"... mi pensamiento e invención..." : König Alfonso I. von Neapel triumphiert als Friedensfürst am Grabmal der Parthenope

Autor(en): **Beyer, Andreas**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich**

Band (Jahr): **1 (1994)**

PDF erstellt am: **20.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-720098

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

"... mi pensamiento e invención ... "

König Alfonso I. von Neapel triumphiert als Friedensfürst am Grabmal der Parthenope

Andreas Beyer

Christof Thoenes zum 65. Geburtstag gewidmet.

Im März des Jahres 1446 bedankte sich der neapolitanische König Alfonso I. mit einem Schreiben beim Kardinal von Aquileia für eine Sendung von Kunstwerken, die dieser ihm unmittelbar zuvor hatte zukommen lassen. Zu den prominentesten Stücken dieser Schenkung zählte eine - wohl antike - Statue, die ein liegendes, weibliches Geschöpf vorstellte.[1] In seinem Dankesbrief hebt Alfonso dieses heute nicht mehr nachweisbare Werk besonders hervor und berichtet dem Kardinal - "weil man einem wirklichen Freund alles mitzuteilen habe" -, daß er zwei Verse habe dichten lassen, die seinen Gedanken und seiner Interpretation des Werks Rechnung trügen, wonach dieses nämlich "die Statue der Stadt Neapel darstelle, die, von Krieg so lange Zeit erschüttert, jetzt, nach dem errungenen Frieden, ausruht".[2] Die dem Brief beigefügten Verse lauteten:

ILLA EGO PARTHENOPES BELLO VEXATA TOT ANNOS
NUNC OPERA ALPHONSI PARTA JAM PACE QUIESCO.[3]

Nicht nur belegt dieser Brief eine bedeutende strategische Schenkung - des Kardinals von Aquileia und Kammerherrn Eugens IV., Lodovico Trevisan, an den erst jüngst in den Besitz Neapels gekommenen Aragonesen Alfonso -, die zu den frühen Beispielen der Kunst im Dienste der Diplomatie zählt.[4] Er stellt zugleich das beredte Zeugnis einer erheblichen Betrachterfreiheit vor dem Kunstwerk dar, dessen Interpretation frei von Rücksichten auf die Intentionen des Künstlers sein kann, ja, erst jenseits derselben beginnt.[5] Mit herrscherlicher Willkür bestimmt hier der König den neuen Inhalt eines überkommenen Kunstwerks und aktualisiert es mit dieser Umwidmung, die historisch hergeleitet wird, für einen zeitgemäßen Gebrauch. Mit Max von Wolff[6] wird man annehmen dürfen, daß es sich bei der Statue ursprünglich um das Bildnis einer "schlafenden Ariadne" gehandelt haben könnte, etwa vom Typ der berühmten Vatikanischen "Ariadne" (Abb. 1). Die erst seit 1512 nachweisbare römische Statue nach einem griechischen Original von ca. 200 v. Chr.[7] wurde gelegentlich für eine "Kleopatra", von Winckelmann wiederum bezeichnenderweise für eine Nymphe gehalten[8].

Vor allem aber erhellen der Brief und das ihm beigefügte Distichon den bewußten Rückgriff des Königs auf den griechischen Gründungsmythos Neapels - der Name der "Ciudat de

[1] Daß es sich um eine Statue gehandelt haben muß, wird daraus ersichtlich, daß Alfonso in seinem Dankschreiben zwar von "ymagen" spricht, dieses aber deutlich abgrenzt von den "pinturas". Vgl. Kruft/Malmanger, S. 261.

[2] Der in Spanisch abgefaßte Brief hat sich im aragonesischen Kronarchiv in Barcelona erhalten (Registro n. 2940, f. 2) und findet sich, zusammen mit der italienischen Übersetzung durch Benedetto Croce (Don Fastidio), transkribiert in: *Napoli Nobilissima*, vol. I, Fasc. 8, 1892, S. 127f. Vgl. dazu auch Andrés Giménez Soler: *Itinerario del rey don Alfonso de Aragón y Nápoles*, Saragossa 1908, S. 224f. Sein Wortlaut: "Sennor, vuestra letra he recebido e todos los presentes de los quales no solamente haueys contentado e dado deleyte a los sesos corporales mas aun a los spirituales; de que veo no me poder ygualar si la virtud de vuestra paciencia no suple. Certifico vos, Sennor, que cuando la primera ymagen e pinturas vinieron, yo era ydo, a caça e no torne que ya era el sol a la posta e no auia comido: delibere antes satisfazer al deseo que al cuerpo e las vi sin otro interualo e vos fago cierto que son de tanta perfecion en special la ymagen que cada dia la miro no con menos deleyte que la primera vegada. E porque con el verdadero amigo todas cosas se deuen comunicar, vos notiffico mi pensamiento e inuencion en la colocacion de aquella por sentir vuestro pareçer que yo fago a quella que represente la statua de la Ciudat de Napols la qual cansada por mucho tiempo de guerra agora optiendo paz se reposa. Enbio vos aqui interclusos los versos que le fechos fazer: de todos los otros fechos por letra de secretario vos scriuo ofreciendome siempre a vuestra onra e plazer. Scrita de mi mano en el Castillo nueuo a XXII de Março. - REX ALFONSUS. - Al Sennor Cardenal de Aquilea."

[3] Wie Anm. 2, S. 128.

[4] Vgl. dazu Martin Warnke: *The court artist. On the ancestry of the modern artist*, Cambridge 1992, S. 52. Siehe auch Ottavio Morisani: *Letteratura Artistica a Napoli tra il '400 ed il '600*, Neapel 1958, S. 23.

[5] Mit Kruft/Malmanger, S. 261, stimme ich darin überein, daß Alfonsos Ausdruck "que represente la statua de la Ciudad de Napols [...]" so verstanden werden sollte, daß er eine alte Figur mit neuem allegorischen Sinn zu unterlegen gedachte. Dem Quattrocento war eine schlafende oder ruhende Allegorie des Friedens prominent aus den Fresken des Ambrogio Lorenzetti (ca. 1338/39) in der zu Beginn des 15. Jahrhunderts als

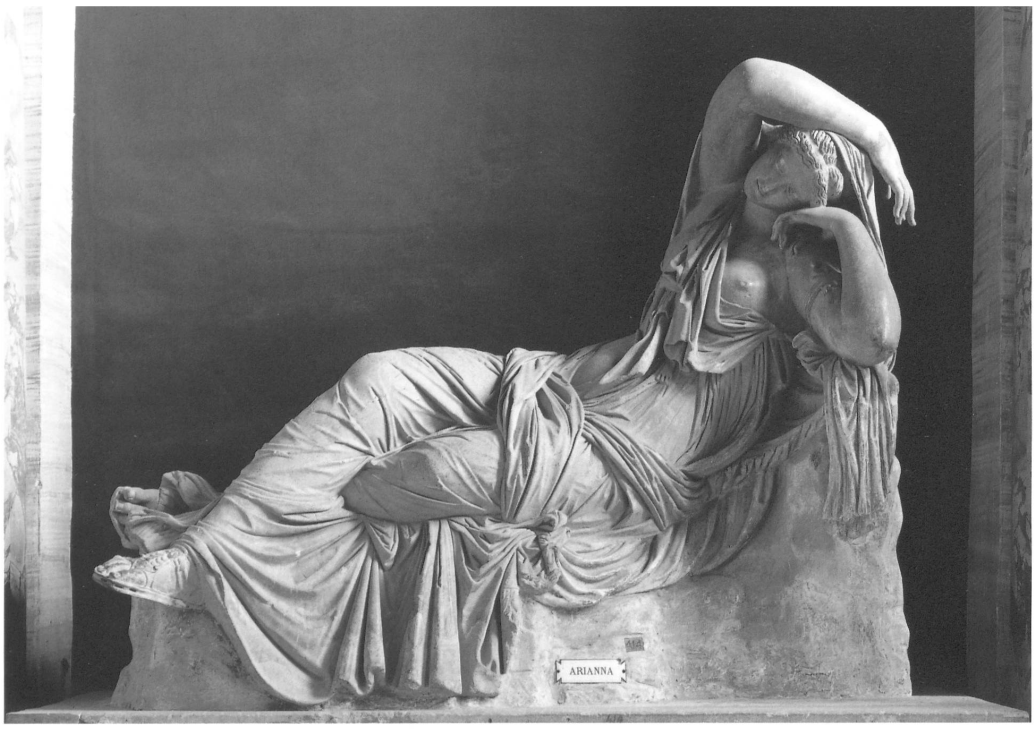


Abb. 1: Sogenannte "Kleopatra". *Schlafende Ariadne.* Rom, Musei Vaticani, Gallerie delle Statue.
Foto: Bildarchiv Foto Marburg.

"Sala di guerra e pace" bezeichneten "Sala dei Nove" des Palazzo Pubblico in Siena bekannt. Auch Lorenzetti war dabei gezwungen, ein tradiertes Bild umzuwidmen. Da die Antike keine eigenständige Ikonographie der "Pax" bereithielt, rekurrierte er vermutlich auf eine Münze aus neronischer Zeit, die eine "Securitas" darstellte. Das Szepter ist mit dem Olivenzweig vertauscht, die so zur Allegorie des Friedens avancierte Frauengestalt lagert entspannt neben den Tugenden, im Schutze des "Buon governo". Vgl. dazu Nicolai Rubinstein: *Political Ideas in Sienese Art: the Frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico*, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XXI, 1958, S. 179-207, zur Herleitung des ikonographischen Typus der "Pax" bes. S. 186ff., sowie Eve Borsook: *The Mural Painters of Tuscany. From Cimabue to Andrea del Sarto*, Oxford 1980², S. 34-38, Abb. 44 und 46.

[6] Wolff, S. 77.

[7] Vgl. dazu Francis Haskell/Nicholas Penny: *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven/London 1981, Nr. 24, S. 184-187, sowie Phyllis Pray Bober/Ruth Rubinstein: *Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, New York 1986, Nr. 79, S. 113f.

[8] Giovanni (Johann J.) Winckelmann: *Storia delle arti del disegno presso gli antichi*, hrsg. von Carlo Fea, Rom 1783/4, Bd. II, S. 329f.

Napols" verändert sich im Vers zu "Parthenope". Verfaßt wurde dieser von Antonio Beccadelli, genannt Il Panormita, einem früh schon im Dienste der Aragonesen stehenden Hofhumanisten.[9] Er formulierte ihn in einem vom König angeregten Dichterwettstreit, in dem Il Panormita und Lorenzo Valla[10] die Protagonisten waren. Gesucht war eine Inschrift für die von Kardinal Lodovico Trevisan übersandte Statue, die ihrer neuen Bestimmung als städtische Allegorie gerecht wurde. Valla, der als Sieger aus diesem "Paragone" hervorging, berichtet: "[...] signum quoddam marmoreum, quod quidam Parthenopes virginis volebant esse jacentis habitu dormientisque."[11]

Die Verse Panormitas lauteten:

PARTHENOPE, MULTOS BELLO VEXATA PER ANNOS
NUNC OPERA ALPHONSI PARTA IAM QUIESCO.

