



Daniela Wagner und Hanna Wimmer (Hg.)

# Heilige

Bücher – Leiber – Orte

REIMER

# Heilige

Bücher – Leiber – Orte

Daniela Wagner und Hanna Wimmer (Hg.)

Festschrift für Bruno Reudenbach

Reimer

Gedruckt mit großzügiger Unterstützung des durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft finanzierten Sonderforschungsbereichs 950 – *Manuskriptkulturen in Asien, Afrika und Europa* der Universität Hamburg sowie der Isa Lohmann-Siems Stiftung, Hamburg.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Layout und Umschlaggestaltung: Nicola Willam, Berlin

Umschlagabbildung: Jorit Agoch: Wandbild des San Gennaro, 2015, siehe Farbbabb. 7

Schrift: Minion Pro, Avenir Next

Papier: 115 g/m<sup>2</sup> Magno Volume

Druck: Beltz Bad Langensalza GmbH, Bad Langensalza

© 2018 by Dietrich Reimer Verlag GmbH, Berlin  
[www.reimer-mann-verlag.de](http://www.reimer-mann-verlag.de)

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Germany

ISBN 978-3-496-01603-8

# Inhaltsverzeichnis

- 9 Vorwort
- 11 Hans-Werner Goetz  
Sacer und sanctus. Sakralität und Heiligkeit im frühmittelalterlichen Verständnis  
(oder: Was ist dem frühen Mittelalter ›heilig‹?)

## Bücher

- 45 Britta Tanja Dümpelmann  
Kasimir Malewitschs *Schwarzes Quadrat* als Ikone der Moderne und die *Welt als Ungegenständlichkeit* als Glaubensbekenntnis des Künstlers?
- 59 Monika E. Müller  
»In deinem Mund süß wie Honig [...]« – Dürers Verschlingen des apokalyptischen Buches in kunst- und kulturhistorischer Perspektive
- 75 Milan Pelc  
Den Stifter prominent präsentieren. Das Stifterbild im Missal des Zagreber Bischofs Georg de Topusco um 1500
- 87 Jörg B. Quenzer  
Das »Rituelle Abschreiben des [Lotos-]sūtras« (*nyohōkyō*). Darstellungsweisen einer Zeremonie von 1188 in der Hagiographie »Bebilderte Darstellung des Wirkens des Ehrwürdigen Hōnen« (*Hōnen Shōnin gyōjō ezū*)
- 109 Hanna Wimmer  
Narration und Typologie in der ›Goldenen Biblia pauperum‹ (British Library, Kings MS 5)

## Leiber

- 123 Dieter Blume  
Face-Lifting für San Gennaro. Karl II. von Anjou und der Stadtpatron von Neapel
- 135 Martin Büchsel  
Eine Nachricht vom unheiligen Aufenthalt am unheiligen Ort. Das Pirckheimer-  
bildnis Dürers mit griechischer Inschrift und der Neujahrsgruß Griens an einen  
Kanoniker
- 149 Uwe Fleckner  
Der Körper als Kunstwerk. Peter Greenaways *The Physical Self* und die Grenzen  
bildlicher Repräsentation
- 159 Jeannet Hommers  
Spannen und Sehen. Das Motiv des Armbrustspanners beim Martyrium des Heili-  
gen Sebastian in den nordalpinen Bildkünsten um 1500
- 171 Margit Kern  
Tote Körper – lebende Bilder. Das Körperbild der Mumie als Gegenstand transkul-  
tureller Aushandlungsprozesse im Vizekönigreich Peru
- 185 Peter Schmidt  
Neues vom durchbohrten Herzen. Ein Betrag zur Ikonographie der sogenannten  
›Speerbildchen‹
- 199 Silke Tammen  
Ein Bilderschuh für die Heilige Margarete von Antiochia. Über ein ledernes  
Reliquiarfutteral des 14. Jahrhunderts
- 215 Daniela Wagner  
Sprachlos. Die Stimme und das Schweigen des Johannesknaben

## Orte

- 229 Kristin Böse  
Vorhang auf: Entgrenzung und Transzendenz in den Wandmalereien der Kirche San Julián de los Prados (Oviedo)
- 243 Wolfgang Kemp  
›Shared space‹ durch Perspektive. Zu Brunelleschi und zur Bipolarität von San Lorenzo in Florenz
- 255 Bianca Kühnel  
An Empty Tomb, a Rock, a Local Passion Story. Jerusalem in Ávila
- 263 Galit Noga-Banai  
Mittelalterliche Kontinuitäten und gegenwärtige Ansprüche. Die Legende vom Kreuzesholz auf dem Neusilberkreuz im Jerusalemer Kreuzkloster
- 281 Ulrich Rehm  
Im Glanz der alten und der neuen Weisheit. Überlegungen zum mittelalterlichen Symboltransfer aus der Antike am Beispiel des Walknochenreliefs mit der Anbetung der Heiligen Drei Könige im Victoria & Albert Museum (Inv.-Nr. 142-1866)
- 287 Barbara Schellewald  
Ein *cenaculum* am Kaufhaus? Die Bonner Helena-Kapelle
- 299 Rudolf Suntrup  
Das Kirchengebäude in der allegorischen Liturgieerklärung des Durandus von Mende
- 311 Rostislav Tumanov  
Verkündigungen im Geäst. Überlegungen zum Bildprogramm des Rostocker Marienteppichs
- 325 Marina Vicelja-Matijašić  
*De lapidibus sculptis*. Romanesque stone sculpture from Mutvoran (Istria)
- 335 Farbabbildungen
- 352 Bildnachweise

## Face-Lifting für San Gennaro. Karl II. von Anjou und der Stadtpatron von Neapel

San Gennaro, der Heilige Januarius, ist heute der wichtigste und populärste Stadtpatron von Neapel, der dreimal im Jahr mit der Verflüssigung seines in zwei Glasampullen verwahrten Blutes mediale Aufmerksamkeit erregt. Doch das ist nicht immer so gewesen.

