



DER HEILIGE IM GEHÄUSE

Die Grabstätte des heiligen Bernhardin
in L'Aquila im Kontext der Heiligenverehrung
des 15. und frühen 16. Jahrhunderts

PAVLA LANGER

Langer | Der Heilige im Gehäuse

Pavla Langer

Der Heilige im Gehäuse

Die Grabstätte des heiligen Bernhartin
in L'Aquila im Kontext der Heiligenverehrung
des 15. und frühen 16. Jahrhunderts

Pavla Langer  <https://orcid.org/0000-0002-3506-0287>

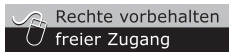
Pavla J. M. Langer studierte Kunstgeschichte, Philosophie und Vergleichende Literaturwissenschaft in Bonn und Rom. Nach einem wissenschaftlichen Volontariat am Museum der bildenden Künste Leipzig, war sie mehrere Jahre am Kunsthistorischen Institut in Florenz – Max-Planck-Institut tätig und ist seit Mitte 2021 wissenschaftliche Bibliotheksmitarbeiterin an der Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte Rom. Ihre Forschungsinteressen liegen v. a. im Bereich der sakralen Kunst, Heiligenverehrung und Sepulkralskulptur Italiens in Mittelalter und Frühneuzeit.

Die vorliegende Arbeit wurde als Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde von der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn angenommen und am 28. April 2020 verteidigt.

Betreuer und Erstgutachter war Prof. Dr. Georg Satzinger, Zweitgutachter Prof. Dr. Harald Wolter-von dem Knesebeck. Die Prüfungskommission leitete Prof. Dr. Roland Kanz, weiteres prüfungsberechtigtes Mitglied war Prof. Dr. Birgit Ulrike Münch.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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



Rechte vorbehalten
freier Zugang

Dieses Werk als Ganzes ist durch das Urheberrecht und bzw. oder verwandte Schutzrechte geschützt, aber kostenfrei zugänglich. Die Nutzung, insbesondere die Vervielfältigung, ist nur im Rahmen der gesetzlichen Schranken des Urheberrechts oder aufgrund einer Einwilligung des Rechteinhabers erlaubt.



FACHINFORMATIONSDIENST KUNST · FOTOGRAFIE · DESIGN

Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

urn: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-1193-8

doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1193>

Publiziert bei

Universität Heidelberg / Universitätsbibliothek, 2024

arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst · Fotografie · Design

Grabengasse 1, 69117 Heidelberg

<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>

Text © Pavla Langer 2024

Layout/Satz: text plus form, Dresden

Umschlagabbildung: Silvestro di Giacomo, Mausoleum des hl. Bernhardin von Siena, 1505, L'Aquila, S. Bernardino (© Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom, Fotograf: Enrico Fontolan)

ISBN 978-3-948466-15-2 (Hardcover)

ISBN 978-3-948466-14-5 (PDF)

INHALT

Danksagung	9
1 Einleitung	11
2 Voraussetzungen	23
2.1 Bernhardin von Siena	23
2.1.1 „non vi maravigliate se dico santo“ – Leben, Tod und Bedeutung	23
2.1.2 „d’Aquila gioyello“ – Frühe Verehrung in L’Aquila	33
Exkurs: (K)Ein Novum – <i>incorruptibilitas</i> und <i>integritas</i>	34
2.1.3 Bernhardins erste Grabstätte: S. Francesco al Palazzo	40
2.2 Bernhardinverehrung in seiner Heimatstadt Siena und seine Kanonisation	48
2.2.1 „di Siena la gloria“ – Kult in Siena	48
2.2.2 Bilder Bernhardins statt Gebeine	50
2.2.3 Prozess und Kanonisation	62
2.3 Observantische Ordenspolitik	71
2.3.1 Expansion der observantischen Bewegung im Quattrocento und ihre Niederlassungen in den Abruzzen	71
2.3.2 Kommentare zur Ordensregel – observantisches Selbstverständnis und Kunstpatronage	76
2.4 L’Aquila: „capo dell’Abruzzo e seconda città del Regno“	79
2.4.1 <i>Universitas</i> und Königreich	79
2.4.2 Soziale, kulturelle und ökonomische Situation L’Aquilas im Quattrocento	83
2.4.3 „città-santuario“ – Aquilaner Sakraltopographie	85
2.5 Urbanistik L’Aquilas	97
2.5.1 Franziskanische Orte in der Stadt	100
2.5.2 Bauterrain von S. Bernardino	101
2.5.3 Pilgerstrecken im Stadtraum	103
Exkurs: Johannes von Capestrano – Observanzpromotor und „novus Bernardinus“	108

2.6	Basilika und Konvent S. Bernardino	109
2.6.1	Grundsteinlegung, Leitung und Finanzierung des Bauprojektes	109
2.6.2	Bau- und Ausstattungsgeschichte von Kirche und Konvent	114
2.6.3	Typologie und Diskussion der initialen Grabmalsunterbringung	135
2.7	Cappella di S. Bernardino	146
2.7.1	Stiftungslage	146
2.7.2	Baugeschichte und ursprüngliche Gestalt	150
2.7.3	Positionierung der Heiligenkapelle	169
2.8	Rekonstruktion des ursprünglichen Grabmals	173
2.8.1	Translation des Bernhardinleibes	173
2.8.2	Rekonstruktion des ersten Grabmals und Positionierung des Heiligenleibes	178
3	Das Monument	189
3.1	Präludium zur Entstehung eines neuen Grabmonumentes	189
3.1.1	Prunksarkophag Ludwigs XI.	189
3.1.2	Öffentliche Diskussion um ein neues Monument	202
3.1.3	„principe dei mercanti“ – zur Person des Stifters Iacopo di Notar Nanni	204
3.1.4	Der Auftrag	208
3.2	Der Künstler – Silvestro di Giacomo	212
3.2.1	Umfeld – Kunstlandschaft L’Aquilas	213
3.2.2	Vermutete Ausbildung und gestalterische Inspiration	214
3.2.3	Werk	219
3.3	Das Mausoleum	232
3.3.1	Beschreibung	232
3.3.2	Stilkritik und Händescheidung	245
3.3.3	Zustände, Veränderungen und Restaurierung	262
3.4	Interpretationen	270
3.4.1	Ikonographie von Figuren und Ornament	270
	Exkurs I: Präsentation versus Repräsentation – der Leichnam als Bild?	284
	Exkurs II: Überlegungen zur Ikonographie der verlorenen Kapellenausmalung	289
3.4.2	Inschriftenprogramm	290
3.4.3	Werkstoff und Materialikonographie	315
3.5	Das Monument im Handlungshorizont	322
3.5.1	Sichtbarmachung und Inszenierung des Heiligenleibes	323
3.5.2	<i>furto sacro</i> und <i>terrae motus</i> : Sicherheitsaspekte	339
3.5.3	Reliquien <i>ex contactu</i>	344

Exkurs: Abweichung von der Norm – Ortswechsel und Prozessionen	349
3.5.4 Altarfeiern am Mausoleum	352
4 Vergleich	357
4.1 Kontrast und Horizont	358
4.1.1 Heiligengrabtradition der erhöhten Tumba	358
4.1.2 Franziskanische Tradition von Heiligengrabmälern	362
4.1.3 Lokale Grabmalstradition in L’Aquila	365
4.2 Typologischer Vergleich I – formbezogene Typen	372
4.2.1 Grabmäler Nichtheiliger in der Toskana, Rom und Neapel	372
4.2.2 Tabernakel Andrea Bregnos und freistehende toskanische Altäre	385
4.2.3 Flächige Bildhauerarchitekturen – Fassadenarchitekturen und Altarwände	397
4.3 Typologischer Vergleich II – zweckbestimmte Typen	408
4.3.1 Freistehende Heiligengrabmäler	408
4.3.2 Schreine, Reliquiare und Reliquienziborien	414
4.3.3 Kleinarchitekturen	418
4.4 Gattungsspezifischer Vergleich – Heiligengrabmäler im Kontext	430
4.4.1 Sichtbarkeit des heiligen Gebeins	430
4.4.2 Privatpatronage	439
4.4.3 Grabmalsstandort	446
4.5 Rezeption des Bernhardinmausoleums	453
4.5.1 Lokale Nachfolge	453
4.5.1.1 Petrus Cölestin	453
4.5.1.2 Equitius	479
Exkurs zur lokalen Typogenese von Grabmalsgruppen	485
4.5.2 Wahlverwandtschaften – zwei Fälle überregionaler Rezeption	486
4.5.3 Tendenzen und Ausblick – Mausoleen, objekthafte Architekturen und die Grabkultur nach 1500	492
5 Schlussbetrachtung	503
Appendix – Dokumente und Zeugnisse	509
1 Texte zur Verbindung der Aquilaner Stadtpatrone Petrus Cölestin und Bernhardin	509
2 Quellen zur Verehrung Bernhardins in S. Francesco, L’Aquila	511
3 Dokumente zur Bauplanung und Grundsteinlegung von S. Bernardino	513

4	Dokumente zur Baugeschichte von S. Bernardino	520
5	Dokumente zum Bernhardinmausoleum	528
6	Silvestro di Giacomo in Zeugnissen und Sekundärquellen des 16. bis 19. Jahrhunderts	535
7	Das Bernhardinmausoleum in Zeugnissen und Sekundärquellen des 16. bis 19. Jahrhunderts	537
8	Dokumente zum Cölestingrab	551
	Literatur- und Abkürzungsverzeichnis	557
	Abbildungsnachweis	641
	Personen- und Ortsregister	647

DANKSAGUNG

Diese Publikation ist die geringfügig überarbeitete Fassung meiner Dissertationsschrift, die im Oktober 2019 von der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn angenommen wurde. Die langjährige Forschung war nur möglich durch die Unterstützung zahlreicher Personen und Institutionen; ihnen möchte ich im Folgenden danken.

