Text in Anm. 49.
- 53 Vgl. zu den Anjou-Gräbern Enderlein: Grablegen, und Michalsky: Memoria und Repräsentation, zu den Gräbern der Aragonesen in San Domenico, Le arche, Ausst. Kat. 1991; pass., hier sind die Ergebnisse der jüngsten Restaurierung zusammengefasst.
- 54 Vgl. die neuen Erkenntnisse von Ascher: Tommaso Malvito, S. 123ff.
- 55 Vgl. die Beschreibung bei Celano/Chiarini: Notizie, S. 580–583. Er weist auf die Inschriften beider Familien hin, erkennt jedoch nicht das Grab von Bernardino Carafa.
- 56 Vgl. dazu Ascher: Church and Piazza, pass.
- 57 Farbige Aufnahmen der Sockelreliefs lassen das rotweiße Wappen noch erahnen Vgl. die neue Inschrift: [...]petrus antonius spinellus arciep[iscopu] rossanensis | patruo de se optimo merito, grati animi monum[entum] ponendum curavit | spinellianae propter arae frontem a se constructam | anno ab eius obitu xx a christo nato mdcxxxxvi. – sowie die ehemalige nach de Stefano, Descrizione, fol. 100r: „Ossibus et memoriae Berardini Carrafa Episcopi | et Comes Theatini, Patriarchae Alexandrini, positum | Hieronimus Carrafa fratri unanimi cum lacrimis fecit | Vix ann. XXXIII | Morte iudicante satis eum vixisse diu, cui nihil | ad nullam vel virtutis vel prudentiae aut litterarum | laudem audi ulterius posset, contra graviter | conquerente Fortuna | ereptam sibi facultatem | amplis Honoris, quem iam apparaverat, illi deferendum | Fato functus est | anno salutis Christianae MDV<sup>c</sup>. Vgl. Ughelli, Italia sacra Bd. 6, Sp. 754.
- 58 Vgl. zu den Problemen sprachlicher und visueller Beschreibung Michalsky: Medien der Beschreibung, passim.