San Gennaro war Bischof von Benevent und eilte während der Christenverfolgungen unter Diokletian den Gläubigen von Pozzuoli zu Hilfe. Dort fand er dann selbst zwischen 303 und 305 gemeinsam mit seinen Gefährten das Martyrium. Seine sterblichen Reste wurden etwa ein Jahrhundert später in die Katakomben von Neapel transferiert und dort in unmittelbarer Nachbarschaft zu den Gräbern der frühen Bischöfe dieser Stadt beigesetzt. Die Reliquie des Kopfes brachte man aber in den Dom. Schnell entwickelte sich eine intensive Verehrung und sein Grab wurde das Ziel zahlreicher Pilger. Das Wandbild eines Arkosolgrabes aus dem 5. Jahrhundert zeugt noch heute davon. Es zeigt den jugendlichen Heiligen mit im Orantengestus erhobenen Armen und bezeichnet ihn als den heiligen Märtyrer Januarius.<sup>1</sup> Der langobardische Fürst Sicóne raubte 831 die Reliquien und überführte sie nach Benevent, in die alte Bischofsstadt des Heiligen. Nur die Reste des Schädels verblieben in Neapel. Daraufhin transferierte man vorsorglich die Gräber der frühen Bischöfe in den Dom. Die Katakomben wurden danach noch eine Weile von Benediktinern betreut. Doch geriet der Kult des San Gennaro in der Stadt am Golf spätestens nach der Jahrtausendwende offenbar zunehmend in Vergessenheit.<sup>2</sup> Es fehlen sowohl Erwähnungen in den Quellen als auch Nachrichten über Darstellungen. Selbst in der umfangreichen *Cronaca di Partenope*, die im 14. Jahrhundert die älteren Überlieferungen zusammenfasste und in der man vermutlich von Seiten des städtischen Patriziates die alten Traditionen und Gründungsmythen Neapels beschwor, tritt er bloß einmal und noch dazu nur gemeinsam mit dem Heiligen Agrippinus, dem sechsten Bischof von Neapel, in Erscheinung.<sup>3</sup>

Das ändert sich erst mit Karl II. von Anjou (1253–1309). Die Anjou hatten seit Beginn ihrer süditalienischen Herrschaft immer wieder mit regionalen Aufständen zu tun. Nach der sogenannten sizilianischen Vesper 1282 verloren sie die Herrschaft über Sizilien und 1284 geriet Karl II. sogar in aragonesische Gefangenschaft, aus der er 1288, nach vier langen Jahren, gegen die Zahlung von Lösegeld und die Übergabe seiner Söhne als Geiseln freikam. Es dauerte dann noch bis 1294, bis er dauerhaft nach Neapel zurückkehren konnte. Im Unterschied zu seinem Vater Karl I. (1226–1285), der sein Handeln auf kriegerische Expansion ausgerichtet hatte, betrieb Karl II. eine auf Ausgleich bedachte Politik, welche die Konflikte mit dem lokalen Adel beizulegen suchte. Die Schaltstellen in der Verwaltung waren bald durchweg mit Italienern besetzt und ab etwa 1300 verschwand das Französische

als Urkundensprache. Damit gelang Karl II. eine langfristige Stabilisierung seiner Herrschaft in der Region und das Haus Anjou verlor zudem den Makel der Fremdherrschaft.<sup>4</sup>

Gleich nach seiner Rückkehr 1294 initiierte er eine Reihe von Bauprojekten, um Neapel als Residenz und neues Zentrum des Königreiches zu etablieren. Vorrang hatte dabei offenbar der Neubau des Domes, den er gemeinsam mit dem französischen Bischof Filippo Minutolo, der den Anjou schon lange verbunden war, betrieb. Die alte Kathedrale, welche angeblich bereits von Kaiser Konstantin erbaut war, bewahrte anschaulich die Tradition der frühen Christianisierung der Stadt, die der Legende nach noch durch Petrus selbst auf seinem Weg nach Rom erfolgt war. Die fünfschiffige Basilika war parallel zum antiken Straßennetz nach Norden ausgerichtet. Der Neubau aber wurde selbstredend geostet und man legte dafür ohne zu zögern das Atrium und die ersten Joche des Vorgängerbaues nieder. Auch wenn man zunächst wohl geplant hatte, den antiken Bau komplett abzureißen, entschied man doch sehr bald anders. So blieb der Hauptteil der alten Basilika stehen und wurde nur behutsam modernisiert. Die Arkaden verwandelte man in Spitzbögen und in den äußeren Seitenschiffen wurden Privatkapellen eingerichtet. In diesem Gebäude, das im rechten Winkel zum Langhaus des Neubaus steht und auch nur von dort aus zugänglich ist, bewahrte man also weiterhin die ehrwürdige Tradition der Neapolitaner Kirche und weihte es jetzt der Heiligen Restituta, einer frühchristlichen Märtyrerin aus Ischia.<sup>5</sup> Dort verehrte man in der Kapelle Santa Maria del Principio im linken Seitenschiff den ersten christlichen Kultort der Stadt, an dem sowohl Petrus sowie der von ihm eingesetzte erste Bischof Asprenus als auch der Kaiser Konstantin gebetet hatten. Der zwischen 1311 und 1313 verfasste Text des *Chronicon di Santa Maria del Principio* schildert ausführlich all jene Gründungsmythen der frühen Kirche von Neapel und berichtet zudem, dass Konstantin und Papst Silvester ein Marienbild im Oratorium des Asprenus sehr bewundert hätten. Dieses Bild wurde 1322 durch ein von Lello da Orvieto ausgeführtes Mosaik erneuert; es zeigt zu Seiten der Gottesmutter zudem die beiden Titelheiligen San Gennaro und Santa Restituta. Die zugehörige Inschrift verweist mit deutlichen Worten auf jene alte Tradition und nennt das Domkapitel als den eigentlichen Initiator dieser Neuausstattung (Abb. 1).<sup>6</sup>