Allen voran sei Georg Satzinger genannt, dem ich nicht nur als Lehrer viel verdanke, sondern der mich auch ermutigte, die Studien zum Bernhardinmausoleum aufzunehmen und sie als Doktorvater über viele Jahre hinweg vertrauensvoll betreut hat. Das Zweitgutachten übernahm dankenswerterweise Harald Wolter von dem Knesebeck, der das Projekt interessiert aufnahm. Nicht weniger herzlich möchte ich Karin Leonhard und Wolf-Dietrich Löhr danken für wichtige Impulse wie auch die Möglichkeit, methodische und inhaltliche Fragen im kollegialen Kreis zu diskutieren.

Die Dissertation entstand hauptsächlich während meines mehrjährigen Aufenthaltes am Kunsthistorischen Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, das mit seiner exzellenten Bibliothek und Photothek sowie dem stimulierenden wissenschaftlichen Umfeld als Forschungsbasis diente und mir außerdem zur zweiten Heimat wurde. Für diese prägende Zeit gilt mein großer Dank zunächst Alessandro Nova, der meine Studien mit einem Stipendium unterstützte und durch die Einbindung in seine Abteilung viele fachliche Anregungen ermöglichte. Ebenfalls sei Gerhard Wolf gedankt für die Chance, ausgehend vom Florentiner Studienkurs in L’Aquila 2014 die Thematik von Erdbeben und Wiederaufbau in einer interdisziplinären Forschungsgruppe weiterzuverfolgen. Unter den vielen Florentiner (Ex-)KollegInnen gilt mein besonderer Dank Lisa Hanstein, Marion Heisterberg, Claudia Peters und Mandy Richter, aber auch Hanna Baro (†), Almut Goldhahn, Moritz Lampe, Dorit Malz und Katharina Sauther, die mit fachlichem Rat aber auch mit ihrer nachhaltigen und motivierenden Freundschaft einen unerlässlichen Beitrag zu dieser Arbeit leisteten.

Der fachliche Austausch mit zahlreichen ForscherInnen in Florenz und andernorts hat meine Arbeit fernerhin befruchtet. Danken möchte ich namentlich Wolfger Bulst (†), Roberto Cobianchi, Henrike Haug, Arne Karsten, Urte Krass, Annett Ladegast, Lara Langer, Wolfgang Loseries, Letizia Pellegrini, Brigitte Sölch, Daniele Solvi, Barbara Steindl und Koichi Toyama. Auch von produktiven Gesprächen speziell zu Aquilaner Themen sowie konkreten Hinweisen vor Ort konnte ich profitieren. Mein Dank dafür gilt Chiara Capulli, Maurizio D’Antonio, Michele

Maccherini, Rossella Monopoli, Cristiana Pasqualetti, Luca Pezzuto, Pierluigi Terenzi und Francesco Zimei.

Wesentlich war ferner die Unterstützung und Hilfsbereitschaft von MitarbeiterInnen vieler Institutionen, hauptsächlich in L'Aquila: Archivio di Stato dell'Aquila, Archivio di Stato di Siena, Biblioteca Anton Ludovico Antinori, Biblioteca Provinciale Salvatore Tommasi, Provincia S. Bonaventura dei Frati Minori (Marco Federici, Francesco Rossi, Carlo Serri, Nando Simonetti) und Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di L'Aquila e Teramo (Loredana Ciccio, Biancamaria Colasacco, Mauro Congeduti, Saverio Ricci).

Großen Dank schulde ich der Gerda Henkel Stiftung, die mich mit einem Stipendium förderte, das eine enorme Hilfe und viel Freiheit für Forschung an unterschiedlichen Orten bot.

In der Phase der Drucklegung erfuhr ich vielerlei Unterstützung an meinem aktuellen Ankerplatz, der Bibliotheca Hertziana in Rom. So danke ich Johannes Röhl und Enrico Fontolan stellvertretend für das Fototheksteam wie auch meinen KollegInnen in der Bibliothek, hier speziell Philine Helas, Anna Wilkens und Golo Maurer. Für die Realisierung des Buches bzw. der Online-Veröffentlichung bedanke ich mich bei Bettina Müller und dem Team von arthistoricum.net sowie bei Gunther Gebhard (text plus form, Dresden).

Schließlich, aber nicht zuletzt möchte ich meiner (Wahl-)Familie danken für die ausdauernde Anteilnahme, unerschöpfliche Geduld und mannigfaltige Unterstützung: Johanna Langer und Jörg Dittmer, Lisa Dörr und Katharina Schwarze. Ihnen ist diese Arbeit gewidmet.

Rom, im Februar 2024

Pavla Langer

1 EINLEITUNG

„Er war der populärste Heilige, den seit Jahrhunderten die italienische Halbinsel gesehen.“¹

Unternimmt man mithilfe des Katalogs einer kunsthistorischen Spezialbibliothek eine bibliographische Recherche zu dem Franziskanerheiligen Bernhardin von Siena, so lassen sich allein per Indexsuche annähernd 200 Treffer ausmachen. Diese Anzahl verwundert nicht, zählt der toskanische Wanderprediger doch zu den bedeutendsten Heiligen des 15. Jahrhunderts. Während sich zahlreiche (ordens-)geschichtliche und ikonographische Studien auch jüngeren Datums mit der Figur und Bedeutung Bernhardins beschäftigen, wurde erstaunlicherweise sein Grabmonument in L’Aquila von der Forschung vernachlässigt – dies freilich sehr zu Unrecht, da das Monument auf außergewöhnlichem Anspruchsniveau rangiert und ein herausragendes Beispiel neuer Strategien der Inszenierung von Heiligen zu Beginn der Frühen Neuzeit ist. Hätte Bernhardin seine letzte Ruhestätte in der Heimat Siena gefunden, wäre sein Grabmal sicherlich besser erforscht, doch durch den Standort in den Abruzzen war dem Monument über die Lokalforschung hinaus wenig Aufmerksamkeit beschert.²

Thema, Fragestellung und Zielsetzung

Bereits zu Lebzeiten erlangte Bernhardin von Siena (Bernardino degli Albizzeschi, 1380–1444) als einflussreicher Wanderprediger und führender Vertreter der franziskanischen Observanz außerordentliche Bekanntheit.³ In weiten Teilen Italiens ging gar sein Kult der rasch nach seinem Tod erfolgten Heiligsprechung (1450) voraus.⁴ An seinem Sterbeort, der in den Abruzzen gelegenen Stadt L’Aquila – zu

1 Dies bemerkt Ludwig von Pastor im Zusammenhang mit Bernhardins Kanonisierung (PASTOR 1901, S. 419).

2 Mit der Intention eines Umschwungs wurde schon vor rund 70 Jahren der – bis in jüngste Zeit andauernde – Toskanazentrismus der Renaissanceforschung moniert (MIDDELDORF 1956, S. 136), doch fehlten unter den dabei aufgezählten, einer kunsthistorischen Aufarbeitung harrenden „Provinzzentren“ bezeichnenderweise die Abruzzen.

3 Zu Bernhardins *fama* zu Lebzeiten vgl. u. a. MORMANDO 1999, S. 22, 38 f.; PELLEGRINI 2009, S. 6*, 37*, 54 f.*, 84*.

4 Im Quattrocento wurden neben Bernhardin lediglich sieben andere Kandidaten heiliggesprochen, deren Verfahren jedoch zumeist Wiederaufnahmen vorangegangener Jahrhunderte waren (KRASS 2012, S. 12 f.).

diesem Zeitpunkt zweitwichtigstes Zentrum im Königreich Neapel – errichtete man ab 1454 die Basilika und den Konvent S. Bernardino. Dieses eindrucksvolle Heiligtum für den ersten kanonisierten Franziskanerobservanten wurde durch den Prediger Johannes von Capestrano (1386–1456) initiiert und neben anderen vom aragonesischen Landesherrn Alfons I. von Neapel (1396–1458) gefördert. Kulminationspunkt des anspruchsvollen Kirchenbaus, der einen oktogonalen Kuppelraum mit einem dreischiffigen Langbau verbindet, ist das infolge einer privaten Stiftung des Kaufmannes Iacopo di Notar Nanni († 1504) entstandene monumentale Heiligengrabmal. Von dem lokalen Künstler Silvestro di Giacomo, genannt Silvestro Aquilano (ca. 1450–1504), entworfen und mit seiner Werkstatt bis 1505 realisiert, ersetzt es ein älteres, nur wenige Jahrzehnte bestehendes Altgrab. Innen wie eine Kleinarchitektur gewölbt und ausgekleidet, gleicht das neu errichtete, freistehende Mausoleum einem mit vergitterten Öffnungen versehenen monumentalen ‚Schautresor‘, der unter anderem die architektonische Gliederung von Wandnischengrabmälern und anderen Bildhauerarchitekturen adaptiert.