(Ich, die Parthenope, über viele Jahre vom Krieg heimgesucht, ruhe in Frieden durch das Werk des Alfonso.)

Das siegreiche Epigramm Vallas dagegen las sich:

PARTHENOPE VIRGO DIUTURNO MARTE
MARTIUS ALPHONSUS DAT: REQUIESCE TIBI.[12]

(Du, Parthenope, geprüft durch langen Krieg, erhältst durch den Kriegsherrn Alfonso den Frieden.94)

Andreas Beyer

Die Inschrift des Beccadelli schien dem König unpaßend, so Valla, weil die schlafend dargestellte Figur darin selber spricht.[13] Gleichwohl scheint der König die Verse des Panormita nicht vollkommen verworfen zu haben, und, nur geringfügig verändert, im Brief an den Kardinal von Aquileia wohl deshalb zu zitieren, weil sie darin wie eine Anrede der Nymphe an den sich mit der Stadt und ihrer legendären Gründerin, Parthenope, identifizierenden Alfonso wirken konnten.[14]

Es ist für den folgenden Zusammenhang vor allem von Interesse, daß Alfonso sowohl ein Kunstwerk mit der von ihm eroberten Stadt und ihrem Königreich in Zusammenhang bringt, als auch die angesehensten Humanisten in seinem Umkreis als Epigraphen des von ihm verfolgten historisierenden Bezugs beauftragt. Die Suche nach einer adäquaten Inschrift für jene antike Statue ist nur eine, wiewohl in ihrer Verweiskraft nicht zu unterschätzende, Episode der unter den Aragonesen in der Golfstadt betriebenen Wiederbelebung des griechischen Herleitungskults Neapels.

Obschon erst um 1496 aufgezeichnet, stellt das wohl bereits um die Jahrhundertmitte erdachte Poem "Lepidina" des Giovanni Pontano eines der eloquentesten literarischen Zeugnisse der sich an ihrem antiken Ursprung neu orientierenden Stadt dar. In ihm verdichtet sich am Jahrhundertende noch einmal das antiquarische Interesse an Parthenope.[15] Wie auch in anderen Schriften Pontanos, die sich mit der parthenopäischen Legende befaßen,[16] erscheint sie als Personifikation der Stadt, auf die ihr Ursprung und der Name ihrer Vorgängerin zurückgehen.

—

Der Mythos der homerischen Sirene Parthenope markiert den Beginn der Stadtgeschichte Neapels. Nach der von Homer geschilderten geglückten Durchfahrt des Odysseus durch die gefahrvollen Wasser vor der campanischen Küste[17] sollen sich die drei Sirenen (bei Homer ist ihre Zahl freilich noch auf zwei beschränkt), so die spätere Ausschmückung der Szene durch Dionysius Periegeta, ins Wasser gestürzt haben, wobei der Leichnam Parthenopes in der Bucht zu Füßen des Vesuv angeschwemmt worden sei.[18] Zur besonderen Kultstätte des toten Mischwesens entwickelte sich jener Ort, an dem ihm, am Eingang zum Hafen, ein monumentales Grabmal errichtet worden zu sein scheint,[19] um das herum sich dann eine neue Stadt bildete - wahrscheinlich die im 7. Jahrhundert v. Chr. von Cumae aus gegründete Palaeopolis, an die östlich angrenzend im 5. Jahrhundert Neapolis entsteht: Neapel.[20]

Parthenope war ein antiker Name der Stadt Neapel, mit dem sich zudem die Legende verband, Athen sei an der Gründung der Stadt beteiligt gewesen.[21] Ein wirklicher Kult aber ist erst für das Jahr 433 oder 432 nachweisbar; der attische Flottenführer Diotimos soll mit seinen Schiffen bei Neapel gelandet sein und der Parthenope, wohl in deren Funktion als Stadtgöttin, geopfert und mit der Ausrichtung eines Fackellaufs zu ihren Ehren eine in der Folge jährlich wiederholte Tradition begründet haben.[22] Detlev Kreikenbom hat darauf verwiesen, daß jener früheste dokumentierbare Kontakt in die Ära des Perikles fiel und damit, aus neuzeitlicher Perspektive, die Rolle Neapels als Partner des mutterländisch-griechischen Zentrums unterstrichen wurde.[23]

Bereits im Laufe des 4. Jahrhunderts v. Chr. beginnt auch die Umwidmung Parthenopes von der unheilbringenden Sirene in die wohltätige Nymphe - ein Vorgang, den Ettore Gábrici in

[9] Vgl. zur Karriere des gekrönten Dichters, Diplomaten und Hofbürokraten: Michele Natale: *Antonio Beccadelli detto il Panormita*, Caltanisetta 1902; Vincenzo Laurenza: *Il Panormita a Napoli*, in: Atti della Accademia Pontaniana 42, 1912, S. 1-92; Gianvito Resta: *L'Epistolario del Panormita: Studi per una edizione critica*, Messina 1957; Alan Ryder: *Antonio Beccadelli: A Humanist in Government*, in: C. H. Clough (Hrsg.): Cultural Aspects of the Italian Renaissance - Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller, Manchester 1976, S. 123-140, sowie Bentley, S. 84-100.

[10] Zur Wirkungsgeschichte des zweifellos prominentesten Humanisten im Dienste Alfonsos, der die fruchtbarsten Jahre seiner Laufbahn in Neapel zwischen 1435 und 1477 verbrachte vgl. Girolamo Mancini: *Vita di Lorenzo Valla*, Florenz 1891; Mario Fois: *Il pensiero cristiano di Lorenzo Valla nel quadro storico-culturale del suo ambiente* (Analecta Gregoriana), Rom 1969, sowie Bentley, S. 108-122.

[11] Lorenzo Valla: *Opera Omnia*, hrsg. von Eugenio Garin, Bd. 1, Turin 1962, "In Bartolommeum Facium Ligurem, invectivarum seu recriminationum", Lib. IV, S. 597-599, hier 598.

[12] Lorenzo Valla (wie Anm. 11); vgl. auch C. M. Tallarigo: *Giovanni Pontano e i suoi tempi*, Neapel 1874, S. 117f.

[13] Wolff, S. 77, sieht beide Epigramme "genau auf derselben Höhe: sie sind äußerst unverfrorene, in lateinische Hexameter gefaßte Schmeicheleien an die Adresse des Königs Alfons".

[14] Nicht folgen kann ich Herseys Darstellung (Hersey, 1969, S. 16ff.), wonach die an den Kardinal gesandten Verse nicht für jene vom ihm erhaltene Statue bestimmt gewesen sein sollten, sondern vielmehr im Zusammenhang mit Pisanellos Zeichnung des Museums Boymans-van Beuningen in Rotterdam, nach Hersey ein Entwurf für einen ephemeren Triumphbogen am Castel Capuano, stünden.

[15] Ioannis Ioviani Pontani: *LEPIDINA CVIVS POMPAE SEPTEM*, in: Carmina. Ecloghe-Elegie-Liriche, hrsg. von Johannes Oeschger, Bari 1948. Siehe dazu auch Liliana Monti Sabia: *Ioannis Ioviani Pontani - Eclogae*. Testo critico, commento e traduzione, Neapel 1973. Den eigentlichen Entstehungszeitraum des epischen Gedichts verlegt in die Mitte der fünfziger Jahre des Quattrocento Erasmo Percopo: *Gli scritti di Giovanni Pontano*, in: Archivio storico delle Province Napoletane 62, 1937, S. 111-116. Zu Pontano siehe Bentley, S. 127-137.

[16] So in der Gedichtsammlung "Parthenopaeus" (1455/58), vor allem Buch 2, 11, 51-52 ("Parthenope studiis semper amata meis"), vgl. Pontani (wie Anm. 15), S. 101, sowie in dem Essay "De aspiratione" (1481), vgl. Percopo (wie Anm. 15), S. 61.

[17] Homer, Odyssee, Buch XII, 165-200.

[18] *Dionysius Periegeta graece et latine com vetust. comm. et interpr. ex rec. et eum adnot.*, hrsg. von G. Bernhardy, Bd. I/II, Leipzig 1828, Vers 359.

[19] Dionysius Periegeta (wie Anm. 18), Vers 358; Strabo: *Geographie*, I 2, 13. 18 und V 4, 7, in: Strabon: *Géographie* (Collection des Universités des France, Ass. Guillaume Budé), Paris 1967, Bd. I, S. 98-106, Bd. III, S. 110.

[20] Zur Errichtung eines Kultbilds der Parthenope vgl. Publicus Papinius Statius: *Silvae*, IV, 8, 49. Zum Kultort vgl. Dionysius Periegeta (wie Anm. 18), Vers 357. Vgl. zur Rolle der Mischwesen und Sirenen im Totenkult auch Erwin Panofsky: *Tomb Sculpture. Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, New York 1964, S. 13.

[21] Grundsätzliche Literatur zur gesamten philologischen und archäologischen Frage findet sich in: *Neapolis* (Atti del XXV Convegno di Studi sulla Magna Grecia, Taranto 1985), Taranto 1986. Siehe darin vor allem den Beitrag von F. Cássola: *Problemi di storia*

Übereinstimmung mit den geistigen Tendenzen des politisch erstarkten Athen sieht.[24] Die homerische Grundlage der antiken Herleitungsgeschichte weicht nun der Behauptung, die drei Sirenen seien Töchter des Flußgottes Acheloos, entsprungen aus seiner Liebe zu einer der drei Musen (Terpsikore, Melpomene oder Calliope) und somit milde und wohltätige Wesen: Nymphen.[25] "Col tramonto dell'antichissima leggenda ed il sorgere della nuova fantasia popolare [...] l'ampliamento del mito fu una logica consequenza della loro scomparsa."[26] Gerade in römischer Zeit gewann Parthenope zunehmend an Bedeutung - Ovid besingt sie, Vergil erklärt sie zu seiner Muse.[27]

In nachantiker Zeit scheint sich das Wissen um die Herkunft der legendären Stadtgründerin zunehmend verloren zu haben, der Kult unterdrückt gewesen und nach einer neuen Genealogie der "Stadtpatronin" gesucht worden zu sein. Daß die homerische, mythische Herleitung Parthenopes - und nicht zuletzt auch ihr Griechentum - im Neapel der Anjou nicht mehr gängig war, erhellen die "Croniche de la inclita Città de Napole", die als "Cronaca di Partenope" berühmt gewordene Schilderung der Golfstadt und ihrer Geschichte aus dem 14. Jahrhundert.[28] Dort wird Parthenope als "giovanetta non maritata e vergene" bezeichnet, als "figliuola del Re di Sicilia, la quale, venendo con gran multitudine di navi a Baia, casualmente in quel medesimo luogo infermò e morío."[29] Diese "Umwidmung" der mythischen Stadtgründerin steht gewiß auch im Zusammenhang mit der durch die Anjou verfolgten Berufung des eigenen Hauses auf einen trojanischen Ursprung und folgerichtig einer Abgrenzung gegen die griechische Tradition.[30]