Auch der Neubau des Domes vermeidet den Bruch mit der ehrwürdigen Vergangenheit. Die Bauherren greifen einen alten, in der Region eingeführten Bautyp auf, der auf römische Vorbilder und vor allem auf den Neubau von Montecassino unter Abt Desiderius (1027–1087) zurückgeht. Es handelt sich um eine dreischiffige, flach gedeckte Basilika mit einem hohen, ausladenden Querhaus, an das unmittelbar drei Apsiden anschließen. Dieser Bautyp prägt die gesamte romanische Architektur Süditaliens. Moderne, gotische Formen finden nur an untergeordneter Stelle Verwendung, im Profil der spitzbogigen Arkaden, in den zweibahnigen Lanzettfenstern und in der Rippenwölbung der Apsiden. Darüber hinaus sind antike Säulen in die halbrunden Vorlagen der Langhauspfeiler eingelassen, gleiches gilt für die Vierung und die Dienste der gewölbten Chorkapellen. Insgesamt werden 82 antike Säulen als Spolien verwendet, um so die auf Petrus und Konstantin zurückgehende Tradition der Neapolitaner Kirche auch im Neubau sichtbar zu machen.<sup>7</sup>

Das Aufgreifen eines regionalen Typus sowie das Bewahren der antiken Ursprünge entsprechen sehr genau den politischen Bestrebungen Karls II., der auf einen Ausgleich mit den lokalen Mächten bedacht war. Die Architekturformen des Domes von Neapel machen



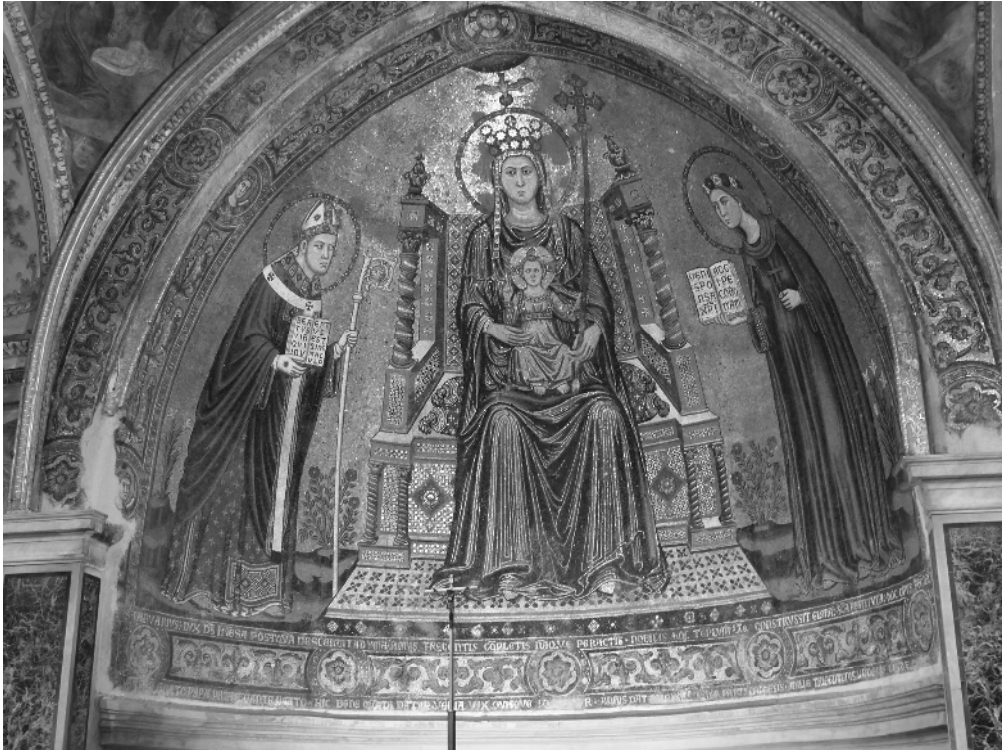


Abb. 1 Lello da Orvieto: Mosaik mit der Gottesmutter, San Gennaro und Santa Restituta, 1322. Neapel, Santa Restituta, Kapelle Santa Maria del Principio

dazu eine klare Aussage, sie sind im Grunde gebaute Politik und präsentieren das Alte in einem modernen, durch das Königshaus erneuerten Gewand.

Auch in den Patrozinien der Altäre kommt dieser bewusste Bezug auf die Frühzeit zum Tragen. Der neue Dom ist jetzt zwar nicht mehr dem Erlöser, sondern der Gottesmutter geweiht, aber in den Chorkapellen versammelt man die Reliquien der frühen Bischöfe und am Hauptaltar wird San Gennaro in diese Reihe integriert.<sup>8</sup> Vollendet waren die Ostteile des Neubaus vermutlich um 1304/1305.