Inwiefern trägt nun die eklektische und doch neuartige Gestaltlösung liturgischen, politischen und repräsentativen Bedürfnissen Rechnung? Diese im Einzelnen zu erfassen und die Strategien und Konzepte ihrer Realisierung differenziert darzulegen, ist ein zentrales Anliegen der vorliegenden Arbeit. Das facettenreiche Heiligengrabmal wird in polyfokaler Perspektive untersucht, um es hinsichtlich seiner stilistisch-typologischen, religiösen, landespolitischen und stadtgeschichtlich-urbanistischen Bedeutung zu erschließen. Dabei erlaubt die vergleichende Betrachtung des Grabmals mit ausgewählten zeitgenössischen Monumenten seine formale und funktionale Verortung innerhalb der Grabkultur und Heiligenverehrung des 15. und frühen 16. Jahrhunderts. Auf diese Weise wird es zugleich möglich, die Relevanz der Figur Bernhardins als Aquilaner Stadtpatron und erster Heiliger der Franziskanerobservanten an seiner Grabstätte, dem zentralen Ort seines Kultes, aufzuzeigen sowie ein herausragendes Kunstwerk der durch Erdbeben wiederholt bedrohten und in der internationalen Forschung immer noch als ‚peripher‘ geltenden Region Abruzzan umfassend zu erschließen.⁵

Forschungsstand

Zwar liegen zahlreiche Untersuchungen zur Ikonographie des Observantenpredigers vor, doch stand das Grabmonument bislang nicht im Zentrum kunsthistorischer Forschung.⁶ Einige Studien nehmen die frühen Verehrungsformen des Heiligen in seiner Heimatstadt in den Blick, setzen sie jedoch kaum je mit dem

5 Zum provinziell-populären Ton der (kunst-)historischen Betrachtung der Kunstlandschaft der Abruzzan und exemplarisch zur „periferizzazione storiografica“ der abruzzesischen Malerei des Duecento LUCHERINI 2014, S. 25.

6 Vgl. u. a. EB, Bd. 2 (1981); ARASSE 1982; BISOGNI 1982; CYRIL 1991; COBIANCHI 2009; KENNEDY 2013.

Bernhardinkult in L’Aquila in Beziehung.⁷ Dank des anhaltenden Interesses an der franziskanischen Observanz von Seiten der Historiker, Philologen und Religionswissenschaftler kann sich die vorliegende Arbeit auf wichtige Quelleneditionen wie die Dokumentation zu Bernhardins Kanonisierungsprozess oder frühe hagiographische Schriften stützen sowie auf grundlegende Studien zur franziskanischen Kunst- und Architekturpolitik wie auch zur Verbreitung des Reformfranziskanertums in den Abruzzen.⁸

Seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird das Mausoleum vielfach als eines der Hauptmonumente L’Aquilas in der zumeist regionalen (Fach-)Literatur benannt, doch fehlt eine umfassende Darstellung bis heute.⁹ Auch in den nicht wenigen Beiträgen zur Architektur der Grabkirche S. Bernardino – der freilich bislang keine Monographie gewidmet wurde – findet das Grabmal meist nur marginal Berücksichtigung; Gleiches gilt für den angeschlossenen Konventsbereich.¹⁰

Die meist als „Libro della fabbrica“ bezeichnete, quattrocenteske Hauptquelle zur Entstehung des Komplexes von S. Bernardino – im Folgenden *Libro Grande* genannt – ist nicht im engeren Sinne ein Baubuch, sondern eine nachträgliche Zusammenstellung verschiedener Bautätigkeiten, verwendeter Materialien, eingenommener Spenden, teils auch späterer Baumaßnahmen und den Konventskomplex betreffender Ereignisse.¹¹ Diese Kompilation wurde verschiedentlich herangezogen, doch lange Zeit nicht systematisch mit der Baugeschichte und der Disposition der Funktionseinheiten in Beziehung gebracht. Erst mit den Quellenforschungen Maurizio D’Antonios im Zuge der Instandsetzung der Basilika nach dem Erdbeben vom 6. April 2009 wurden Teile des *Libro Grande* mit der Bauforschung vor Ort korreliert und unter baupraktischen Gesichtspunkten interpre-

7 Für den Sieneser Bereich ARASSE 1977; ISRAËLS 2007(2008). 2015 jedoch erschienen zeitgleich zwei Beiträge, die Aspekte der Bernhardinverehrung in seiner Heimat- und Sterbestadt gegenüberstellen MUSSOLIN 2013(2015); LANGER 2015.

8 Wichtige Ausgaben sind *Processo* 2009; *Agiografia* 2014; *Canone* 2018. Zu Richtlinien und Praxis franziskanischer Architektur und ihrer Ausstattung COOPER 2000; MARKSCHIES 2001; COOPER 2001(2002); ders. 2005; COBIANCHI 2013; MUSSOLIN 2014. Zur Verbreitung der franziskanischen Observanz und ihrer Verortung in der quattrocentesken Gesellschaft PELLEGRINI/DEL FUOCO 2012; *Frati* 2013; *Osservanza minoritica* 2019.

9 LEOSINI 1848, S. 203–210. Zur Relevanz von Angelo Leosinis erster Guide zum Kulturgut L’Aquilas für die lokale Forschung PASQUALETTI 2013(2015); vgl. das Digitalisat des mit weiterführenden Anmerkungen versehenen Autorenexemplars http://www.mofonte.it/home/files/pdf/leosini_1848.pdf (07.10.2023).

10 Neben der älteren Forschungsliteratur (CHINI 1937; DI VIRGILIO 1950; CENTOFANTI VERINI 1967/69; CHIERICI 1969; diverse Beiträge in *Atti XIX Congresso* 1980) sind hier v. a. die folgenden rezenten Titel zu nennen: ANTONINI 1988/93; FUCINESE 1995(1996); CIRANNA 1997; GHISSETTI GIAVARINA 2013; Ders. 2019; D’ANTONIO/MACCHERINI 2020. Vgl. aber die Publikation zur Grabkapelle Bernhardins, die parallel zur vorliegenden Studie entstand *Restauro* 2018.

11 *LG*, ASA, ACA, S 52 (zitiert wird nach neuer Seitenzählung). Zahlreiche der hauptsächlich durch den Bauleiter Francesco dell’Aquila notierten Einträge sind publiziert in FRAGLIA 1912 (folgt der alten Seitenzählung).

tiert.¹² Basierend auf diesen neuesten Ergebnissen, dem eigenen ‚close reading‘ des *Libro Grande* sowie vergleichenden Recherchen wird eine tragfähige Rekonstruktion des ersten Altgrabes des Heiligen diskutiert, für das sich interessante Parallelen zu Grabaltären von (Franziskaner-)Heiligen aufzeigen lassen.

Vermessungstechnische Studien in jüngerer Zeit konnten die genauen Maße des Mausoleums und der darunter befindlichen Kapellenkrypta liefern, deren Nutzung und Umgestaltung freilich nur oberflächlich abgehandelt wurde.¹³ Überlegungen zum Verhältnis von Form und Funktionshorizont des Grabmals wurden einzig im Rahmen einer knappen Fallstudie Barnaby Nygrens angedeutet.¹⁴ Erst die rezente Untersuchung von Urte Krass zu Darstellungsstrategien der ‚neuen Heiligen‘ des Quattrocento liefert neben wichtigen Erkenntnissen im Allgemeinen auch neue Impulse zu funktionalen Aspekten des Bernhardinmausoleums im Besonderen. Dabei sind das Ideal der *integritas* des Heiligenleibes, das Bedürfnis seiner verlängerten Ausstellung oder die verstärkte Produktion von Tertiärreliquien wichtige Charakteristika auch des Bernhardinkultes.¹⁵

Angesichts der regen Aktivitäten der Grabmalsforschung zur Frühneuzeit während der letzten Jahrzehnte – genannt sei beispielsweise das REQUIEM Projekt zur Erforschung römischer Papst- und Kardinalsgrabmäler –¹⁶, fällt auf, dass nur vergleichsweise wenige Untersuchungen zu Heiligengrabmälern dieser Epoche vorliegen. Trotz der engen formalen Verwandtschaft mit den Grabmonumenten für Laien und Kleriker, lassen sich die Spezifika dieser Grabmalsgruppe nur unter besonderer Beachtung liturgischer Belange, volksfrömmiger Bedürfnisse und theologischer Prämissen herausarbeiten. Neben Jörg Garms’ grundlegendem Aufsatz zu Typen und Bildmotiven spätmittelalterlicher Heiligengrabmäler oder Nygrens überblickshafter Studie des Zeitraums zwischen 1260 und 1520, ist hier etwa der Versuch von Laura Corti zu nennen, die Kulturpraktiken an Heiligengrabstätten zu analysieren. Ferner wurden Studien zu einzelnen Typologien – Michele Tomasi zum Typus der *arca* – oder Gruppen von GrabinhaberInnen – Kirstin Böse zu weiblichen Heiligen – vorgelegt.¹⁷ Eine eigene Untersuchung zur Grabmalskul-

12 D’ANTONIO 2018; D’ANTONIO 2019. Diese Beiträge des die Konsolidierungsmaßnahmen leitenden Architekten entstanden parallel zu dieser Arbeit und basieren auf Archiv- sowie bautechnischen Recherchen, die der Autor auf den gesamten Baukomplex von S. Bernardino auszuweiten gedenkt.