Zu einer auch an antiquarischer Verläßlichkeit orientierten Wiederbelebung der parthenopäischen Herleitung der Stadt und des Reiches kommt es erst unter den Aragonesen, nach der Eroberung der Stadt am Beginn der vierziger Jahre des 15. Jahrhunderts. Der da den Kult um Parthenope um die Mitte des 15. Jahrhunderts in seinem Königreich wieder aufleben ließ, wird gemeinhin als Protagonist der "Humanisierung" Neapels gewürdigt.[31] "Von den weltlichen Fürsten des 15. Jahrhunderts zeigt den höchsten Enthusiasmus für das Altertum Alfons der Große von Aragón, König von Neapel. Es scheint, daß er dabei völlig naiv war, daß die antike Welt in Denkmälern und Schriften ihm seit seiner Ankunft in Italien einen großen, überwältigenden Eindruck machte, welchem er nun nachleben mußte. Wunderbar leicht gab er sein trotziges Aragón samt Nebenlanden an seinen Bruder auf, um sich ganz dem neuen Besitz zu widmen."[32]

Daß Alfons V., als König von Neapel Alfons I., bei seinem antiquarischen Rekurs "völlig naiv" war, wie noch Jacob Burckhardt annehmen zu müssen glaubte, hat die spätere Forschung weitgehend ausschließen können. Tatsächlich verbargen sich hinter der Aufgabe der aragonesischen Erblande und der Etablierung eines neuen, eigenen Königreiches im südlichen Italien Alfonsos dynastische Pläne. Um seinem einzigen, aber illegitimen Sohn, Ferrante, die Thronfolge zu sichern, war er gezwungen, die spanischen Erblande seinem Bruder, dem späteren Juan II., zu überlassen. In Neapel dagegen, das er aus eigener Kraft René d'Anjou entrissen und erobert hatte, konnte er die Thronfolge ohne Rücksicht auf weitere familiäre Ansprüche regeln.[33] Nicht anders als etwa die Tyrannen Oberitaliens war Alfonso bei der Durchsetzung und Sicherung dieses neuerlich behaupteten aragonesischen Herrschaftsanspruchs gezwungen, diesen kontinuierlich zu legitimieren. Die Einsetzung künstlerischer Mittel und die Hinwendung zur antiken Herleitung der Stadt und des Reiches bildeten dafür

Andreas Beyer

neapolitana, S. 37-98. Zur Namensherleitung Neapels siehe *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, neue Bearbeitung, begonnen von G. Wissowa, Bd. XVI, 2, München 1935, Sp. 2141f., s.v. *Neapolis 2)* (H. Philipp); zu Parthenope siehe ebda., Bd. XVIII, 4, München 1949, Sp. 1934f., s.v. *Parthenope 4)* (K. Ziegler).

[22] Zum Nauarchen Diotimos vgl. *Paulys Realencyclopädie* (wie Anm. 21), Bd. V, 1, München 1903, Sp. 1147, s.v. *Diotimos* (W. Judeich). Zur Identifikation Parthenopes mit der neapolitanischen Stadtgöttin siehe Hermann Schrader: *Die Sirenen nach ihrer Bedeutung und künstlerischen Darstellung im Althertum*, Berlin 1868, S. 53f.

[23] Vgl. Detlev Kreikenbom: *Canovas Ferdinand IV. von Neapel. Minerva, Imperator oder Griechischer Staatslenker?*, in: Städeljahrbuch, N.F. 13, 1991, S. 227-244, hier S. 237.

[24] Ettore Gábrici: *Il Toro a Volto Umano e la Sirena Partenope*, in: Problemi di numismatica greca della Sicilia e Magna Grecia, Neapel 1959, S. 95.

[25] Der Flußgott Acheloos wird auf neapolitanischen Münzen als Stier mit Menschenkopf dargestellt, vgl. Gábrici (wie Anm. 24), S. 77-90; vgl. auch Gwen Benwell/Arthur Waugh: *Sea Enchantress. The Tale of the Mermaid and her Kin*, London 1965, S. 35-57.

[26] Gábrici (wie Anm. 24), S. 93.

[27] Vergil: *Georgica*, 4, 563 und 564; Ovid: *Metamorphosen*, Buch V, 14, 101; Plinius: *Naturalis historiae*, Buch III, 62. Vgl. auch Apollonios Rhodios: *Argonautica*, Buch IV, 891ff. Zum neapolitanischen Kult um Parthenope in römischer Zeit siehe Alexandre Polovtsoff: *The call of the Siren*, London 1939.

[28] Antonio Altamura (Hrsg.): *Cronaca di Partenope*, Neapel 1974. Vgl. dazu auch Bartolommeo Capasso: *Le fonti della storia delle province napoletane*, in: Archivio Storico Napoletano, I, 1875, S. 596ff.; Erasmo Pèrcopo, in: Archivio Storico Napoletano, XI, 1886, S. 726ff.; Gennaro Maria Monti: *La 'Cronaca di Partenope'*, in: Annali del Seminario Giuridico Economico della R. Università di Bari, V, 1932, Fasc. 2.

[29] Altamura (wie Anm. 28), S. 60f.

[30] Dazu H. Wieruszowski: *Vom Imperium zum nationalen Königtum* (Beiheft 30 der Historischen Zeitschrift), München/Berlin 1933, S. 57; G. B. Siragusa: *L'ingegno, il sapore e gl'intendimenti di Roberto d'Angiò*, Palermo 1891, S. 70.

[31] Vgl. dazu Driscoll, S. 89, wonach es Alfonso war "who, in fact, brought the Renaissance to the arts as well as to letters of Naples", und dazu den Kommentar von Kruft/Malmanger, S. 254, Anm. 1. Siehe auch Antonio Altamura: *La letteratura volgare*, in: Storia di Napoli, IV/2, Neapel 1974, S. 507-571; ders.: *L'Umanesimo nel mezzogiorno d'Italia*, Florenz 1941; Benedetto Croce: *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari 1917; Andrés Soria: *Los Humanistas de la Corte de Alfonso el Magnánimo*, Granada 1956; Francesco Tateo: *I centri culturali dell'umanesimo* (Letteratura italiana 10), Bari 1971, S. 28ff. und 130ff.; ders.: *L'Umanesimo meridionale* (Letteratura italiana 16), Bari 1976. Zum Antikeninteresse Alfonsos neuerdings Joanna Woods-Marsden: *Art and Political Identity in Fifteenth-Century Naples: Pisanello, Cristoforo di Geremia, and King Alfonso's Imperial Fantasies*, in: Charles M. Rosenberg (Hrsg.): Art and Politics in Late Medieval and Early Renaissance Italy, 1250-1500, Notre Dame und London 1990, S. 11-37.

[32] Jacob Burckhardt: *Die Kultur der Renaissance in Italien*, hier zitiert nach: Bibliothek der Geschichte und Politik, Bd. 8, Frankfurt am Main 1989, S. 221.

[33] Johanna II. (Anjou-Durazzo), die Neapel 1414-1435 regierte, hatte Alfonso 1421, aus Dankbarkeit für dessen militärische Unterstützung, die Adoption versprochen und damit zum Thronerben Neapels bestimmt. Die Aragonesen beanspruchten das neapoli-

die auch andernorts erfolgreich erprobten Grundvoraussetzungen. Indem Alfonso den Neapolitanern die eigene Geschichte neu erfand und restituierte, setzte er sich selbst in eine Traditionslinie, in die er auch seinen Sohn in der Folge einzugliedern beabsichtigte.

In noch prominenterer Weise als anläßlich des Dichterwettstreits um die Inschrift für die Liegefigur des Kardinals von Aquileia, und an sehr viel exponierterer Stelle, hat Alfonso diesen Rekurs ins Bild setzen lassen. Im Fries des Triumphbogens am Castel Nuovo hat er die Erinnerung an die mythische Sirene monumental festgehalten.

Zu den ersten öffentlichen programmatischen Bekundungen seiner Regentschaft zählt bekanntlich der Triumphzug, mit dem Alfonso die Stadt wenige Monate nach ihrer Eroberung und nach Einnahme auch der nördlichen Regionen am 26. Februar 1443 spektakulär in Besitz nahm. Er zählt zu den frühesten Äußerungen dieser Art im Zeitalter der Renaissance und hat schon deshalb immer wieder die besondere Aufmerksamkeit der Forschung gefunden.[34] Wie es scheint, spielte der griechische Ursprung der Stadt im Rahmen dieses ausgedehnten 'tableau vivant' noch keine bestimmende Rolle. Beherrschend waren allegorische Verweise und historische Bezüge, namentlich zur römischen Geschichte. So wandte sich ein als Caesar gekleideter Redner an den König, adressierte ihn als neuen Caesar und König des Friedens und mahnte ihn, die sieben Tugenden zu befolgen, die ihm im Zug vorausgegangen waren.[35]

Obgleich kaum ein ephemeres Element des wirklichen Zuges - vom Triumphwagen abgesehen[36] - im Dekorationsprogramm Aufnahme gefunden hat, war es dieser Triumphzug, der den Anlaß zur Errichtung des monumentalen Triumphtores am Castel Nuovo gab (Abb. 2). Der unverzügliche Beginn der Wiederherstellungsarbeiten an dem durch die Erbfolgekämpfe und schließlich bei der Einnahme der Stadt durch Alfonso erheblich zerstörten Schloß[37] belegt nachdrücklich die neapolitanische Besonderheit, daß den Fremdherrschern der Zugriff auf das antike griechische Zentrum stets verwehrt blieb und sie ihre Residenzen außerhalb der Mauern der Stadt zu errichten gezwungen waren. Das hermetische Gefüge aus den drei "Decumani" und den rund zwanzig "Cardines" wird von den Wehrbauten seiner über die Jahrhunderte sich ablösenden Eroberer geradezu scheu umstanden. Im Westen erheben sich das Castel dell'Ovo aus der Normannenzeit und das bereits von den Anjou gegründete Castel Nuovo (noch heute "il Maschio Angioino" genannt); über der Stadt thront das Castel S. Elmo, der "Palatium sive Castrum" aus der Zeit Roberts des Weisen; im Osten begrenzt das Castel Capuano, dessen Gründung auf den Normannenherzog Wilhelm I. zurückgeht, den Stadtraum. Während Alfonso die Errichtung eines dauernden Triumphbogens innerhalb der Mauern des sich bis heute auf dem Raster des hippodamischen Modells sich erstreckenden Stadtzentrums[38] geplant hatte - und diese Pläne an einem selbstbewußten Bürger, der sich offenbar erfolgreich gegen den dazu notwendigen Abriß seines Hauses zur Wehr gesetzt hatte, gescheitert zu sein scheinen[39] -, eröffnete erst der Wiederaufbau des erstürmten angiovinischen Herrschaftssitzes am Hafen die Möglichkeit, den Gedanken an einen Triumphbogen wieder aufzunehmen.[40] Wie seine fremdherrschaftlichen Vorgänger auch, blieb Alfonso an den Rand der Stadt gedrängt - gleichwohl sollte er aus dieser Not eine herrscherliche Tugend machen.