Im Jahr 1305 lag das Martyrium des San Gennaro tausend Jahre zurück. Dieses Jubiläum dürfte ein willkommenes Anlass gewesen sein, um den im frühen Mittelalter so populären Kult dieses lokalen Heiligen wiederzubeleben. Offensichtlich ist darin ein bewusstes Vorgehen des Hofes zu erkennen, um so einmal mehr die Interessen des Herrscherhauses mit der ehrwürdigen sakralen Geschichte der Stadt zu verknüpfen.

Denn Karl II. verschafft dem Heiligen mit der spektakulären Stiftung eines Kopfreliquiars in Lebensgröße eine völlig neue Präsenz im religiösen Leben seiner Residenzstadt. Vier französische Goldschmiede, Meister Etienne, Godefroy, Milet d'Auxerre und Guillaume de Verdelay, die seit 1297 am Hof tätig sind und dann auch in den höfischen Rang von



Abb. 2 Reliquienbüste des  
San Gennaro, 1304/1305. Neapel,  
Dom, Tesoro

*familiari* erhoben werden, führen zwischen Mai 1304 und März 1305 diesen prominenten Auftrag aus (Abb. 2 und Farbabb. 6).<sup>9</sup>

Der Kopf ist aus Silber getrieben und anschließend vergoldet worden. Der plastische und detailliert ausgeführte Lockenkranz wurde ebenso wie die Ohren separat gearbeitet. Die Mitra, welche das Reliquiar einst bekrönte und die in alten Quellen erwähnt wird, ist verloren und wird heute zumeist durch eine textile Bischofsmütze ersetzt. Die kahle Schädeldecke, die unter dieser Kopfbedeckung verborgen ist, kann abgenommen werden und dient als Verschluss des Reliquiars. Die Büste ist mit einem prunkvollen Mantel bekleidet, der jedoch nicht dem korrekten Bischofsornat entspricht, sondern nur vage daran erinnert. Ein hoher Kragen, unter dem vorne die Falten eines Untergewandes sichtbar werden, ist mit einer auffälligen Zierform aus Dreipässen geschmückt, die von kleinen plastischen Rosetten umgeben sind. Auf dem eigentlichen Gewand sind gleichmäßig insgesamt 63 emaillierte Medaillons verteilt, welche in einem quadratischen Feld goldene Lilien auf blauem Grund, das Wappen der Anjou, zeigen. Zusätzlich rahmen kleine goldene Drachen auf rotem Grund diese Felder. Dazwischen sind Edelstein-Cabochons aufmontiert, die zum großen Teil eine rote Färbung aufweisen. Auch wenn die meisten dieser Edelsteine heute erneuert sind, dürfte dies von Beginn an intendiert gewesen sein, da es bereits in alten Beschreibungen Erwähnung findet. Die Grundfläche überzieht eine ziselierte Efeuranke. Der Heilige tritt

Abb. 3 Reliquienbüste des San Gennaro, 1304/1305. Neapel, Dom, Tesoro. Detail des Gesichtes



damit geradezu in einem höfischen Ornat auf und ist so als ideelles Mitglied des Anjou-Hofes ausgewiesen. Auch das Motiv des immergrünen Efeus mag hier nicht nur auf die Unzerstörbarkeit seines himmlischen Leibes verweisen, sondern war wohl ebenfalls ein persönliches Zeichen der Anjou.<sup>10</sup>

Bemerkenswert ist aber vor allem die extrem naturalistische Modellierung des Gesichtes, die dem Heiligen porträthafte Züge verleiht (Abb. 3). Gezeigt wird ein Mann mittleren Alters mit kantigem Kopf und markantem Kinn. Er ist sorgfältig rasiert und besitzt ebenmäßige, eher schmale Lippen. Die ausgeprägten Nasolabialfalten sind differenziert herausgearbeitet. In den Augenwinkeln finden sich Lachfalten und auch die Stirn sowie die Nasenwurzel sind mit charakteristischen Falten versehen. Mit weit geöffneten Augen macht er einen wachen Eindruck, doch da die Pupillen nicht markiert sind, geht der Blick in eine unbestimmte Ferne. Insgesamt ergibt sich ein ernster, aber entschlossener Gesichtsausdruck. Die leicht abstehenden, plastisch ausgearbeiteten Ohren stützten wohl einst die Mitra. Mit den mimetischen Mitteln, die damals für die plastische Gestaltung zur Verfügung standen, wird hier ein fiktives Bildnis des Heiligen erfunden, das ihm eine beinahe lebendige Präsenz verschafft, welche in der Bewegung der Prozessionen dann noch gesteigert ist. Der Kopftyp entspricht darüber hinaus einem damaligen höfischen Schönheitsideal und lässt sich ohne weiteres neben die zahlreichen Bildnisse stellen, welche

die Herrscher der Anjou zeigen.<sup>11</sup> Nicht nur die Kleidung, auch das Gesicht macht San Gennaro zu einem Angehörigen des Hofstaates.

Die naturalistische Wiedergabe des Antlitzes ist ein dezidiert moderner Zug, der sich auch bei anderen Werken der zeitgenössischen französischen Skulptur findet. Im Verlaufe des 13. Jahrhunderts sind die Merkmale der Physiognomie zum wichtigsten Kennzeichen der Persönlichkeit und des Individuums geworden. Die Seele, so lautet die geläufige Vorstellung, formt den von ihr bewohnten Körper und ihre Tugendhaftigkeit prägt insbesondere die individuellen Gesichtszüge. Insofern geht es bei einem Bildnis nicht nur um die Wiedererkennbarkeit einer Person, sondern vor allem um die Ablesbarkeit ihrer Tugenden. Bei Heiligen wirkt sich zudem ihre geistige Nähe zu Gott auch in körperlichen Merkmalen aus und ihr edles Gemüt sowie ihre Standfestigkeit im Glauben prägten daher auch ihre Physiognomie. Heilige sind von daher schöner als gewöhnliche Menschen.<sup>12</sup> Diese philosophisch-theologische Vorstellung steht auch hinter dem Kopfreliquiar des Heiligen Januarius und macht es zu einem ausgesprochen modernen Artefakt.