13 RUGGIERI 2006; CUNDARI M. R. 2010.

14 Der Autor stellte einige Überlegungen zum funktionalen Kontext des Mausoleums in Bezug auf seinen Typus an (NYGREN 1999, S. 158 f., 214–216, 276–280).

15 KRASS 2012; die Autorin revidiert Forschungsmeinungen zum Heiligenkult des Quattrocento, der vermeintlich keine Neuerungen hervorgebracht habe (ebd., S. 32; vgl. LEGNER 1995, S. 187; ANGENENDT 1994, S. 230). Krass’ breit angelegte Studie bietet freilich nur eine kurze Betrachtung zum Bernhardingrabmal und kann nicht seinen vielfältigen Bedeutungsebenen gerecht werden (vgl. LANGER 2012).

16 Zu dem 2001 begonnenen Forschungsprojekt unter Leitung von Horst Bredekamp, Arne Karsten und Philipp Zitzlsperger <http://requiem-projekt.de/> (12. 10. 2019).

17 GARMS 1990; NYGREN 1999; CORTI 2011; zu Einzelbereichen TOMASI 2012; BÖSE 2008.

tur der Abruzzen des Quattro- und Cinquecento existiert nicht, doch bieten die Studie Francesco Gandolfos zur abruzzesischen Steinskulptur des (Spät-)Mittelalters sowie das Überblickswerk von Otto Lehmann-Brockhaus zu Kunst und Geschichte von Abruzzen und Molise einen brauchbaren Einstieg.¹⁸ Letztgenannte umfassende Publikation des vormaligen Referenten für süditalienische Kunstforschung der Bibliotheca Hertziana gilt bis heute als Standardwerk.¹⁹

Das durch die wiederholten Erdbeben stark dezimierte Œuvre und eine vergleichsweise magere Quellenlage ermöglichen ein nur lückenhaftes Bild des für das Bernhardinmausoleum verantwortlich zeichnenden Bildhauers und Architekten Silvestro Aquilano. Abgesehen von verschiedenen Einzelstudien um 1900 machten insbesondere die umfangreichen Archivstudien Mario Chinis – 1909 erstmals publiziert und 1954 erweitert zu der bislang einzigen Monographie – den Künstler zu einer fassbaren Persönlichkeit.²⁰ Die Ergebnisse und Interpretationen Chinis, ein kunsthistorischer Amateur, bedurften seit Langem einer Revision, die im Rahmen neuerer Aufsätze teils geleistet wurde; doch stehen hier neben der Stilkritik vor allem Fragen nach der Ausbildung des Künstlers sowie der ihn prägenden stilistisch-formalen ‚Einflüsse‘ im Mittelpunkt.²¹ Während der 1920er bis -40er Jahre zog der Künstler auch ein gewisses Interesse von in den USA tätigen Wissenschaftlern auf sich, doch blieb die Forschung lange Zeit national bis regional.²²

Eine profunde Untersuchung zum Typus des Bernhardinmausoleums sowie seiner gestalterischen Inspirationsmomente bzw. Referenzobjekte steht bislang ebenso aus wie die Einordnung des Objektes im Kontext von Auftrag(geber), Funktion und städtischem Umfeld. Dabei liegen wertvolle Studien vor, die eine Annäherung an Bernhardins Bedeutung für die Stadt L’Aquila aus historischer Perspektive ermöglichen.²³

18 LEHMANN-BROCKHAUS 1983, S. 378–386; GANDOLFO 2014, S. 185–194, der das Bernhardinmausoleum ausspart.

19 LEHMANN-BROCKHAUS 1983; PACE 2013, S. 187. Zum Süditalien-Referat des römischen Institutes KAPPEL 2013. Ungefähr zeitgleich mit dem erwachenden Interesse der lokalen Gelehrten am abruzzesischen Kulturgut widmeten sich auch einige Arbeiten deutscher Forscher der süditalienischen und abruzzesischen Kunst des Mittelalters; so z. B. die 1860 posthum aus Heinrich Wilhelm Schulz’ Reiseaufzeichnungen (Ende der 1830er Jahre) zusammengestellten *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien* (vgl. LUCHERINI 2014, S. 17 f.), die kulturhistorischen Studien Eberhard Gotheins (1886, 1915) oder der Bericht zur Architektur der Abruzzen von Leopold Gmelin (1889).

20 TABASSI 1893; PANSÀ 1894; FABRICZY 1895; BALZANO 1903; RUSCONI 1906; DE NICOLA 1908; VENTURI 1908; CHINI 1909; CHINI 1954 (BURMAN 1981 entspricht nicht wissenschaftlichen Maßstäben).

21 ANGELINI 2003; BOFFI 2007(2008); TORLONTANO 2008; DI GENNARO 2010; MACCHERINI 2018a. Hauptsächlich wurden Neubewertungen und -zuschreibungen vorgenommen, den um 1900 zusammengetragenen Quellen aber kaum etwas hinzugefügt.

22 VALENTINER 1925; Ders. 1937; BONGIORNO 1942; Dies. 1944.

23 Vgl. die umfassenden Untersuchungen COLAPIETRA 1984; BERARDI 2005. Zur Erschließung der Aquilaner Ratsprotokolle BERARDI 2012; TERENZI 2015. Zu erwähnen ist

Auch hinsichtlich der Rezeption des Bernhardingrabmals hat die Forschung meist summarisch Beispiele benannt, aber nur selten konkrete Bezugspunkte aufgezeigt. Für die unmittelbaren Aquilaner Nachfolgemonumente fehlen tiefergehende Studien: Das Grabmal für den Stadtheiligen und vormaligen Papst Petrus Cölestin (1209/10–1296) wird hier erstmals eingehend analysiert,²⁴ und auch für das in eben dieser Tradition stehende, heute verlorene Monument für den Aquilaner Patron Equitius († 570/71) wird eine Rekonstruktion versucht. In der nicht mehr als flüchtigen Behandlung der Patronsgrabmäler zeigt sich die traditionelle, erst in den letzten beiden Jahrzehnten sich öffnende Verhaftung im *regionalismo* der Aquilaner Forschungslandschaft, die trotz oftmals verdienstvoller Einzelstudien und Quelleneditionen selten die Verortung von Monumenten im weiteren Kontext leistet.

Aufbau und Methode

Die Arbeit gliedert sich in drei Hauptteile. Am Beginn steht eine bau-, stadt- und kulturgeschichtliche sowie landes- und ordenspolitische Einordnung. Das Zentrum bildet die monographische Betrachtung des Monumentes und abschließend folgt die vergleichende Typogenese und Verortung des Mausoleums im Heiligenkult des 15. und frühen 16. Jahrhunderts.

Im ersten Teil kommen die Voraussetzungen der Grabstätte in den Blick, zunächst Bernhardins Leben und Tod wie auch seine Bedeutung und frühe Verehrung, der Kult in seiner Heimatstadt Siena und der Fortgang der Kanonisierung. Kontextualisierend werden in diesem Kapitel die ordenspolitischen Interessen der Franziskanerobservanten an der Figur Bernhardins ebenso dargestellt wie seine Rolle als Stadtpatron innerhalb der religiösen Strukturen L'Aquilas. Auf die Untersuchung von Bauplatz und urbanistischen Prämissen folgen die Baugeschichte der Basilika und des Konventes S. Bernardino sowie die Diskussion des Bautyps und der initial geplanten Verortung des Bernhardingrabes innerhalb der Kirche. Als realisierter Grabort wird die Cappella di S. Bernardino hinsichtlich Baugeschichte, Gestalt und Stiftungszusammenhang analysiert unter besonderer Beachtung ihrer komplexen räumlichen Disposition, denn sie wurde mit einer Krypta und zwischen Kirchenschiff und Konvent liegend errichtet. Der Versuch einer Rekonstruktion des ersten Grabaltares für den Heiligen und ein Überblick der Begebenheiten der Translation des Bernhardinleibes beschließen diesen Teil.

Im Zentrum der Arbeit steht die monographische Betrachtung des zweiten Bernhardinmonumentes. Zunächst wird die auf den Mausoleumsentwurf einwir-

auch die Edition der wichtigen frühen Beschreibung der Aquilaner Sakraltopographie ALFERI 2012.