König Alfonso I. am Grabmal der Parthenope

tanische Königreich nicht zuletzt aufgrund zweier Hochzeiten zwischen den Häusern Aragon und Hohenstaufen. 1209 heiratete Costanza, Tochter von Pere I., den jungen Friedrich III.; 1262 wiederum heiratete Pere II., Sohn von Jaume I., eine andere Costanza, die Tochter und Erbin Manfreds. Die Ermordung Manfreds 1266 machte die Hoffnungen der Aragonesen auf das Königreich Neapel-Sizilien zunichte und führte zur Errichtung der Herrschaft der Anjou. Johannas Adoptionsangebot an Alfonso wurde von ihr aber 1423 zurückgenommen, und sämtliche Erbrechte gingen an Louis III. von Anjou. 1431 gelang es Alfonso zwar, Johanna zur Erneuerung ihres Adoptionsangebots zu bewegen; nach dem Tod Louis' III. und dem der Königin selbst ging das Königreich aber an René I. von Anjou. Seit 1435 eroberte Alfonso, der sich als rechtmäßiger Nachfolger betrachtete, Süditalien Stück für Stück und nahm Neapel am 6. Juni 1442 ein. Zur dynastischen Begründung des neuen Reiches vgl. Nicola Vivenzio: *Dell'istoria del Regno di Napoli e suo governo dalla decadenza dell'impero romano infino al presente re Ferdinando IV*, Neapel 1827, S. 147; Ernesto Pontieri: *Per la storia del regno di Ferrante I d'Aragona re di Napoli*, Neapel (2) 1969; Alan F. C. Ryder: *La politica italiana di Alfonso d'Aragona (1442-1458)*, in: Archivio storico per le province napoletane, N.S. 38, 1959, S. 50; Kruft/Malmanger, S. 224f.; J. N. Hillgarth: *The Spanish Kingdoms, 1250-1516*, Bd. 1, Oxford 1976, S. 234-44 und 253f., sowie Alan F. C. Ryder: *The Kingdom of Naples under Alfonso the Magnanimous: The Making of a Modern State*, Oxford 1976, S. 20f.

[34] Grundsätzlich war die Triumphzugsidee durch Francesco Petrarcas "De viris illustribus" und dessen bildliche Umsetzungen wieder populär geworden. Für Alfonso freilich noch vorbildhafter müssen die Triumphe Friedrichs II. von Hohenstaufen gewesen sein, die dieser in Jerusalem 1229 und in Rom 1237 durchführen ließ. Vgl. Ernst H. Kantorowicz: *Kaiser Friedrich II.*, Bd. I, Düsseldorf/München 1953, S. 182ff., 400ff., 408ff.,480f. Zum Triumphzug Alfonsos vgl. Kruft/Malmanger, S. 214-219, sowie die sehr eingehende Untersuchung von Anna Philine Helas: *Lebende Bilder in 'Ingresso Trionfale' und anderen politischen Zeremonien in Italien 1443-1536*, Magisterarbeit, Universität Hamburg 1992, S. 14-37, mit ausführlicher Diskussion der zeitgenössischen Überlieferung und der späteren Literatur.

[35] Siehe dazu: *Antonii Panormitae de dictis et factis Alphonsis regis aragonum*, Basel 1538, ALPHONSI REGIS TRIUMPHVS, S. 229-239 (abgedruckt bei Kruft/Malmanger, S. 294-297). Zur Vorbildrolle Caesars für Alfonso vgl. auch Beccadellis Nachricht, wonach der König die "Commentarii" des Kaisers stets mit sich geführt und täglich in ihnen gelesen habe und unter den von ihm gesammelten Münzen die Caesars besonders begehrte; Hermann Hefele (Hrsg.): *Alfonso I., Ferrante I. von Neapel. Schriften von Beccadelli, Tristano Caracciolo, Camillo Porzio*, Jena 1912, S. 45.

[36] Vgl. dazu Kruft/Malmanger, Abb.43-45, 99.

[37] Vgl. dazu Riccardo Filangieri: *Castel Nuovo. Reggia angioina ed aragonese di Napoli*, Neapel 1934, S. 51ff.; ders.: *Rassegna critica delle fonti per la storia di Castel Nuovo*, in: Archivio storico per le province napoletane 62, 1937, S. 267ff.

[38] Zur Besonderheit des neapolitanischen Stadtgrundrisses vgl. Mario Napoli: *Napoli Greco-Romana*, Neapel 1959, S. 95; ders.: *Topografia e archeologia*, in: Storia di Napoli, I, L'età classica, Neapel 1967; Wolfram Döpp: *Die Altstadt Neapels. Entwicklung und Struktur*, Marburg 1968, S. 94f.; Bartolomeo Capasso: *Napoli greco-romana*, Neapel (1905) 1978; *Napoli antica*, Ausst.-Kat. Neapel 1985, sowie Emanuele Greco u.a.: *L'Urbanistica*, in: Neapolis (Atti del XXV Convegno di Studi sulla Magna Grecia, Taranto 1985), Taranto 1986, S. 187-302.

Abb. 2: *Triumphbogen des Castel Nuovo in Neapel* (1443-1475).
Foto: Bildarchiv Foto Marburg.

Ihr monumentaler Ausdruck ist der zwischen den mächtigen Tortürmen des Castel Nuovo entstandene "Arco di Alfonso" (Abb. 2), der "seinem Umfang wie seiner Bedeutung nach zu den wichtigsten Vorhaben der Profankunst des Quattrocento" gehört.[41] Der Aufbau dieses "doppelten" Triumphbogens ist hinlänglich beschrieben worden.[42] Die auffällige Nähe zu antiken Vorgaben, namentlich des Sergierbogens in Pola und des Trajansbogens in Benevent, unterstützt die These Jacob Burckhardts, der Bogen sei "fast das einzige Gebäude der Renaissance, welches die antiken Ordnungen im vollen Reichtum ihrer Formen prangen läßt". Und Christof Thoenes differenzierte: "Tatsächlich gibt es im Quattrocento kein zweites dekoratives Ensemble von vergleichbarer Antikennähe; und wenn die Folgezeit das Gesetzmäßige der klassischen Baukunst tiefer und reiner verstanden hat, dann nur um den Preis jener sinnlich-konkreten Fülle im Einzelnen ("varietà"), aus der das Neapler Denkmal sein Leben hat."[43]

Nicht der gewissermaßen selbstverständliche antik-römische Bezug[44] soll aber hier im folgenden erörtert werden, sondern vielmehr der lokale, der auf die unmittelbare (kunstgeschichtliche) und die mittelbare (mythologische) Vergangenheit Bezug nimmt. Es ist zurecht bemerkt worden, daß der alfonsinische Triumphbogen nicht allein an den römischen Triumphbögen und anderen Vorgaben der Antike orientiert ist. Die Vorbildhaftigkeit etwa der lokalen Grabmalkultur, wie sie sich in Neapel seit der Regierungszeit Roberts des Weisen ausgebildet hatte, ist als bedeutendes Ferment der bis zu Alfonso reichenden Kette von Memorialbauten erkannt worden.[45] So läßt sich beispielsweise die große Zentralnische von den Gräbern der Anjou herleiten, deren Typus letztlich auf Tino di Camaino zurückgeht: Mit dem 1325/26 geschaffenen Grabmal der Maria von Ungarn (in der linken Schiffswand von S. Maria di Donnaregina) und dem 1332/33 entstandenen Grab des Karl von Kalabrien (in der rechten Chorwand von Santa Chiara) (Abb. 3) hatte er einen Prototyp formuliert, der beim Grabmal der Marie von Valois (im rechten Querschiff von Santa Chiara) ebenso wie in dem der Maria von Durazzo (an der linken Chorwand, ebenda) variiert wurde. Die prächtigste Ausformung dieses Grabmaltyps ist freilich das heute, nach seiner Zerstörung im Zweiten Weltkrieg, nur noch als Ruine erhaltene Baldachingehäuse Roberts des Weisen von 1343/45.[46] Wie "ein letzter, zu dinosaurierhafter Größe ausgewachsener Sproß der [...] Familie der gotischen Herrschergräber Neapels"[47] erscheint am Ende dieser Reihe endlich das Grabmonument des Königs Ladislaus von Anjou-Durazzo in San Giovanni a Carbonara von 1428 (Abb. 4).[48]

Mit George L. Hersey wird man das Grabmal des Königs Ladislaus als "angevin prototype" für den Triumphbogen Alfonsos bezeichnen dürfen.[49] Hanno-Walter Kruft und Magne Malmanger haben vor allem in der das Monument bekrönenden, von Jacopo Sannazzaro besungenen Reiterstatue des "Divus Ladislaus" eine verbindliche Vorstufe des von ihnen vermuteten Projekts eines Reiterstandbildes für die obere Nische des Triumphbogens am Castel Nuovo erkannt.[50] Auch macht der Hinweis auf eine nicht nur formale, sondern gewissermaßen auch politisch-dynastische Herleitung viel Sinn - verstand sich Alfonso doch als legitimer Erbe der Anjou-Durazzo-Dynastie und konnte deren Hofstil, so wie er sich in diesem einer "Endmoräne" gleichenden Grabmal des durch Adoption zu seinem Onkel gewordenen Ladislaus, des Bruders Johannas II., manifestierte, als verbindliches Idiom annehmen.[51]

Das herkömmliche Baldachingrab ist hier in seinen Versatzstücken übernommen, aber zu einem organischeren Ganzen verbunden worden. Auffällig ist im Vergleich mit dem

[39] Es handelt sich um den Soldaten Niccolò Maria Buzuti. Vgl. dazu die zeitgenössischen Äußerungen Antonio Beccadellis (Il Panormita), in Hefele (wie Anm. 35), S. 34f.
[40] Siehe dazu Kruft/Malmanger, S. 219ff.
[41] So Thoenes, S. 335.
[42] Vgl. etwa Driscoll; Kruft/Malmanger, S. 232-257; Thoenes, S. 337-341; Hersey 1973.
[43] Thoenes, S. 337.
[44] Auf die "Jagd" nach möglichen antiken Vorbildern, sowohl was die Architektur als auch die bildhauerische Dekoration betrifft, kann an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden. Vgl. dazu Kruft/Malmanger, S. 254, mit weiteren Verweisen.
[45] Vgl. Kruft/Malmanger, S. 231.
[46] Zu den Gräbern der Anjou vgl. Wilhelm Reinhold Valentiner: *Tino di Camaino*, Paris 1935; Ottavio Morisani: *Tino di Camaino a Napoli*, Neapel 1945; zu der sogenannten Reihe der "double-decker-tombs" vgl. Panofsky (wie Anm. 20), S. 65, 74f.; siehe auch Kurt Bauch: *Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa*, Berlin/New York 1976, S. 179-185; Julian Gardner: *The Tomb and the Tiara. Curial Tomb Sculpture in Rome and Avignon in the later Middle Ages*, Oxford 1992, S. 126.
[47] Thoenes, S. 157.
[48] Vgl. dazu Antonio Filangieri di Candida (Hrsg.): *La Chiesa e il Monastero di San Giovanni a Carbonara. Opera postuma a cura di Riccardo Filangieri di Candida*, Neapel 1924, S. 33-43.
[49] Hersey 1973, S. 18-20.
[50] Vgl. Kruft/Malmanger, S. 235-242.
[51] Zum Grabmal des Königs Ladislaus vgl. Filangieri (wie Anm. 48); Elena Romano: *Saggio d'iconografia dei reali angioini di Napoli*, Neapel 1920; Valentiner (wie Anm. 46); Thoenes, S. 157. Zum Gedanken der legitimen Erbfolge Alfonsos vgl. Ernesto Pontieri: *Per la storia del regno di Ferrante I d'Aragona re di Napoli*, Neapel 1969², S. 70.