Karl II. stiftete bereits 1283, noch als Prinz, ein Büstenreliquiar für die Heilige Magdalena in Aix-en-Provence. Nur eine Zeichnung des Francisco de Hollanda vermittelt noch eine ungefähre Vorstellung des heute zerstörten Objektes. Hier ließ sich die Gesichtsmaske abnehmen und ermöglichte so den Blick auf den Totenschädel im Inneren. Die in der Zeichnung stark idealisierten Gesichtszüge der Heiligen lassen aber kaum Rückschlüsse auf das ursprüngliche Aussehen zu. Aber eine Reihe campanischer Kopfreliquiare des 13. Jahrhunderts in Ravello und Amalfi zeigt stark stilisierte, geradezu vereinfachte Gesichter, die zur Seite zu klappen sind, um gleichfalls den Blick auf den Schädel frei zu geben. Hier wird in extremer Weise der vergängliche irdische Leib mit dem unversehrten, himmlischen Leib konfrontiert, der die individuellen Merkmale sterblicher Körper gerade nicht aufweisen soll.<sup>13</sup> In Neapel geht man 1305 einen völlig anderen Weg und nutzt gezielt alle Möglichkeiten der Mimesis, um die Gegenwart des Heiligen im Diesseits zu stärken und ihn zugleich in die Gemeinschaft des Hofes einzubinden. In Frankreich entsteht 1281 für die Abtei von Saint-Denis ein Kopfreliquiar des Heiligen Dionysius und zwischen 1299 und 1306 eines des Heiligen Ludwig IX. für die Sainte-Chapelle.<sup>14</sup> Beide Stücke sind verloren und so läßt sich nicht sagen, ob hier gleichfalls wie in Neapel eine naturalistische Wiedergabe angestrebt wurde.

Unabhängig davon, ob die französischen Goldschmiede bei der Büste des San Gennaro Vorbildern aus ihrer Heimat folgten oder die gesteigerte Mimesis hier erstmalig auf ein Reliquiar anwandten, haben wir es mit einem neuen und sehr modernen Konzept zu tun. Von daher dürfte das vom König gestiftete Bildnis in seiner eigentümlichen Kombination von Goldglanz und Naturnähe im Mai 1305 bei den Prozessionen zum Fest der Translation des Heiligen erhebliches Aufsehen erregt haben. Der weitgehend in Vergessenheit geratene frühchristliche Märtyrer erschien mit einem neuen Gesicht und erhielt auf diese Weise eine unvergleichliche Gegenwärtigkeit. Die Bruchstückhaftigkeit seiner Reliquien sowie das vollständige Fehlen der fern von Neapel verwahrten Überreste seines Körpers wurden so mehr als kompensiert. Erst von jetzt an konnte San Gennaro deshalb auch eine Rolle als Stadtpatron angemessen ausfüllen. Fortan übernehmen alle Darstellungen des Heiligen mehr oder weniger genau jene durch das Reliquiar definierte Physiognomie. Als markantes, frühes Beispiel wäre hier eine Marmorbüste am Ort seines Martyriums in San Gennaro alla

Solfatura in Pozzuoli zu nennen, die gleichfalls noch im frühen 14. Jahrhundert entstand.<sup>15</sup> Doch gilt dies auch für das Mosaikbild des Lello da Orvieto von 1322 in der Kapelle von Santa Maria del Principio in Santa Restituta (Abb. 1) oder für jene Figur, die heute im Tympanon über dem Hauptportal des Domes steht.

Das berühmte Wunder, bei dem sich das eingetrocknete Blut des Heiligen dreimal im Jahr verflüssigt, wenn die Glasampullen in die Nähe des Kopfreliquiars gebracht werden, muss als eine weitere Steigerung und ein systematischer Ausbau dieses Kultes angesehen werden – basierend auf der starken Wirkung der goldenen Bildnisbüste. Es ist zum ersten Mal für den 17.8.1389 dokumentiert und dürfte kaum viel früher aufgetreten sein.<sup>16</sup> Erst Karl II. von Anjou hat San Gennaro zu jener Zentralfigur im religiösen Pantheon Neapels gemacht, als die er uns heute noch begegnet – weiter intensiviert durch die Bemühungen im Barock und in der Gegenreformation.

Ein modernes Kunstwerk, das vor zwei Jahren (2015) entstand, vermag auf überraschende Weise zu zeigen, wie groß der Eindruck gewesen sein muss, der von dem Auftritt der goldenen Reliquienbüste mit ihrer so lebendigen Physiognomie auf der Bühne der Stadt ausgegangen ist. Der Neapolitaner Künstler Jorit Agoch hat ein fünfzehn Meter hohes Wandbild mit dem Kopf des San Gennaro unmittelbar an der Via del Duomo geschaffen. Es füllt eine gesamte Hauswand an der kleinen Piazza Crocella di Mannasi am Eingang in das berühmte Viertel Forcella und direkt gegenüber der Einmündung der Via San Biagio dei Librai, dem berühmten *Spaccanapoli* (Farbabb. 7). Jeden Besucher der Stadt springt es förmlich an und man kann sich der Wirkung kaum entziehen. Das Gemälde ist mit Hilfe einer Hebebühne von Hand mit Spraydosen in fünfzehn Tagen realisiert worden und wurde zum Fest des Heiligen am 19.9.2015 vom Priester der nahe gelegenen Kirche San Giorgio Maggiore eingeweiht. Jorit Agoch, der als Graffiti-Künstler begann und ein profilierter Vertreter der *street art* ist, hat sich in seinem Schaffen ganz auf das menschliche Gesicht konzentriert. Er stellt monumentale Porträts in der Regel von einfachen, sozial eher randständigen Menschen her, die er sowohl an Häuserwänden oder auch auf großformatigen Leinwänden anbringt. Die starke Vergrößerung sowie die damit einhergehende Monumentalisierung ist für die Wirkung dieser Bilder, die mit den Mitteln des Fotorealismus arbeiten und an frühe Plakatwände der Kinowerbung erinnern, ganz entscheidend. Das Bildnis des San Gennaro wurde von Anwohnern finanziert und auf ein Honorar hat der Künstler verzichtet.<sup>17</sup>