24 RUGGIERI 2008 präsentiert vor allem die auf fotogrammetrischer Vermessung beruhende Vermaßung des Monumentes. Der Vicentiner Künstler wurde als Girolamo Pittoni identifiziert (PUPPI 1961/63; vgl. GALLO 1983). Ein ikonographisches Repertorium zur Figur Cölestins unter Leitung von Cristiana Pasqualetti ist derzeit in Arbeit.

kende Schenkung eines aufwendigen Prunksarkophages durch den französischen Monarchen Ludwig XI. (1423–1483) erörtert. Der anschließenden Darlegung der öffentlichen Debatte um ein neues Grabmal sowie des Auftragszusammenhanges folgt die Skizzierung der Stifterperson und des ausführenden Künstlers. Eine detaillierte Bestandsaufnahme und Beschreibung des Monumentes bereiten den Grund für die Interpretation des Figuren- und Inschriftenprogramms sowie der verwendeten Materialien. Die funktionale Analyse der liturgischen Handlungen am Grabmonument ist besonders hinsichtlich der exzeptionellen Mechanismen zur Sichtbarmachung des Heiligenleibes ergebnisreich. Weiterhin werden die Maßnahmen zum Schutz des Heiligenleibes und zur Produktion von Tertiärreliquien erläutert sowie die Integration von Altären am Grab untersucht.

Abschließend bietet der vergleichende Teil eine Folie, vor der das Bernhardinmausoleum erst recht eigentlich in seinen Besonderheiten und seiner Stellung zu beurteilen ist. Hier stellt eine Kontrastierung mit etablierten monumentalen Grabmalstypen in Italien seit dem Duecento, aber auch mit der franziskanischen und örtlichen Grabmalstradition die Spezifika des Mausoleums heraus. Durch den formalen Vergleich wie auch die typologische Konfrontation werden Bezüge des eklektischen Monumentes aufgedeckt und Verbindungen über Gattungsgrenzen hinweg aufgezeigt. Des Weiteren werden die wichtigsten funktionalen Merkmale wie die periodische Exposition der Gebeine, die Repräsentation des Stifters und die Zugänglichkeit des Grabortes in den Kontext verwandter Strategien ausgewählter Heiligengrabmäler des Quattro- und frühen Cinquecento gestellt. Zuletzt wird der Ausstrahlung des Bernhardinmausoleums auf lokalem und überregionalem Gebiet nachgespürt.

Um die Heiligengrabstätte in der dargelegten Weise polyfokal zu erfassen, kommen diverse methodische Herangehensweisen integrativ zur Anwendung: Zentral ist dabei einerseits ein durch breites Quellenstudium gestützter, kontextorientierter Ansatz, der auch rezeptionsästhetische und bildanthropologische Überlegungen berührt; andererseits ist die formalanalytisch-vergleichende Betrachtung unerlässlich zur typengeschichtlichen Verortung des Monumentes. In der monographischen Untersuchung kommen ikonographisch-ikonologische und textbasierte Interpretation sowie Stilkritik und Funktionsanalyse zur Anwendung.

Hinsichtlich der verschiedenen Quellen – Chroniken, Briefe, hagiographische Texte, Notarsakten, Bullen etc. – sei auf die grundsätzliche methodische Schwierigkeit hingewiesen, dass diese Informationen selektiv darbieten und damit Sachverhalte nie verzerrungsfrei wiedergeben. Der Aquilaner Dokumentenbestand weist – wie allgemein für Süditalien festzustellen –, wesentlich größere Lücken für das (Spät-)Mittelalter auf als die Überlieferung anderer italienischer Regionen.²⁵ Zum Teil sind verlorene Originaldokumente in Abschriften bzw. sinn-

25 VITOLO 2001, S. 120.

gemäß der Wiedergabe der örtlichen Geschichtsschreiber überliefert, wobei mit Transkriptionsfehlern, selektiver Wiedergabe und interpretativ-verfälschenden Übersetzungen gerechnet werden muss.²⁶

Im Folgenden werden Grabstätten von Heiligen, Seligen oder Verehrten untersucht – galten diese doch allesamt als im Ruche der Heiligkeit stehend –, auch wenn ihr kirchenrechtlicher Status zu differenzieren ist. Einerseits hätte die geringe Anzahl der im 15. Jahrhundert offiziell Kanonisierten keine repräsentative Vergleichsbasis abgegeben, andererseits war auch bei Grabstätten von zunächst inoffiziell Verehrten die Beförderung des Kultes oftmals ein Movens für ein aufwendig ausgestattetes Grab.²⁷

Der Fokus der Untersuchung liegt auf den Grabstätten von ‚neuen‘ Heiligen bzw. auf während des Quattrocento modifizierten Grabmälern älterer Heiliger. Als *terminus post quem* der zur Verortung des Bernhardinmausoleums herangezogenen Objekte bieten sich die in den 1260er Jahren etwa zeitgleich entstandenen *arche* des hl. Dominikus – als Initialwerk des monumentalen Heiligengrabmals –, und des Franziskanerheiligen Antonius von Padua an.

Als *terminus ante quem* sind die Jahre 1517 und 1527/29 zu nennen: Hinsichtlich der internen franziskanischen Ordenspolitik ist die 1517 versuchte Einigung ein Moment, der verschiedene Entwicklungen, wie etwa neue Spaltgruppen (Kapuziner) provozierte. Eine Grenzlinie im lokalen Bereich bildet die im Jahr des *Sacco di Roma* erfolgte antispansische Revolte der Aquilaner 1527, die durch die wenig später erfolgte Strafzahlung ein enormes finanzielles Defizit mit sich brachte und die politische Abkoppelung der Stadt von ihrem Umland nach sich zog, aber auch im Bereich der Kunstproduktion als Wasserscheide gelten kann.²⁸ Einige Betrachtungen – beispielsweise zur Baugeschichte von S. Bernardino oder zur kontinuierlichen Aufbewahrung des Bernhardinleibes in Sarkophagen – überschreiten diesen zeitlichen Rahmen. Auf diese Weise können einerseits bei schlechter Überlieferungssituation rückwirkend Analogieschlüsse – etwa zur liturgischen Praxis – gezogen werden, andererseits werden so Kontinuitäten deutlich.

Erdbeben und Wiederaufbau

Die Dialektik von Errichtung, Zerstörung und Wiederaufbau bestimmt die Geschichte der Aquilaner Kunstlandschaft. Bedingt durch ihre geographische und tektonische Lage war die Stadt nicht nur wiederholt der Besetzung durch Truppen der um das Territorium konkurrierenden Mächte ausgesetzt, sondern immer

26 Essentiell sind die Aufzeichnungen der lokalen Historiographen: Antinori, Caprucci, Ciurci, Crispomonti, Lodi, Mariani (die Bibliographie bietet Hinweise zur Datierung der jeweiligen Manuskripte).

27 Vgl. KRASS 2012, S. 13 f.

28 PEZZUTO 2013, S. 16. Von der 1520 nach L’Aquila gelangten *Heimsuchung* Raffaels scheinen starke Impulse auf die lokale Kunstszene ausgegangen zu sein (MACCHERINI 2010, S. 155–159).

wieder auch Erdbeben mit oftmals verheerenden Schäden.²⁹ Dabei zogen die Verwüstungen einerseits eine Schwächung der Gemeinschaft und ihrer ökonomischen Mittel nach sich, gaben andererseits im Zuge des Wiederaufbaus aber vielen Künstlern Beschäftigung und boten die Möglichkeit der Wiedererrichtung in erneuerten Formen, dem gewandelten Geschmack entsprechend.³⁰ Neben den Einbußen im Denkmalbestand ging – wie erwähnt – auch ein Gutteil an Dokumenten verloren.

Durch das Erdbeben von 2009 hatte insbesondere das Archiv von S. Bernardino große Verluste zu verzeichnen. Noch 15 Jahre danach prägen die Schäden dieses schweren Bebens das Aquilaner Stadtbild. Doch trotz der Zerstörung, des schleppenden Wiederaufbaus und der längerfristigen Unzugänglichkeit bot die Postkatastrophensituation auch Chancen: Nicht nur wurden im Verlaufe der Wiederinstandsetzungsarbeiten sowohl das Bernhardin- als auch das Cölestinmausoleum restauriert. Vereinzelt bautechnische Untersuchungen – wenn auch in weitaus geringerem Maße als zu wünschen gewesen wären – erbrachten Evidenzen hinsichtlich der quattrocentesken Gestalt von S. Bernardino,³¹ und die erhöhte Aufmerksamkeit für das geschädigte Aquilaner Kulturgut half, eine Reihe von Forschungsinitiativen und Ausstellungsprojekten zu befördern.³² So ermöglichte beispielsweise das Forschungsprojekt „L’Aquila as a Post-Catastrophic City“, eine Untersuchung zur Dynamik der Reliquienweisungen und Neuschaffung von Kultorten in den Jahren unmittelbar nach dem Erdbeben.³³

29 Als folgenschwerste seismische Aktivitäten sind die Beben von 1349, 1461/62, 1654, 1703, 1915, 1958 und 2009 hervorzuheben, vgl. https://emidius.mi.ingv.it/CPTI15-DBMI15/quiry_place/ (12.05.2019).

30 Freilich wurde die Frage, ob und inwiefern Konservierung oder Neugestaltung angebracht sei, in den einzelnen Epochen unterschiedlich beantwortet (vgl. 2.6.2, 3.3.3).