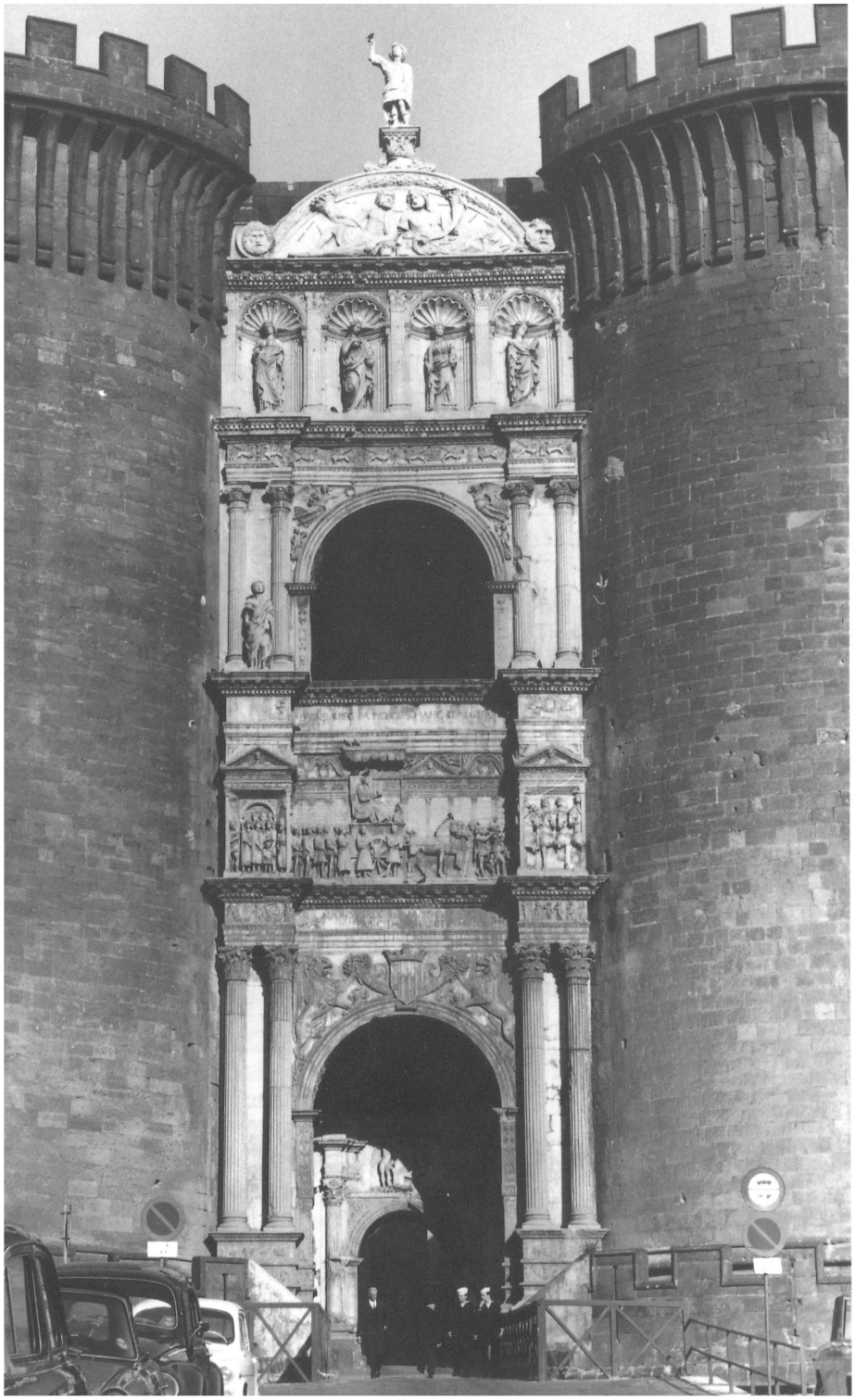


Abb. 3: Tino di Camaino, *Grab Karls von Kalabrien*. Neapel, Santa Chiara (1333).

Triumphbogen Alfonsos die gleichermaßen deutliche Betonung zweier Bogengeschosse. Werden diese im "Arco" durch eine breite Attikazone des unteren Bogens getrennt, entsteht im Grab des Ladislaus ein ähnlicher raumteilender Effekt durch die Plazierung des Sarkophags des Königs. Ganz in der Tradition der gotischen Herrschergräber ist in der Nische des oberen Bogens die Totenkammer plaziert - die reliefgeschmückte Schauseite des Sarkophags wird zur Sockelzone des in den Bogen eingestellten, Stein gewordenen 'castrum doloris'. Dieses Grabmal ist deshalb nicht nur in rein architektonischer oder skulpturaler Hinsicht zum 'exemplum' des "Arco" geworden, sondern, wie ich meine, auch in der inhaltlichen Aufladung seiner Elemente. Im Triumphbogen verselbständigt sich die Totenkammer des Königs zum Sepulkralmonument Neapels, d.i. Parthenopes.

Die Attikazone des "Arco" bildet der berühmte Triumphfries Alfonsos (Abb. 5), der in seinen dekorativen Details nur sehr bedingt mit dem wirklichen Triumphzug des Jahres 1443 und seinen Ausstattungsmomenten in Verbindung zu bringen ist.[52] Zumal die römisch-antiken Allusionen, die ja während des Triumphzugs selbst eine beherrschende Rolle gespielt hatten,

[52] Vgl. dazu Kruft/Malmanger, S. 223: "Der Triumphbogen ist scheinbar ein Monument, das sich auf den Triumph von 1443 bezieht. Dies wird nicht nur durch die klassische Idee eines Triumphbogens als solche nahegelegt, sondern wird durch den zentralen Teil der skulpturalen Dekoration, den großen Triumphfries, noch unterstrichen. Man kommt jedoch zu keinem umfassenden Verständnis des dekorativen Programms, wenn man sich auf die Bezüge zu dem historischen Triumphzug und die unmittelbar mit ihm verbundenden Assoziationen beschränkt. Man muß die allgemeine historische und politische Situation in Rechnung stellen, mit der Alfonso und die aragonesische Herrschaft in Süditalien konfrontiert war."

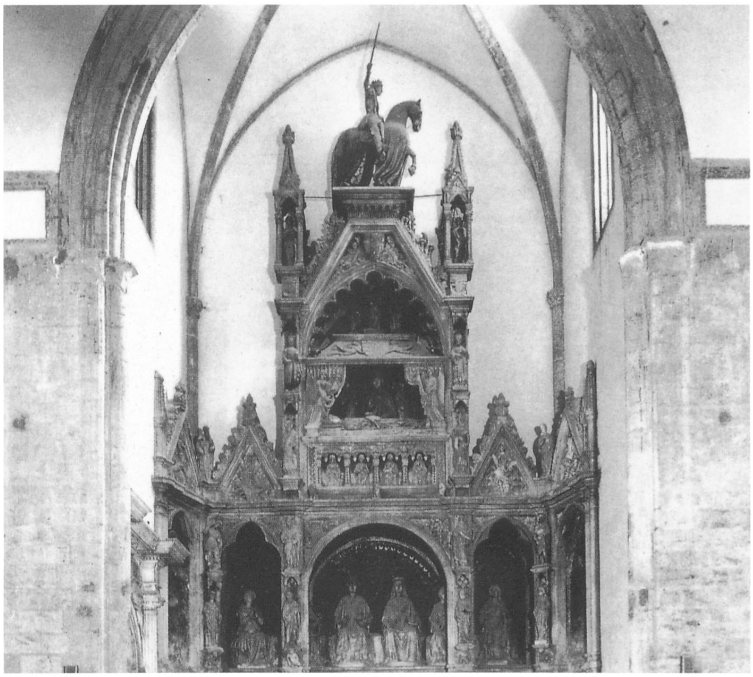


Abb. 4: Andrea di Nofri (u.a.), *Grab des Königs Ladislaus von Anjou-Durazzo*. Neapel, San Giovanni a Carbonara (1428).

sind aus dem Programm des Frieses fast gänzlich eliminiert.[53] Die architektonische Anlage der Szenerie selbst freilich scheint von römischen Beispielen maßgeblich beeinflußt zu sein. Woher auch immer die Aediculae seitlich des breiten Mittelfeldes abgeleitet sein mögen[54] - sie sind Teil einer zusammenhängend gedachten Architektur, die sich entlang des gesamten horizontalen Feldes versatzstückartig entwickelt. Die Aediculae begrenzen als Triumphtore das Mittelfeld, das von einer durchlaufenden Wand mit korinthisierender Pilasterordnung hinterfangen ist.[55] Der kontinuierliche, mit dem Rahmen fest verbundene Architekturhintergrund wird durch ein aufwendiges Gesims abgeschloßen, das mit seinen antikisierenden Zierformen (Kymation, Zahnschnitt) auf die ionische Ordnung verweist. Zu den Seiten hin bekrönen aus Voluten gebildete Giebelformen, die die aragonesischen Wappen tragen, das zentrale Feld. Die Mitte bilden gemeinsam ein Giebelfeld und links davon der Baldachin des Triumphwagens des Königs (hinter dem sich ein weiterer Giebel mit Engelskopf verbirgt). Der Prospekt, vor dem der Zug einzieht, erscheint wie die Längswand eines Tempels; dessen eigene Fassade bleibt verborgen und ist nur im Giebel angedeutet.

Wie in den Giebeln der Aedikulen erscheint auch in dem zentralen Giebelfeld ein Frauenkopf (Abb. 6). Während die seitlichen Frauenbüsten togaartige Gewandansätze zeigen, trägt die mittlere einen Schuppenpanzer. George L. Hersey vermutete in allen drei Figuren die Darstellung der Parthenope.[56] Wenn man auch ganz mit Herseys Postulat "Against underinterpretation" sympathisiert, macht es dennoch freilich kaum Sinn, die Stadtpatronin hier gleich dreimal in ganz unterschiedlichem Aussehen darzustellen. Näher liegt wohl die Vermutung, daß es sich bei den drei Frauenbüsten um Darstellungen aller drei Sirenen handelt, nämlich Parthenopes, Ligeas und Leucosias. Der ersteren kommt aufgrund der Tatsache, daß sie am Fuße des Vesuvs bestattet und zur Gründungsfigur

[53] Woods-Marsden (wie Anm. 31), S. 14, verweist auf den merkwürdigen Umstand, daß etwa die Ansprache Caesars an Alfonso, "one of the highlights of the actual event in Naples", im Relief nicht dargestellt ist. Das scheint mir auch die grundsätzliche Bedeutung zu relativieren, die in der Regel der Person Caesars für Alfonso und seine Herrschaft zugesprochen wird; vgl. etwa U. Fritelli: *Giannantonio de'Pandoni detto il Porcellio*, Florenz 1960, S. 84-92.