Dieses Gemälde zeigt nur den Kopf samt dem Ansatz der Schultern, selbst die Mitra wurde noch angeschnitten. So kommt man dem Gesicht ganz nah. Der Heilige hebt sein Haupt und blickt seitlich nach oben, dorthin, woher das Licht kommt, das sein Antlitz einer scharfen Beleuchtung aussetzt. Deutlich zeichnen sich die hellen Partien vor dem dunklen Hintergrund und den Schattenzonen ab. Wir sehen in ein ausgesprochen schönes Antlitz, mit den ebenmäßigen Bögen der schwarzen Augenbrauen und den sinnlich vollen Lippen. So scheint auch dieses moderne Gesicht ebenso wie die alte Reliquienbüste die Tugenden des Heiligen zu spiegeln. Doch da gibt es einen Makel. Neben dem linken Mundwinkel ist eine rötliche Schwellung auszumachen (Abb. 4).

Dabei handelt es sich wohl um eine schlecht verwachsene Narbe, die auf eine alte Wunde verweist, welche die Ebenmäßigkeit dieses Gesichtes beinahe zerstört hätte.

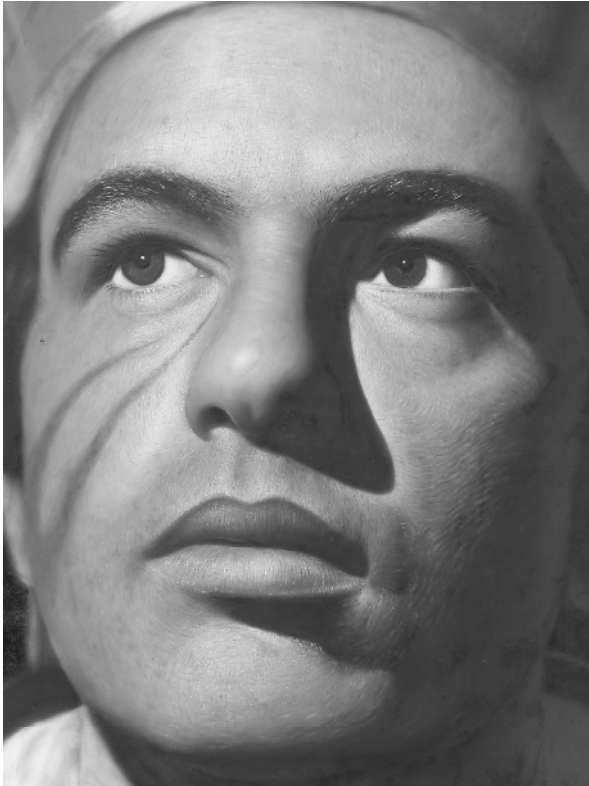


Abb. 4 Jorit Agoch: Wandbild des San Gennaro, 2015. Neapel, Piazza Crocella di Mannasi, Detail des Gesichtes

Damit kommt eine soziale Realität ins Spiel, die in scharfem Kontrast zu der idealisierenden Welt der Heiligen steht. Die körperliche Auseinandersetzung zur Lösung von Konflikten und als Ventil sozialer Spannungen gehört fraglos zum Alltag vieler Bewohner Neapels. Auch ihr Heiliger trägt heute die Spuren solcher Kämpfe. Über die rechte Wange verlaufen zwei rote Streifen, die wie Tränen aus den Augenwinkeln kommen. Es ist das Zeichen, das Jorit Agoch allen seinen Figuren gibt und das von jenen Ritzungen inspiriert ist, mit denen im traditionellen Afrika jungen Menschen bei der Initiation das Zeichen ihres Stammes bzw. ihrer Familiengruppierung verliehen wird.<sup>18</sup> Ganz rechts in der Ecke stehen unvermittelt die beiden Glasampullen, wie auf dem nicht vorhandenen Bildrahmen abgestellt und gut gefüllt mit dem flüssigen Blut des Heiligen.

Nach eigener Aussage wählte Jorit Agoch als Vorlage für die Gesichtszüge einen jungen, mit ihm befreundeten Arbeiter, der den Namen Gennaro trägt. In Interviews beruft sich der Künstler auch völlig zu Recht auf das Vorbild Caravaggios, der gleichfalls Heilige in der Gestalt einfacher Zeitgenossen darstellte. Doch die allgemeinen Merkmale folgen einem Typus, wie ihn die barocke Malerei eingeführt hatte und der noch heute auf jenen kleinen Votivbildern verbreitet ist. Der himmelwärts gewandte Blick gehört ebenso dazu wie die zumeist auf einem Buch balancierten Glasampullen. Jorit Agoch zeigt San Gennaro also mit jenen den Neapolitanern geläufigen Zügen, die er aber grundlegend modernisiert

und zudem ins Spezifische, Individuelle wendet. Er knüpft dafür an eine Ästhetik an, die durch Fotografie und Film geprägt ist und die er zugleich kongenial mit den Qualitäten altmeisterlicher Malerei versöhnt.