31 In dem Bestreben, möglichst rasch eines der Wahrzeichen L’Aquilas wieder zugänglich zu machen, wurden leider keine archäologischen Grabungen veranlasst, die bauhistorische Zusammenhänge hätten klären können. Historische antiseismischen Bautechniken in L’Aquila untersucht D’ANTONIO 2013 (zu S. Bernardino S. 110–113, 121–124, 132 f.).

32 Vgl. beispielhaft die Ausstellung, die anlässlich des G8-Gipfels im Juli 2009 aus dem Boden gestampft wurde (*Beautiful 2009*). Der Quantität von Ausstellungen mit den heimatlos gewordenen Kunstwerken des Aquilaner Nationalmuseums wäre freilich die Qualität vorzuziehen gewesen, abgesehen von der auch ethische Aspekte berührenden Frage, inwiefern die Dislokation öffentlicher Kunstsammlungen den Prozess der postkatastrophischen Regeneration der betroffenen Gemeinschaft beeinflusst (vgl. LANGER/PEZZUTO/SANECKI 2019).

33 Fortgeführt wird das Projekt als „Storia dell’arte e catastrofi: L’Italia sismica (*sta-sis*)“ des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, Max-Planck-Institut (Direktion Gerhard Wolf): <https://www.khi.fi.it/de/forschung/abteilung-wolf/storia-dellarte-e-catastrofi.php> (07.10.2023).

Beurteilung und Bedeutung des Untersuchungsgegenstandes

S. Bernardino ist nicht nur eine der Hauptkirchen L'Aquilas und ein außergewöhnliches Beispiel franziskanischer Architektur, sondern neben S. Maria della Casa in Loreto auch der bedeutendste Wallfahrtskirchenneubau im Italien des Quattrocento.³⁴ Als Kulminationspunkt der anspruchsvollen Grabkirche wurde das Bernhardinmausoleum bereits von den frühen Chronisten und Hagiographen zum hervorragendsten Monument der Stadt gekürt, das sich mit Kunstwerken anderer Regionen und auch der Antike messen könne.³⁵ Kommt darin ein Gutteil an überschwänglichem Lokalpatriotismus zum Ausdruck, so wurde doch die Komplexität des Mausoleums durchaus richtig erkannt. Die erste überregionale Würdigung – eben in jenen Jahren, in denen sich die Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin etablierte – findet sich in der viel rezipierten *Storia della scultura* (1813–1818) des Leopoldo Cicognara, in der das Bernhardinmausoleum als eines der bedeutendsten Grabmäler hervorgehoben wird.³⁶ Zwar war dem Kunsthistoriographen das Monument aus eigener Anschauung bekannt, wie ein Jugendbrief von 1789 bezeugt, doch stützte er sich bezüglich des historischen Kontextes auf den Bericht des einheimischen Marchese Francesco de Torres.³⁷ In dem sich in den folgenden Jahrzehnten zahlreiche Lokalhistoriker auf die Autorität Cicognaras bezogen, legitimierten sie über diesen Umweg gewissermaßen ihre eigene Geschichtsschreibung.³⁸ Noch in jüngerer Zeit finden sich sehr selbstbewusste Bewertungen des Mausoleums, die augenscheinlich auf diesen ottocentesken Lobeshymnen basieren.³⁹

Abseits des Regionalstolzes und ungeachtet seiner formalgestalterischen und stilistischen Qualität ist das Mausoleum Bernhardins in seiner Vielschichtigkeit

34 NIEBAUM 2016, Bd. 1, S. 301; vgl. das frühe Urteil, S. Bernardino sei „weitaus das herrlichste Bauwerk des ganzen Abruzzenlandes“ und „dürfe sich den bedeutendsten der Halbinsel anreihen“ (GOTHEIN 1886, S. 237; vgl. Appendix Nr. 7, S. 549 f.).

35 MASSONIO 1614, S. 92 f. (Appendix Nr. 7, S. 540).

36 „Il mausoleo di S. Bernardino da Siena (...) è uno dei più ricchi ed insigni che si conoscano“, CICOGNARA 1823/24, Bd. 4, S. 411 (Appendix Nr. 7, S. 544). Vgl. auch den Brief des jungen Cicognara vom 15. Juli 1789, der von seinem Besuch in S. Bernardino während einer Abruzzenreise berichtet (Appendix Nr. 7, S. 543 f.). Barbara Steindl danke ich für die Zurverfügungstellung einer Kopie dieses Dokumentes (BNCF, Vari 444, 113, Aquila 15 luglio 1789).

37 Diese Informationen erreichten Cicognara um 1820, so konnte er sie in die überarbeitete Zweitausgabe der *Storia* integrieren. Den Brief des Marchese publizierte posthum BINDI 1883, S. 36–40 (Appendix Nr. 7, S. 545–547).

38 LEOSINI 1848, S. 203; SIGNORINI 1868, Bd. 2, S. 310; BINDI 1889, Bd. 1, S. 799 (vgl. die Zusammenstellung an Zeugnissen zum Bernhardinmonument in Appendix Nr. 7, S. 537–550).

39 „Questa del mausoleo bernardiniano, tra le opere rinascimentali abruzzesi, è senza dubbio la più imponente e la più importante“, ANTONINI 1988/93, Bd. 1, S. 328; „L'apice del primo rinascimento si attinge all'Aquila col mausoleo 1490–1505 a S. Bernardino“, ebd. Bd. 2, S. 401; „Il Mausoleo (...) autentico gioiello del Rinascimento“, D'ANTONIO/VALERI 2022, S. 16.

höchst bemerkenswert und spiegelt die verschiedenen Interessen, die sich an der Grabstätte des Heiligen kreuzten: In der Rolle als Ordensheiliger war Bernhardin Legitimationsfigur für den franziskanischen Reformzweig der Observanten. Als Stadtpatron war sein Grab Fokus offizieller Devotion, während gleichzeitig zahlreiche Pilger den bekannten Thaumaturgen um Hilfe ersuchten. Und schließlich war auch den Stiftern des Bernhardinsarkophages und -mausoleums am eigenen Seelenheil bzw. ihrer Selbstdarstellung gelegen.

2 VORAUSSETZUNGEN

Ist die Verehrung des hl. Bernhardin von Siena im 21. Jahrhundert nurmehr ein lokales Phänomen, so kann an seiner exzeptionellen Rolle im öffentlichen Leben des Quattrocento kein Zweifel bestehen. Dieses erste Kapitel untersucht die Vorbedingungen des im Hauptteil behandelten Mausoleums des Heiligen. Beginnend mit der auf gewisse Schwerpunkte, die im Zusammenhang mit seiner späteren Verehrung und Grabbunterbringung von Bedeutung sind, fokussierten Biographie Bernhardins wird in den ersten Unterkapiteln (2.1 bis 2.4), das Wirkungsfeld, die Bedeutung, frühe Verehrung und Kanonisation (1450) des Predigers dargestellt, auch bezüglich der in Siena ankernden Ikonographie des Heiligen. Zur weiteren Kontextualisierung wird die Entwicklung der observantischen Franziskaner, ihre Ausbreitung in den Abruzzen sowie die Kunstpolitik des Ordenszweiges kurz skizziert und Bernhardins Grabort L’Aquila hinsichtlich seiner historischen Voraussetzungen, des ökonomisch-kulturellen Rahmens und der Sakraltopographie vorgestellt.

Der zweite Teil dieser Hinführung (2.5 bis 2.8) nähert sich dem Aquilaner Bauvorhaben von Kirche und Konvent S. Bernardino (ab 1454), indem die urbanistische Situation, die Baugeschichte sowie Fragen zur Bautypologie erläutert werden. Schließlich wird mit der Grabkapelle der engere Rahmen des Mausoleums behandelt und der Fokus auf den ersten Grabaltar Bernhardins gelegt, der den Heiligenleib nach der Translation (1472) zunächst barg.

2.1 Bernhardin von Siena

2.1.1 „non vi maravigliate se dico santo“¹ – Leben, Tod und Bedeutung

Bernardino degli Albizzeschi wurde am 8. September 1380, dem Fest Mariä Geburt, in Massa Marittima – zu dieser Zeit Teil des Sieneser Hoheitsgebietes – geboren. Als ihn 63-jährig, am 20. Mai 1444, dem Vorabend des Himmelfahrtsfestes, in L’Aquila der Tod ereilte, starb er als franziskanischer Observantenbruder

1 BERARDI/BOESCH GAJANO 1992, S. 451; zu dieser Quelle im Folgenden.

Bernhardin von Siena, einer der populärsten Prediger seiner Zeit.² Nach dem frühen Tod seiner Eltern – Nera di Bindo di Ranieri degli Avveduti († 1383) und der aus einem Sieneser Adelsgeschlecht stammende (Alber-)Tollo di Dino di Bando degli Albizzeschi († 1386) – oblag Bernhardins Erziehung zunächst seiner Tante mütterlicherseits, Diana († 1391).³ Nach deren Ableben gelangte Bernhardin im Alter von elf Jahren nach Siena in die Obhut des kinderlosen Onkels väterlicherseits Cristoforo Regulini degli Albizzeschi und seiner Gattin Pia, die ihm den Besuch der Lateinschule – u. a. bei dem Universitätslehrer Giovanni da Spoleto – ermöglichten. Anschließend studierte er etwa drei Jahre lang kanonisches Recht an der Sieneser Universität, ohne jedoch einen Abschlussgrad zu erlangen.⁴