[54] Siehe dazu den Vorschlag von Driscoll, S. 87, Anm. 2, sie vom Caracalla-Bogen in Djemila (Algerien) herzuleiten.

[55] Unstimmigkeiten in der Ausführung, die wie unsaubere Baunähte wirken, erklären sich aus der Verteilung der separat gearbeiteten Marmorblöcke. Vgl. hierzu und zur problematischen Händescheidung der verschiedenen Meister Kruft/Malmanger, S. 267-288 und Taf. XXXXVII, Abb. 94.

[56] Hersey 1973, S. 49.

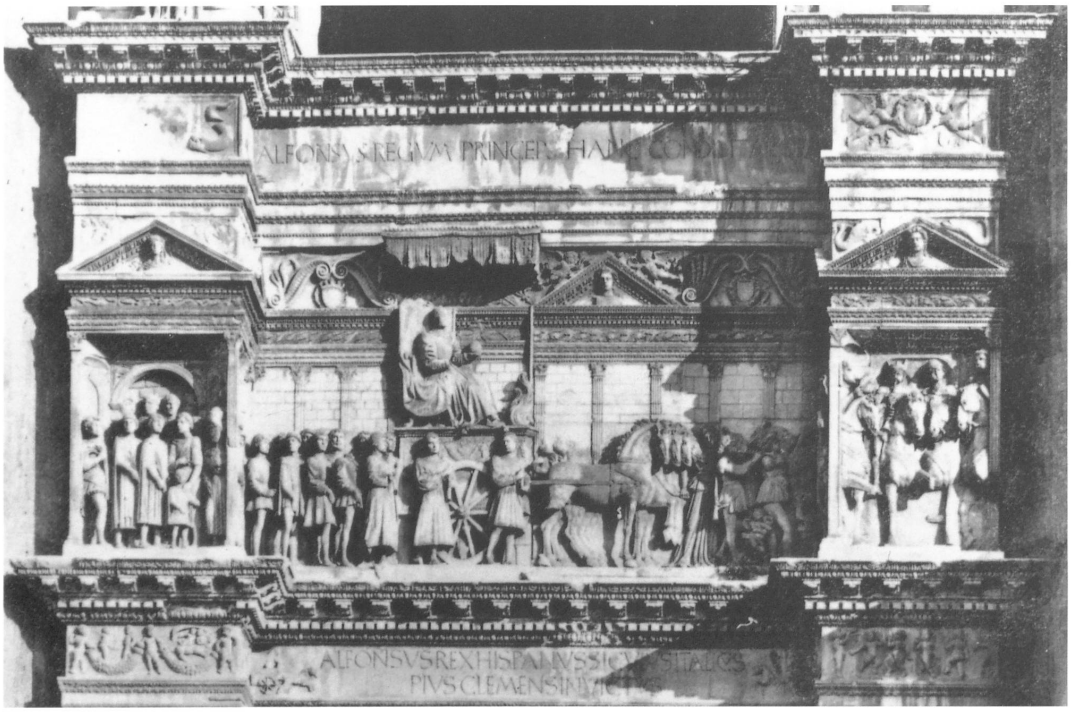


Abb. 5: Triumphfries des Bogens am Castel Nuovo in Neapel.

Neapels wurde, der zentrale Platz zu; den beiden anderen, als Ergänzung des mythologischen Personals, blieben die seitlichen Giebelfelder vorbehalten. Münzbilder der Parthenope waren auch im Quattrocento bekannt und verbreitet. Sie zeigen die Nymphe/Sirene jedoch immer ganz unterschiedlich: einmal als Sitzfigur, einmal mit medusenhaft aufgelöstem Haar oder aber mit Stadtkrone.[57] Es findet sich unter diesen Münzbildern zugegebenermaßen keines, das mit einer der Büsten der Giebel des Triumphfrieses in Verbindung gebracht werden könnte. Bei der von Alfonso - etwa angesichts der Liegefigur des Kardinals von Aquileia - manifestierten Betrachterfreiheit, dürfte es aber durchaus wahrscheinlich sein, daß ein neuer Typ erfunden wurde. Auch der als "Capa di Napoli" bekannte weibliche Kolossalkopf, der als angeblicher Überrest einer Statue der Parthenope an der Ecke der Via S. Eligio/Via S. Giovanni a Mare über viele Jahrhunderte hinweg abergläubisch verehrt wurde, hat ja keine wirkliche ikonographische Entsprechung in antiken Bildnissen der Sirene.[58] Die Dreizahl der Büsten in den Giebelfeldern des Triumphfrieses sowie ihre hierarchische Anbringung lassen meines Erachtens keine andere Identifikation der drei Frauenköpfe zu. Daß das Grab der Parthenope ein marmornes Gebäude gewesen sein mußte, konnte Alfonso aus den "Sylvae" des Statius erfahren - ein Werk, das sich in der Bibliothek Alfonsos befand.[59]

Als Vorgabe für die Anlage des Frieses ist wiederholt auf die Schrankenplatten von der Rostra des Forum Romanum verwiesen worden,[60] jene "Anaglypha Traiani/Hadriani", die in vergleichbarer Art Figurengruppen vor einem architektonisch durchgliederten Prospekt anordnen.[61] Die additive Art und Weise, in der hier die Architektur "zitiert" wird, ließe auch an die Marc Aurel-Reliefs des römischen Kapitols denken.[62]

Andreas Beyer

[57] Vgl. Renata Cantilena: *La monetazione*, in: Napoli Antica, Ausst.-Kat. Neapel 1985, S. 352-367; Gäbrici (wie Anm. 24); Hersey 1969, S. 19.

[58] Siehe dazu Ludovico De La Ville sur-Yllon: *Il Corpo di Napoli e la "capa" di Napoli*, in: Napoli Nobilissima, III, 1894, S. 23-25. Der Kopf wird heute im Rathaus der Stadt, dem Palazzo di S. Giacomo an der Piazza del Municipio, verwahrt.

[59] Vgl. Statius: *Sylvae*, II, iii, 83ff., und V, iii., 105ff.; Tammaro de Marinis: *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona*, Mailand 1947-52, Bd. 2, S. 194.

[60] Thoenes, S. 338.

[61] Vgl. U. Rüdiger: *Die Anaglypha Hadriani*, in: Antike Plastik 12, 1973, S. 161-174; G. Koeppel: *Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit IV: Stadtrömische Denkmäler unbekannter Bauzugehörigkeit aus hadrianischer bis konstantinischer Zeit*, in: Bonner Jahrbücher des Rheinischen Landesmuseums in Bonn und des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande 186, 1986, S. 2-4 und 11-25; Diane E. E. Kleiner: *Roman Sculpture*, New Haven/London 1992, S. 248-250, Abb. 216 und 217.

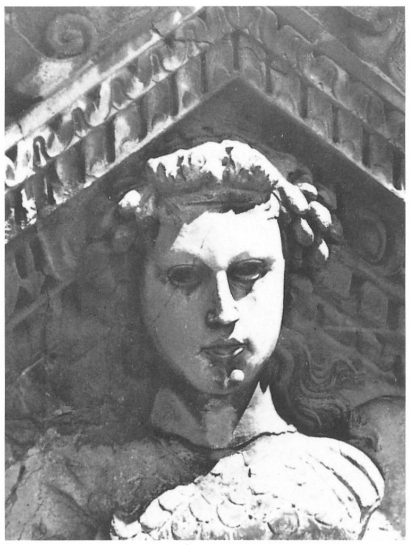


Abb. 6: Triumphfries des Bogens am Castel Nuovo in Neapel, Giebel mit Bildnis der Parthenope (?).

Was sich demnach im Triumphfries entfaltet, ist der Einzug des neuen Königs vor dem legendären Grabmal der Parthenope, das in der für den gesamten "Arco" typischen heterogenen Klassizität evoziert ist. In dem der Werkstatt Pisanellos zugeschriebenen Blatt des Rotterdamer Museums Boymans-van Beuningen[63] ist die Stadtgründerin ebenfalls im Figurenpersonal des Bogens an prominenter Stelle aufgeführt. Im Zentrum des oberen Nischenregisters erscheint sie als thronende Sitzfigur, flankiert von Genien und Tugenden (Abb. 7).[64] Die "Stadtpatronin", und als solche "belebt" Alfonso Parthenope in der Renaissance neu (auch wenn oder gerade weil er sie "bestattet"), ist als zentrale Figur innerhalb eines triumphalen Torbogens, zumal für die Gegend um Neapel, so neu nicht.

—

Die Vorbildhaftigkeit Friedrichs II. von Hohenstaufen für die Regentschaft Alfonsos ist oft unterstrichen worden.[65]

Auch die Einpaßung eines Triumphtores zwischen eine Zweiturmgruppe, wie sie Friedrich im Brückenkastell von Capua, angeblich sogar nach eigenem Entwurf, hatte durchführen lassen, muß eine entscheidende Einwirkung auf Alfonso bei der Gestaltung des eigenen "Triumphbogens" gehabt haben.[66]

Die Rekonstruktion des 1557 zerstörten Brückenkastells durch Carl A. Willemsen[67] (Abb. 8) mag in einigen Punkten strittig bleiben; unzweifelhaft aber befand sich über dem eigentlichen Torbogen, in einem Tondo, jener kolossale weibliche Frauenkopf, der heute im Museo Campano in Capua aufbewahrt wird.[68] Er erscheint nicht nur auf den beiden einzigen erhaltenen Zeichnungen in Wien und Florenz,[69] sondern ist auch in einer schriftlichen Quelle überliefert, die zudem seine zeitgenössische Interpretation unmittelbar vor der Schleifung des Kastells durch die Spanier 1557 festhält.[70] Die "Annalen" des Scipione Sannelli bemerken zur Darstellung des Frauenkopfes: "Im unteren Teil der Fassade, über dem Scheitelpunkt der Portalwölbung, befand sich eine Frau, die das getreue Capua

[62] Vgl. hierzu Elizabeth Angelicoussis: *The Panel reliefs of Marcus Aurelius*, in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung, 91, 1984, S. 141-205, sowie Eugenio La Rocca: *Rilievi Storici Capitolini. Il restauro dei pannelli di Adriano e di Marco Aurelio*, Ausst.-Kat. Rom 1987.