Das Wandbild stellt eine konsequente Aktualisierung des Heiligen dar. Es bedient moderne Sehgewohnheiten und gibt ihm ein vertrautes Gesicht, das uns in Neapel begegnen könnte und das trotz seiner Schönheit dem sozialen Alltag nicht enthoben ist. Durch das monumentale Format entsteht eine ungeheure Präsenz. Deshalb kann man an dieser Figur nicht vorübergehen. Die Reliquienbüste von Karl II. schuf gleichfalls ein seinerzeit aktuelles Antlitz für San Gennaro. So dürften die Wirkungen 1305 und 2015 durchaus ähnlich gewesen sein – trotz aller Unterschiede im Umgang mit dem Sakralen. Es ist eben erst das Bild, welches dem Heiligen eine Präsenz in der Stadt verschafft – damals wie heute.

## Anmerkungen

- 1 Es handelt sich um das Grab der Cominia und ihrer Tochter Nicatiola; die Inschrift ist im Dativ der Fürbitte gehalten: Sancto Martyri Ianuario. Victor Schultze: Die Katakomben von San Gennaro dei Poveri in Neapel, Jena 1877, S. 44, S. 4–8 zur Verehrung des Heiligen, vgl. auch J. Boberg: Januarius, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 7, Freiburg 1974, Sp. 54–59.
- 2 Die Reliquien des San Gennaro wurden 1129 in Benevent in eine neue Kirche transferiert, aber bereits am Ende des 12. Jahrhunderts in die Abbazia di Montevergine verbracht. Dort verblieben sie bis 1497, als der Erzbischof Oliviero und Alessandro Carafa sie nach Neapel zurückholten und in der neu ausgebauten Krypta des Domes zeitgemäß inszenierten. Es ist sehr auffällig, dass es nicht schon zu einem früheren Zeitpunkt den Versuch gegeben hat, die Reliquien zu überführen. Giovanni Vitolo: Tra Napoli e Salerno. La costruzione dell' identità cittadina nel Mezzogiorno medievale, Salerno 2001, S. 41–43.
- 3 Vitolo, wie Anm. 2, S. 35–43; *Cronaca di Partenope*, hg. von Antonio Altamura, Neapel 1974, Cap. 55.
- 4 Zur Politik Karls II. grundlegend Andreas Kiesewetter: Die Anfänge der Regierung König Karls II. von Anjou (1278–1295). Das Königreich Neapel, die Grafschaft Provence und der Mittelmeerraum zu Ausgang des 13. Jahrhunderts, Husum 1999, S. 399–450, insbesondere S. 433–447, sowie die zusammenfassende Charakterisierung S. 526–535; Caroline Bruzelius: The Stones of Naples. Church Building in Angevin Italy 1266–1343, New Haven/London 2004, S. 75–78.
- 5 Dieser Planungswechsel ist daran ablesbar, dass hinter der Orgelempore von Santa Restituta ein blindes Lanzettfenster ausgeführt wurde, da man hier eine Außenwand plante, Bruzelius, wie Anm. 4, S. 84. Zur Baugeschichte des Domes und der antiken Tradition ebd. S. 78–92. Bis in die neueste Literatur ist immer von zwei antiken Kathedralen in Neapel die Rede, die parallel nebeneinander standen. Der eine Bau, die sogenannte *Stefania*, soll beim Neubau komplett abgerissen worden sein. Vinni Lucherini hat aber plausibel nachgewiesen, dass die *Stefania*, jene zweite Kathedrale, eine Erfindung des 18. Jahrhunderts ist, die ihre Ursache im Streit verschiedener Kanonikergruppen besitzt. Vinni Lucherini: L'invenzione di una tradizione storiografica. Le due cattedrali di Napoli, in: *Prospettiva*, Rivista di storia dell' arte antica e moderna 113–114 (2004), S. 2–31.
- 6 Lucherini, wie Anm. 5, S. 18–20. Die Inschrift, welche das Datum 1313 nennt, lautet: »Lux Deus immensa postquam descendit ad ima annis trecentenis completis atque peractis nobilis hoc templum sancta construxit Helena. Hic bene quanta datur venia, vix quisque loquatur Silvestro grato papa donante beato. Annis datur clerus iam instauratur Parthenopensis mille trecentenis undenis bisque.« Zur Datierung und Zuschreibung des Mosaiks: Ferdinando Bologna: I pittori alla corte angioina di Napoli 1266–1414, Rom 1969, S. 126–129.