In seiner Jugend hatte Bernhardin häufigen Umgang mit seiner 30 Jahre älteren Cousine Tobia dei Tolomei, eine franziskanische Terziarin. Später pflegte er liebevoll seine Tante Bartolomea del Tuliardo, die Augustiner-Terziarin war und den Namen Jesu stark verehrte. Diese beide Sienesinnen prägten gemeinsam mit den Tanten Diana und Pia nachhaltig Bernhardins Frömmigkeit, und es ist nicht abwegig, dem engen Verhältnis zu Tobia, welche Pilgerinnen im Ospedale di Santa Maria della Scala pflegte, seine Entscheidung zum Eintritt in die *Compagnia della Vergine Maria*, die sich in den Gewölben unter dem Ospedale traf, zuzuschreiben.⁵ 1400 meldete er sich gemeinsam mit anderen Bruderschaftlern als Freiwilliger zur Pflege Pestkranker und infizierte sich dabei.⁶

Nachdem er zunächst eine Weile die Augustinereremiten von Lecceto (SI) frequentiert hatte, entschied Bernhardin sich dazu an seinem Geburtstag im Jahr 1402, in der Sieneser Konventualenkirche S. Francesco dem Orden der Franziskaner beizutreten. Sein Noviziat verbrachte er im *Colombaio* genannten Konvent am Berg Amiata, dritte toskanische Ansiedlung des Zweiges der *fratres de familia*, später Observanten genannt, die zur strengen Regel Franziskus' zurückkehren wollten. In diese Zeit ist auch eine Phase eremitischer Zurückgezogenheit zu datieren, von der Bernhardin später selbst berichtete, dass sie seinem Wesen nicht entsprach.⁷ Vielmehr folgte Bernhardins Tätigkeit der allgemeinen Tendenz der

2 Einen chronologischen Überblick der Ereignisse in Bernhardins Leben mit Verweisen auf die jeweiligen Quellen bietet PACETTI 1943; vgl. auch MANSELLI 1967; *EB*, Bd. 4 (1985). Ein Überblick der hagiographischen Quellen findet sich bei PACETTI 1947, S. 210–216; rezentere Studien zur Bernhardinhagiographie des 15. Jahrhunderts bei MONTESANO 1994; PELLEGRINI 2004, S. 50–86; SOLVI 2009, S. 109–112.

3 Zu den Eltern Bernhardins BULLETTI 1946; PRATESI 1957.

4 PACETTI 1943, S. 161. Zum Studium Bernhardins vgl. *Processo* 2009, S. 277, 386.

5 Vgl. die Angaben der *Vita Bernardini* des Sienesen Leonardo Benvoglianti in *Processo* 2009, S. 271–285; zu Maffeo Vegios Lebensbeschreibung *Agiografia* 2014, S. 148 (vgl. WEBB 1980, S. 35 f.). Zur Erziehung Bernhardins durch fromme Frauen WEBB 1996, S. 302; MORMANDO 1999, S. 29 f.; PELLEGRINI 2016, S. 376–382.

6 *Processo* 2009, S. 277 f., 354 f. 1411 erkrankte Bernhardin erneut, genas aber rasch (ebd., S. 389).

7 So äußerte er sich während einer Predigt auf der Sieneser Piazza del Campo im Jahr 1427 (*Prediche volgari* 1989, Bd. 2, S. 788 f.; vgl. POLECRITTI 2000, S. 11).

franziskanischen Observantenbewegung in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, sich dem urbanen Leben wieder anzunähern.⁸ Er vertiefte seine theologischen Kenntnisse und bereiste nach der Ernennung zum Prediger im Jahr 1405 in dieser Funktion zahlreiche Städte Italiens: Von den nördlichen Zentren in der Lombardei und Venetien gelangte er bis nach Mittelitalien, in die Abruzzen und nach Latium.⁹ Das apostolische Leben galt Bernhardin als eine der Hauptaufgaben seines Ordens, und er widmete sich ihm unermüdlich bis an sein Lebensende.¹⁰

Nur zum Teil an der scholastischen Predigttradition orientiert, entwickelte Bernhardin einen eigenen klaren, bildhaltigen und volksnahen Predigtstil, der durch reichhaltige Exempla wie auch Anekdoten anschaulich und durch lebendige Rezitationstechniken sowie expressive Gestik unterstrichen wurde. In *reportationes*, also volkssprachigen Mitschriften, aber auch in den von Bernhardin ab ca. 1430 verfassten lateinischen Sermonarien überliefert, gereichten seine Kanzelreden den Angehörigen der jüngeren Observantengeneration zum Vorbild, wie Johannes von Capestrano, Jakob von der Mark, aber auch Michele Carcano, Roberto Caracciolo und andere, die Bernhardins Stil freilich teils modifizierten bzw. weiterentwickelten.¹¹ Als erster der großen Massenprediger der franziskanischen Observanz versammelte Bernhardin teilweise tausende Zuhörer um sich und wurde eine Person des öffentlichen Interesses, die – auch da man ihn für gewisse wunderbare Ereignisse verantwortlich machte – schon zu Lebzeiten heiligmäßige Verehrung erfuhr.¹²

Im 15. Jahrhundert wurden Predigten teils einzeln zu bestimmten Anlässen, oftmals aber auch als ganze Zyklen (vor allem in der Fasten- und Adventszeit) gehalten. Bernhardin behandelte in seinen Ansprachen die moralischen, sozialen und politischen Probleme der zeitgenössischen Gesellschaft, predigte für die Erneuerung der Moral und eine gemäßigte Lebensweise, gegen Luxus oder Wucher. Mehrfach inszenierte er dabei so genannte *roghi delle vanità*, öffentliche Verbrennungen von Luxusartikeln und Utensilien des Glücksspiels.¹³ Ein wichtiges

8 Hier wird bereits die Tendenz zur ‚Urbanisierung‘ der Observanten im 15. Jahrhundert sichtbar, die im Gegensatz zu den eremitischen Wurzeln dieser Reformbewegung steht (ELM 1994, S. 290; ERTL 2006, S. 205).

9 Diverse Berichte, Bernhardin habe sich auch im Süden Italiens, in Spanien oder den Niederlanden aufgehalten, sind nicht zu belegen (vgl. LOPEZ 1939; EB, Bd. 3 [1984], S. 391–492).

10 Vgl. Bernhardins Worte der Predigt „Del danno del giudicare“ (*Prediche Volgari* 1934, Bd. 2, S. 1).

11 „Bernardino da Siena è il punto di riferimento indiscusso per tutti i predicatori del Quattrocento“, DELCORNO 2013, S. 6 (vgl. PELLEGRINI 2004, S. 113–115 und DELCORNO 2009, S. 16, 291 mit ausführlicher Bibliographie). Zum enormen Publikumsinteresse an Bernhardins Predigten MORMANDO 1999, S. 22, 38 f.

12 BRUNI 1999, S. 266; PELLEGRINI 2004, S. 109 f.

13 Die zum Teil in *volgare* aufgezeichneten Predigten sind in verschiedenen Ausgaben als *Opera Omnia* verlegt worden (zwischen 1591 und 1965). Zu den Scheiterhaufen der Eitelkeiten vgl. *Processo* 2009, S. 15, 178, 331.

Anliegen war ihm zudem die Befriedung der innerstädtischen Fehden von Guelfen und Ghibellinen, aber auch zwischen anderen *fazioni*.¹⁴ Es soll nicht verschwiegen werden, dass Bernhardin in seinem Eifer, den Wucher zu bekämpfen und aus einer auch theologisch motivierten, durchaus zeittypischen Abneigung heraus sich häufig antijudaistisch äußerte¹⁵ und seine Predigten vereinzelt zu Ausschreitungen führten, wie etwa 1426 die Verbrennung einer vermeintlichen Hexe in Rom.¹⁶

Seit Jugendtagen bewegte Bernhardin eine besondere Marienfrömmigkeit, die später von seinen Hagiographen stark betont wurde – insbesondere seine Verehrung für das Kultbild der *Assunta* am Sieneser Stadttor Porta Camollia.¹⁷ Ins Zentrum seiner Predigten stellte er jedoch den Namen Jesu. Zum Zwecke der Anschaulichkeit entwickelte Bernhardin das alte Mono- bzw. Trigramm des Namen Jesu „IHS“ (oder „yhs“ in gotischen Minuskeln) zu einer regelrechten ‚Wort-Bild-Marke‘ weiter.¹⁸ Auf rechteckige Tafeln mit blauem Grund ließ er das Zeichen in einen goldenen, zwölfbahnigen Strahlenkranz malen und mit den Paulusworten „In nomine Iesu omne genu flectatur, caelestium, terrestrium et infernorum“ (Phil 2,10–11) einfassen; diese Tafeln stellte er während seiner Predigten zur Schau.

14 Zu Bernhardin als Friedensprediger POLECRITTI 2000.

15 Bernhardins ökonomische Ethik basierte stark auf den Schriften des Pietro di Giovanni Olivi (vgl. CAPITANI 1982). Erst ab 1462 gründeten verschiedene Observantenprediger *monti di pietà*, gemeinnützige Kreditsinrichtungen.