[63] Nicht nachgegangen wird hier der Kontroverse, nach der Hersey darin den Entwurf eines ephemeren Triumphbogens für das Castel Capuano vermutet (Hersey 1969, S. 16-24), während Kruft und Malmanger Leo Planiscigs Vorschlag wieder aufgenommen haben und das Blatt als Vorstufe bei der Planung des Bogens am Castel Nuovo betrachten (Kruft/Malmanger, S. 265-267; Leo Planiscig: *Ein Entwurf für den Triumphbogen am Castelnuovo zu Neapel*, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, LIV, 1933, S. 16-28).

[64] Hersey 1969, S. 18f., vermutet, Alfonsos dem Kardinal von Aquileia mitgeteilte "pensamiento e invención" könnten sich auf die Einfügung dieser Sitzfigur beziehen - was freilich durch den Umstand entkräftet wird, daß der König explizit von der Statue spricht, für die er sich den Dichterwettstreit ausgedacht hatte.

[65] Vgl. dazu Kruft/Malmanger, S. 220, und S. 247, Anm. 2. Zur rechtsgeschichtlichen Wirkung Friedrichs II., zumal bezüglich der Geltung des "Liber Augustalis" im Königreich Neapel, vgl. De Vergottini: *Lezioni di storia del diritto italiano*, Mailand 1957[3], S. 75, sowie Armin Wolfs Ausführungen zur Gesetzgebung in H. Coing (Hrsg.): *Handbuch der Quellen und Literatur der europäischen Privatrechtsgeschichte*, Bd. 1, 1973, Seite L. Für Hinweise danke ich Michael Stolleis, Frankfurt am Main.

[66] Vgl. Cornelius von Fabriczy: *Zur Kunstgeschichte der Hohenstaufenzeit*, in: Zeitschrift für Bildende Kunst XIV, 1879, S. 180-189, S. 214-222, S. 236-243; S. Creswell Shearer: *The Renaissance of architecture in Southern Italy. A Study of Frederick II. of Hohenstaufen and the Capua Triumphator archway and towers*, Cambridge 1937[2]; Carl A. Willemsen: *Kaiser Friedrichs II. Triumphtor zu Capua*, Wiesbaden 1953; Wilhelm Paeseler/Walther Holtzmann: *Fabio Vecchioni und seine Beschreibung des Triumphtors in Capua*, in: Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken XXXVI, 1956, S. 205-247; Eugenio Battisti: *Simbolo e classicismo*, in: Archivio di Filosofia, Rom 1985, S. 215-233, bes. S. 221ff.; Hanno Hahn: *Hohenstaufenburgen in Süditalien*, München 1961, S. 32ff. Die Verbindung des Capuaner Brückentores zum Castel Nuovo in Neapel untersuchen eingehend Kruft/Malmanger, S. 220, sowie Antonio Pinelli: *Feste e trionfi. Continuità e metamorfosi di un tema*, in: Memoria dell'antico nell'arte italiana, Bd. II, Turin 1985, S. 281-350, bes. S. 326ff.

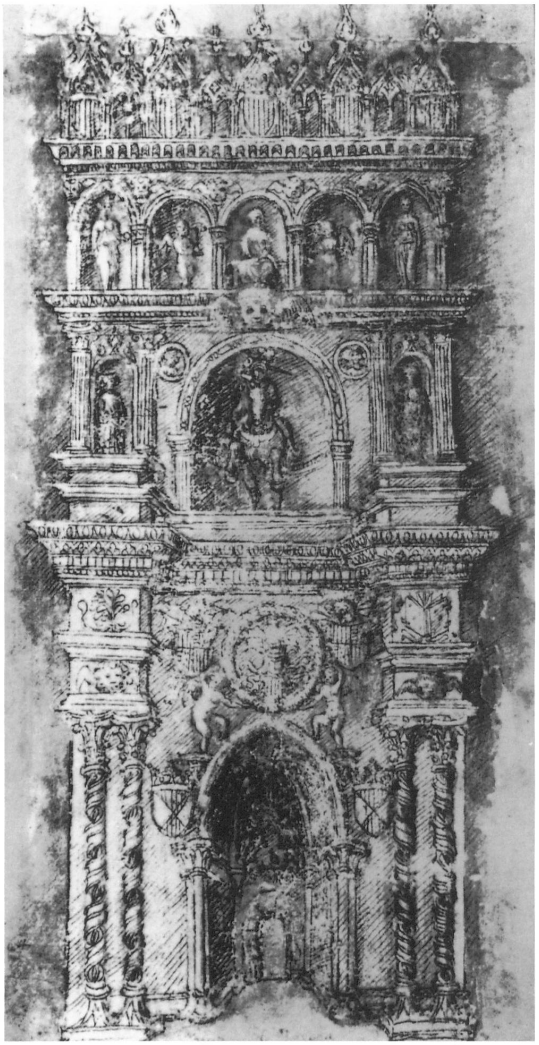
[67] Willemsen, S. 26-32.

[68] Vgl. Willemsen, Abb. 43-49.

[69] Vgl. Willemsen, Abb. 98: Zeichnung der Eingangsfassade von circa 1500 (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 3528, f. 51v.), sowie ebda., Abb. 99: Zeichnung der Eingangsfassade von Francesco di Giorgio Martini (zwischen 1480 und 1490; Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni, Nr. 333 Ar.). Vgl. dazu Giustina Scaglia: *La 'porta delle torri' di Federico II a Capua in un disegno di Francesco di Giorgio* (I), in: Napoli Nobilissima 20, 1981, S. 203-221, und (II), 21, 1982, S. 123-134.

[70] Vgl. dazu ausführlich Willemsen, S. 44-48.

Abb. 7: Pisanello (Werkstatt?), *Entwurf für einen Triumphbogen*. Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen.



darstellte, und, sich die Brust aufreißend, ließ sie darinnen einen Adler sehen. Über ihr waren die Worte eingemeißelt: 'Auf Cäsars Geheiß bin ich des Königreichs Wächter'."[71] Diese Inschrift ist freilich allein auf die Thronfigur des Kaisers zu beziehen - wie bereits der im Gefolge Karls von Anjou reisende Hofkaplan Andreas von Ungarn während des Feldzugs 1266 notierte[72] - und stellt nach Peter Cornelius Claussen ein für das Mittelalter seltenes, wirklichkeitsnah überliefertes Zeugnis der "Sprachfähigkeit" einer Statue dar.[73]

Wenn aber auch die Inschrift nicht mit dem Frauenkopf in Verbindung gebracht werden kann und dieser heute gelegentlich auch nicht mehr als städtisches Symbol, sondern als Figuration der "Iustitia imperialis" gedeutet wird,[74] läßt sich hinter Sannellis Identifikation der Frauenbüste als Allegorie der Stadt doch mehr vermuten als nur "selbstbewußter Heimatstolz".[75] Adolf Reinle hält es letztlich für nicht entscheidbar, ob es sich hier um eine Allegorie Capuas oder der Iustitia handelt.[76] Daß der Frauenkopf aber in der ersten Hälfte

Andreas Beyer

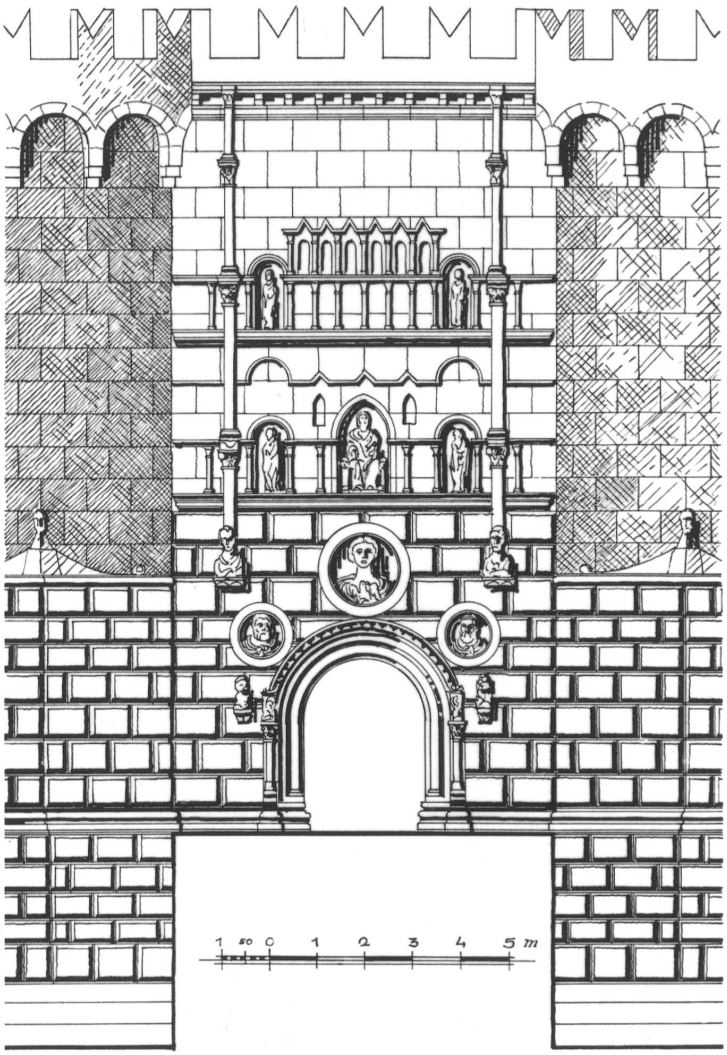
[71] "Nella parte inferiore, sopra la volta della porta era una donna che rappresentava la fedeltà di Capua, e stracciandosi il petto dimostrava un aquila dentro; ove in su la testa era tale motto: Cesaris imperio regni custodia fio." Scipione Sannelli: *Annali della Città di Capua*, Manuskript der Biblioteca Comunale di Capua, Museo Vampano, f. 96v. Abgedruckt bei Willemsen, S. 94, Anm. 152.

[72] Andrei Ungari: *Descriptio victoriae Karolo Provinciae comite reportatae*. Mon. Germ. Script., Tom. XXVI, 559-580, 571.

[73] Peter Cornelius Claussen: *Die Statue Friedrichs II. vom Brückentor in Capua (1234-1239). Der Befund, die Quellen und eine Zeichnung aus dem Nachlaß von Séroux d'Agincourt*, in: Christoph Andreas u.a. (Hrsg.): Festschrift für Hartmut Biermann, Weinheim 1990, S. 19-39, hier S. 20.

[74] Eine "Iustitia Caesaris" vermutet in dem Haupt Ernst Kantorowicz: *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, München 1990, S. 128f.; er verweist aber auch darauf, daß "die ganze Komposition der Figuren des capuanischen Tors zu unsicher [ist], um endgültige Schlüsse zu ziehen." (ebda.).

Abb. 8: Carl Arnold Willemsen, Rekonstruktion des Triumphtores Kaiser Friedrichs II. in Capua.



des 16. Jahrhunderts als "Capua fidelis" betrachtet wurde, scheint unzweifelhaft, und ich möchte annehmen, daß auch das Quattrocento sich auf eine solche Lesart des Bildnisses verstand. Alfonso hätte somit in der Betonung einer städtischen Ikonographie im Ausstattungsprogramm seines Triumphtores - das Grab der Parthenope als Nukleus der "nea polis" - auf jenen ebenso prominenten wie in vielerlei Hinsicht für ihn maßgeblichen Vorgängerbau rekurriert.