- 7 Bruzelius, wie Anm. 4, S. 80–85 und 91–92; Christian Freigang: Kathedralen als Mendikantenkirchen. Zur politischen Ikonographie der Sakralarchitektur unter Karl. I., Karl II. und Robert dem Weisen, in: Tanja Michalsky (Hg.): Medien der Macht. Kunst zur Zeit der Anjous in Italien, Berlin 2001, S. 33–60, hier S. 39. Zur Verbreitung des Bautyps Kai Kappel: San Nicola in Bari und seine architektonische Nachfolge. Ein Bautyp des 11. bis 17. Jahrhunderts in Unteritalien und Dalmatien, Worms 1996.
- 8 Bruzelius, wie Anm. 4, S. 89–90; vgl. auch Serena Romano: Introduzione. La cattedrale di Napoli, i vescovi e l'immagine. Una storia di lunga durata, in: Serena Romano/Nicolas Bock (Hg.): Il Duomo di Napoli dal paleocristiano all'età angioina, Neapel 2002, S. 7–20.
- 9 Maße: Höhe 45 cm, Breite 54 cm, Tiefe 31 cm. Zu diesem Reliquiar ausführlich Pierluigi Leone de Castris: Il Busto reliquario di San Gennaro (Nr. 24), in: Ausst.-Kat. Restituzioni 2008. Tesori d'arte restaurati, hg. von Fabio Magro, Venedig 2008, S. 204–212, sowie ders.: Oreficerie e smalti primo-trecenteschi nella Napoli Angioina. Evidenze documentarie e materiali, in: Annali della Scuola Normale superiore di Pisa, ser. III, XVIII (1.1988), S. 115–136; vgl. auch Angelo Lipinsky: Die Goldschmiedekunst im Königreich Neapel zur Zeit der Anjou und Aragon, in: Das Münster 21 (1968), S. 257–272, 437–448, insbes. S. 261–264. Leone de Castris, S. 206, verweist auf eine angebliche Darstellung des Kopfreliquiars in einer Miniatur der *Statuti dell'Ordine del Nodo*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 4274, fol. 9r. Doch dies ist falsch, denn es handelt sich dabei um den zelebrierenden Bischof, der hinter dem Altar steht. Vgl. dazu Andreas Bräm: Zeremoniell und Ideologie im Neapel der Anjou. Die Statuten des Ordens des Heiligen Geistes von Ludwig von Tarent, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 4274, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 36 (2005), S. 45–91, Abb. 14 sowie S. 73.
- 10 So argumentiert Lipinsky, wie Anm. 9, S. 263.
- 11 Hier ist in erster Linie an das Frontispiz der sogenannten Alife-Bibel zu denken, die ca. 1340 im Auftrag Robert des Weisen für Andreas von Ungarn entstand (Löwen, Bibliothek der theologischen Fakultät der Universität, Ms. 1, fol. 3v–4r). Dazu Andreas Bräm: Neapolitanische Bilderbibeln des Trecento. Anjou-Buchmalerei von Robert dem Weisen bis zu Johanna I., Wiesbaden 2007, S. 169–173, Taf. XV–XVI, Abb. 1–2. Man könnte aber auch auf die Ehrenstatue Karl I. von Anjou auf dem Kapitol in Rom verweisen: Martin Weinberger: Arnolfo und die Ehrenstatue Karls von Anjou, in: Studien zur Geschichte der europäischen Plastik. Festschrift Theodor Müller, München 1965, S. 63–72.
- 12 Diese Zusammenhänge hat mit umfangreichen Belegen Dominic Olariu grundlegend untersucht. Dominic Olariu: La genèse de la représentation ressemblante de l'homme. Reconsidérations du portrait à partir du XIIIe siècle, Bern 2014, insbes. S. 281–354.
- 13 Hierzu Beate Fricke: Entlarvende Gesichter. Gedanken zur Genese der Kopfreliquiare in Italien, in: Jeanette Kohl/Rebecca Müller (Hg.): Kopf/Bild. Die Büste in Mittelalter und früher Neuzeit, Berlin 2007, S. 133–152, zum Reliquiar der Magdalena S. 140–141, zum Reliquiar des San Gennaro S. 146–147.
- 14 Leone de Castris, wie Anm. 9, S. 208.
- 15 Pierluigi Leone de Castris: Il Busto di San Gennaro, in: Ausst.-Kat. San Gennaro tra fede, arte et mito, Neapel 1997, S. 98–99; vgl. auch Ugo Dovero: La Cappella del Tesoro di San Gennaro, Neapel 2010, S. 59 (mit falscher Datierung), sowie Ottavio Morisani: Il San Gennaro di Pozzuoli, in: Studi in onore di Matteo Marangoni, Pisa 1957, S. 143–145.
- 16 Vitolo, wie Anm. 2, S. 39–40. Zum Blutwunder siehe jetzt die anthropologische Interpretation von Bruce Griet: Holy blood, sacred city, Naples and San Gennaro. A multiseccular story, in: Elke Koch/Heike Schlie (Hg.): Orte der Imagination – Räume des Affekts. Die mediale Formierung des Sakralen, Paderborn 2016, S. 357–370. Heute wird das Blutwunder begangen am 19.9. in Erinnerung an das Martyrium, am Samstag vor dem ersten Sonntag im Mai in Erinnerung der *translatio* nach Neapel und am 16.12. in Erinnerung an das Eingreifen des Heiligen bei dem Vesuvausbruch von 1631.
- 17 Ich danke Jorit Agoch für seine Auskünfte per Mail vom 20.5.2017. Vgl. auch den Artikel von Anna Laura de Rosa in *la Repubblica – Napoli* vom 16.9.2015 sowie die Homepage des Künstlers [www.jorit.it](http://www.jorit.it).



## Face-Lifting für San Gennaro

Das Kunstwerk entstand mit Unterstützung von INWARD Osservatorio sulla creatività Urbana, von Stefano Maria Capocelli, einem jungen Unternehmer, und technischer Unterstützung der Comune. Es steht unter dem Patronat der Eccellentissima Deputazione della Real Cappella del Tesoro di San Gennaro und dem Museo del Tesoro di San Gennaro.

- 18 Siehe die Erläuterung auf der Homepage [www.jorit.it](http://www.jorit.it).



Farbabb. 6 Reliquienbüste des San Gennaro, 1304/1305. Neapel, Dom, Tesoro



Farbabb. 7 Jorit Agoch: Wandbild des San Gennaro, 2015. Neapel, Piazza Crocella di Mannasi