Seinen Triumph zu feiern und in Umlauf zu bringen, sandte Alfonso schon bald, wohl bereits 1443, nach dem dafür zuständigsten Künstler der Zeit, Pisanello, der aber erst fünf Jahre später am Golf eintreffen sollte.[77] Die Bronze-Medaille von 1449 zeigt den König im Profil, umgeben von Helm und Krone sowie der Inschrift DIVVS ALPHONSVS REX TRIVMPHATOR ET PACIFICVS (Abb. 9). Der Kriegsherr Alfonso, der die meiste Zeit seines Lebens mit der Eroberung von Territorien zugebracht hatte, die er entweder, wie das

[75] So Willemsen, S. 48.

[76] Adolf Reinle: *Das stellvertretende Bildnis. Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert*, München/Zürich 1984, S. 261f. Vgl. auch Giacomo De Nicola: *Un disegno della Porta di Capua*, in: L'Arte IX, 1908, S. 384f., der die "statua di Capua" nicht mit besagtem Frauenkopf, sondern mit einer anderen Figur in Verbindung bringt, die "poteva bene essere sul lato opposto alla città".

[77] Zur Auftragskarriere Pisanellos vgl. Joanna Woods-Marsden: *The Gonzaga of Mantua and Pisanello's Arthurian Frescoes*, Princeton, N.J., 1988, Kap. 3. Alfonso war nicht zuletzt während der Verhandlungen um die Heirat seiner Tochter Maria von Aragón mit Leonello d'Este 1443/44 auf den Künstler aufmerksam geworden, der 1444 die Prunkmedaille des Ferraresischen Herzogs geschaffen hatte. Vgl. Woods-Marsden (wie Anm. 31) S. 15. Vgl. auch Warnke (wie Anm. 4) S. 51.

Abb. 9: Pisanello, *Medaille für Alfons I.* (um 1449). Madrid, Museo Arqueológico Nacional.

Königreich Neapel, als legitimen Besitz betrachtete oder aber dem einmal eroberten Königreich neu hinzugewinnen wollte, läßt sich hier als Friedensfürst feiern.[78] Soeben von einem (freilich erfolglosen) Feldzug gegen die Lombardei heimgekehrt, wird Alfonso seine Friedensliebe denn auch weniger nach außen als vielmehr an das eigene Volk adressiert haben. Borso d'Este hatte ihn bereits 1445 daran erinnert, daß "der Frieden den Grund dafür legt, von den Untertanen dieses Königreichs geliebt zu werden"[79]. Dem Königreich Neapel hatte Alfonso, nach den verheerenden Erbfolgekämpfen, den Frieden gebracht: So verkündeten es Lorenzo Valla und Il Panormita für ihn im Distichon für die zur Parthenope gewandelte antike Liegefigur aus der Kunstsendung des Kardinals von Aquileia. Und als Befrieder Neapels ließ er sich auf Pisanellos Medaille rühmen. Parthenope, d.i. Neapel, sollte nunmehr in Frieden ruhen - hier im Tempel des zentralen Frieses des "Arco" am Castel Nuovo hat es Alfonso triumphal ins Bild setzen lassen.[80]

Daß Alfonso für diese programmatische Erklärung seiner Herrschaft einen Grabmaltypus wählte und dabei bewußt auf die Tradition der angiovinischen Gräber Neapels rekurrierte, mag darüberhinaus eine Erklärung in der spezifischen Deutung des Grabmals Karls von Kalabrien in Santa Chiara finden (Abb. 3). Hugo Buchthal hat beschrieben, wie die Grablege des 1328 verstorbenen Sohns Roberts des Weisen gegen Ende des 14. Jahrhunderts, in der "Historia destructionis Troiae" des Guido de Columnis, zum Prototyp von "Hektors Grab" wurde.[81] Die illuminierten Handschriften dieses immens populären und weitverbreiteten,[82] auf Benoit de Ste. Maures "Roman de Troie" zurückgehenden Epos zeigen sämtlich ein Grabmal des Trojaners, das in seinen Bestandteilen an Tino di Camainos Grablege für den noch vor seinem Vater verstorbenen Karl von Anjou erinnert.[83] Es sind die nahezu vollplastisch gearbeiteten Tugendallegorien, die, Rücken an Rücken, die den Sarkophag tragenden Säulen schmücken, die motivisch mit größter Wahrscheinlichkeit die unmittelbaren Vorlagen für die Verbildlichung des Heldengrabs darstellen. Auch die Liegefigur des toten Hektor erinnert an den in der Totenkammer aufgebahrten Leichnam Karls von Kalabrien.[84] Die Zeitgenossen Roberts des Weisen mochten im vorzeitigen Tod des Thronerben, der durch ein Fieber aus der Mitte des Lebens gerissen worden war, eine Parallele zum Tod Hektors erkannt haben, des von Achill so heimtückisch erschlagenen Heerführers der Trojaner. So wie der Tod des Erben des Priamos den Untergang Trojas präludierte, zerfielen mit dem Tod von Roberts einzigem Sohn dessen sämtliche Hoffnungen auf das

[78] Zur erstmaligen Verwendung des titulus "DIVVS" durch einen Herrscher der Renaissance sowie zum verso der Medaille, das den Herrscher mit LIBERALITAS AVGVSTA assoziiert, vgl. Woods-Marsden (wie Anm. 31), S. 17ff.

[79] Zitiert nach C. Foucard: *Proposta fatta dalla Corte Estense ad Alfonso I Re di Napoli (1445)*, in: Archivio storico per le provincie napoletane 4, 1879, S. 738. Zur propagandistischen Dimension dieses Motivs vgl. auch Kruft/Malmanger, S. 260f.

[80] Daß Ferrante 1466 ein herzförmiges vergoldetes Gefäß mit dem Herzen seines Vaters am Triumphbogen aufhängen ließ, erlaubt zwar nicht, die ursprüngliche Bestimmung des Triumphbogens als Grablege auch des Alfonso zu beschreiben, es zeigt aber, auch nach Kruft/Malmanger, S. 238, "wie unmittelbar der Bezug des Monumentes zur Sepulkralkunst empfunden wurde".

[81] Guido de Columnis: *Historia destructionis Troiae*, hrsg. von N. E. Griffin (The Medieval Academy of America, Nr. 26), Cambridge 1936; vgl. auch R. Chiàntera: *Guido de Colonne*, Neapel 1956.

[82] Bis heute haben sich rund 150 Exemplare erhalten, vgl. de Columnis (wie Anm. 81), S. xi, sowie Hugo Buchthal: *Hector's Tomb*, in: Millard Meiss (Hrsg.): De Artibus Opuscula XL. Essays in Honour of Erwin Panofsky, New York 1961, Bd. 1, S. 29-36.

[83] Vgl. Buchthal (wie Anm. 82), S. 34-36.

[84] Vgl. Buchthal (wie Anm. 82), ebda., und Abb. 6 und 7.

Überleben der eigenen Dynastie. "Die Krone fällt von meinem Haupt, wehe Euch - wehe mir!" soll er ausgerufen haben.[85]

Hugo Buchthal hat die Gleichsetzung von Hektor und Herzog Karl noch deutlicher unterstreichen können, indem er darauf verwies, daß nicht nur ihr gemeinsames tragisches Schicksal sie verband, sondern der Anjou zudem, als Nachfahre Karls des Großen, in die direkte Nachkommenschaft von König Priamos eingereiht wurde.[86] Mit seinem Grab in Santa Chiara und dessen Adaption in den Troja-Epopöen des Trecento verband sich somit die angiovinische Herleitungsgeschichte. Alfonso konnte kaum wirkungsvoller auf dieses dynastische Monument reagieren, als diesen Grabmalstyp zu monumentalisieren und ihn zum Gehäuse der von ihm verfolgten griechischen Traditionslinie zu bestimmen.

Mehrfach zitierte Literatur

Bentley
Bentley, Jerry H., *Politics and Culture in Renaissance Naples*, Princeton 1987.

Driscoll
Driscoll, Eileen R., *Alfonso of Aragón as a Patron of Art. Some Reflections on the Decoration and Design of the Triumphal Arch of the Castel Nuovo in Naples*, in: Essays in Memory of Karl Lehmann, Lucy Freeman Sandler (Hrsg.), New York 1964, S. 87-96.

Hersey 1969
Hersey, George L., *The Arch of Alfonso in Naples and its Pisanellesque 'Design'*, in: Master Drawings VII, 1969, Nr. 1, S. 16-24.

Hersey 1973
Hersey, George L., *The Aragonese Arch at Naples, 1443-1475*, New Haven/London 1973.

Kruft/Malmanger
Kruft, Hanno-Walter/Malmanger, Magne, *Der Triumphbogen Alfonsos in Neapel. Das Monument und seine politische Bedeutung*, in: Acta ad Archaeologiam et Artium Historia Pertinentia (Institutum Romanum Norvegiae), vol. VI, Rom 1975, S. 213-305 (als eigenständige Schrift: Tübingen 1977).

Thoenes
Thoenes, Christof, *Neapel und Umgebung*, Stuttgart 1971.

Willemsen
Willemsen, Carl A., *Kaiser Friedrichs II. Triumphtor zu Capua*, Wiesbaden 1953.

Wolff
Wolff, Max von, *Lorenzo Valla. Sein Leben und seine Werke - Eine Studie zur Literaturgeschichte Italiens im XV. Jahrhundert*, Leipzig 1893.

Dank
Die hier vorgelegten Überlegungen zum Triumphbogen Alfonsos I. am Castel Nuovo in Neapel sind Teil einer umfassenderen Arbeit zur Wiederbelebung des griechischen Gründungsmythos im Neapel der Aragonesen, die ich an der Bibliotheca Hertziana in Rom und am Center for Advanced Study in the Visual Arts an der National Gallery of Art in Washington verfaßt habe. Beiden Häusern schulde ich Dank für großzügig gewährte Stipendien und förderliche Arbeitsbedingungen. Für Rat und kritische Unterstützung danke ich Loretto Buti, Peter Cornelius Claussen, Alice A. Donohue, Kenneth D.S. Lapatin und Andreas Tönnesmann.

[85] Vgl. Thoenes, S. 77. Siehe auch St. Clair Baddeley: *Robert the Wise and His Heirs*, London, 1897, S. 207; Buchthal (wie Anm. 82), S. 35.

[86] In einem Herzog Karl gewidmeten "Teleutelogium" wird die edle Herkunft der Anjous noch über die des Hauses des Priamos gestellt: "[...] nobilis hunc Priamo praeponit sanguinis ortus [...]". Vgl. Buchthal (wie Anm. 82), S. 36, sowie G. B. Siragusa: *L'ingegno, il sapore e gl'intendimenti di Roberto d'Angiò*, Palermo 1891. Siehe auch Maria Klippel: *Die Darstellung der fränkischen Trojanersage in Geschichtsschreibung und Dichtung vom Mittelalter bis zur Renaissance in Frankreich*, Phil.-Diss., Marburg 1935.