16 INFESSURA 1890, S. 25; vgl. GUIDI 2013, S. 487 Anm. 149.

17 Vgl. SOLVI 2007/10. Dass sein Geburtsdatum ebenso auf den Festtag von Mariä Geburt fiel wie sein Eintritt in den Orden und sein Namenspatron der Marienvisionär Bernhard von Clairvaux war, gab Bernhardin selbst von sich preis (ebd., S. 373). Einige Hagiographen deuteten es als Zeichen göttlicher Vorsehung, dass er in Siena aufwuchs, welches man unter dem besonderen Schutz der Maria Assunta wählte. Der anonyme Autor des *Compendium vitae S. Bernardino* schließlich machte die Jungfrau Maria zum Leitmotiv von Bernhardins Leben (DELORME 1935; SOLVI 2007/10, S. 375–377). Insgesamt korrelieren diese ‚marianischen Koinzidenzen‘ bestens mit der franziskanischen Marienverehrung. Zur *Madonna della Porta Camollia* und der Kopie, die Bernhardin davon anfertigen ließ ISRAËLS 2009.

18 Spätestens seit dem 8. Jahrhundert ist die Formel IHS in Handschriften zu finden (FELDBUSCH 1953, Sp. 715 f.). Für die Nutzung dieser fälschlich latinisierten Abkürzung des griech. ΙΗΣΟΥΣ (den Buchstaben Eta transkribierte man als „H“) wurde Bernhardin auch von Zeitgenossen kritisiert (GALLORI 2011, S. 27 f.), zumal er an die einzelnen Buchstaben und Gestaltelelemente der Tafel ein hermeneutisches Bezugssystem knüpfte (vgl. die Predigt „De glorioso nomine Domini nostri Iesu Christi“ in *Opera Omnia* 1956, Bd. 4, S. 487–515). Bereits 1417 nutzte Bernhardin bei einer Predigt in Bergamo eine riesengroß gemalte Initiale, um die Aufmerksamkeit seiner Zuhörer zu erreichen (ARASSE 1995, S. 123). Anscheinend verwendete Bernhardin die hölzerne Monogrammtafel erstmals kurz danach (VAN ORTROY 1906, S. 317 f.) während eines Aufenthaltes in der Lombardei, wo er mit Filippo Maria Visconti zusammentraf (AASS, Maii V, Dies 20, S. 280). Einleuchtend ist Daniele Solvis (bislang nur mündlich formulierte) These, Bernhardins Monogramm-Tafel adaptiere das *raza viscontea* genannten Sonnensymbol, welches u. a. die Herolde des Mailänder Herzogs mit sich führten, wenn sie offizielle Nachrichten verkündeten. Zum Gebrauch des Monogrammes durch Bernhardin und weiteren Deutungen des IHS als „Jesus Hominum Salvator“, „In Hoc Signo [Vinces]“ oder „In Hoc Salus“ vgl. BOLZONI 2002, S. 206–217; HELAS 2004, S. 59; PACELLI 2007.

(Abb. 1) Das Monogramm schmückte als Zeichen der Jesus-Verehrung und der Befriedung bald zahllose private und öffentliche Gebäude der Städte, in denen der Prediger sich aufgehalten hatte. Auch im privaten Rahmen suchte Bernhardin, den Namen Jesu als visuelle Alternative für andere aus dem Volks- oder Aberglauben stammende Zeichen, Bildchen oder Amulette zu installieren und empfahl etwa, mit dem Jesus-Monogramm beschriebene Zettelchen als apotropäisches Mittel mit sich zu führen.¹⁹ So effektiv und effektiv die Verwendung des gemalten Monogrammes auch war – tatsächlich wurde das Monogramm in der Ikonographie zum festen Attribut bzw. zur Imprese Bernhardins wie zum Teil auch seiner Mitbrüder –²⁰, die Nutzung der mit glänzendem Gold und leuchtendem Blau bemalten Tafel brachte Bernhardin den Verdacht der Häresie bzw. Idolatrie ein. Gleich mehrfach musste er sich verteidigen, konnte jedoch die Anklagepunkte stets entkräften.²¹

Diese Vorwürfe zeigen, dass Bernhardins Aktivitäten nicht nur positiv wahrgenommen wurden: Zu seinen Kritikern, die ihn als Häretiker und Pseudo-Prophe-



Abbildung 1: Sano di Pietro, *Bernhardin von Siena mit Monogrammtafel*, ca. 1448, L'Aquila, MUNDA

19 „Così voi prego (...) il [nome di Gesù] teniate a le case vostre, all'uscio e anco all'uscio de le camere vostre. Così portarlo ne' patarnostri e a collo“, *Prediche volgari* 1958, Bd. 2, S. 180; „Questo nome di Gesù (...) Portatelo adosso, o scritto o figurato e non potrai capitar male“, *Prediche volgari* 1934, Bd. 2, S. 209; vgl. auch DI MEGLIO 1999, S. 167–170. Eines der prominentesten Beispiele ist das Trigramm an der Fassade des Palazzo Pubblico von Siena, welches im Jahr 1425 infolge einer Predigt Bernhardins bei Battista di Niccolò da Padova, Turino di Sano und Giovanni di Turino beauftragt wurde (vgl. EB, Bd. 2 [1981], S. 190f.).

20 Erst mit Bernhardin und seiner Kanonisierung 1450 geschah es, dass die Attribute der Predigerheiligen dem Inhalt ihrer Predigten entstammen (RUSCONI 2002, S. 184).

21 1426 wurde Bernhardin von Martin V. angeklagt, wobei Johannes von Capestrano seinen Mitbruder erfolgreich verteidigte (HOFER 1964/65, Bd. 1, S. 128f.). 1431 musste er sich vor Eugen IV. verantworten. Neuerlich beschuldigte man ihn 1432 vor dem auf die Kaiserkrönung wartenden Sigismund und 1438 beim Basler Konzil. Zu den diversen Anschuldigungen und Prozessen LONGPRÉ 1935/37.

ten darstellten, zählten unter anderem die Augustiner Andrea Biglia, Cristoforo da Bologna, Andrea da Cascia und Gabriele Garofano da Spoleto, aber auch der dominikanische Inquisitor Ludovico da Pisa, oder der *magister abaci* Amedeo de Landis, den Bernhardin seinerseits mehrfach der Ketzerei bezichtigt hatte.²²

Doch von vielen Zeitgenossen wurde der charismatische Bernhardin sehr geschätzt, so von großen Teilen des Hochklerus. Zu Eugen IV. unterhielt er gar freundschaftliche Beziehungen.²³ Zwar hatte Bernhardin selbst mehrfach hohe säkulare Kirchenämter abgelehnt, doch stärkte dies zusammen mit seiner genügsamen und enthaltsamen Lebensweise seine Glaubwürdigkeit.²⁴ Auch das Wohlwollen zahlreicher weltlicher Herrscher – unter ihnen Kaiser Sigismund, der Mailänder Herzog Filippo Maria Visconti oder der Doge Cristoforo Moro – erlangte Bernhardin. Als Vertrauensperson wurde er mit manch diplomatischer Mission betraut; Papst Eugen ließ ihn für die Kreuzzüge predigen und auch beim Konzil von Florenz war der Sienese teilweise präsent.²⁵ Zeugnis für das Interesse an Bernhardin legen beispielsweise 13 Bittgesuche weltlicher und teils auch geistlicher Machthaber verschiedener italienischer Städte ab, die allesamt seine Heiligsprechung befürworteten.²⁶

Bernhardin war nicht allein eine Figur des öffentlichen Lebens und einflussreich in politischer Hinsicht, auch bezüglich der Entwicklung der Franziskaner während des 15. Jahrhunderts, war er eine Schlüsselperson. Er bekleidete wichtige Ämter der Ordensverwaltung, war Provinzvikar von Umbrien sowie der Toskana und führte zwischen 1438 und 1442 als Generalvikar und -kommissar die Obser-

22 PELLEGRINI 2004, S. 97 f.

23 Eugen selbst bemerkte „frate Bernardino mi fu molto amico et molti anni“ (PANELLA 1950, S. 88, 104) und bestätigte mit der Bulle *Sedis Apostolicae* vom Januar 1432, dass Bernhardin ohne Fehl sei, was als offizieller Freispruch vom Häresieverdacht gelten konnte. Zu Filippo Maria Visconti, der Bernhardin die herzogliche Kapelle in S. Giacomo in Pavia und S. Angelo in Mailand übergab, vgl. AASS, Maii V, Dies 20, S. 278. Mit Kaiser Sigismund wurde Bernhardin 1432 in Siena bekannt (CAPESTRANO 1591, o. S. [25]).

24 Dreimal trug man Bernhardin vergeblich das Bischofsamt an (1427 Siena, 1431 Ferrara, 1435 Urbino; vgl. *Agiografia* 2014, S. 87). Als Zeichen seiner Demut fand diese Zurückweisung hoher Kirchenämter in Gestalt des Attributs dreier Mitren zu Füßen des Heiligen Eingang in die Bernhardin-Ikonographie, insbesondere in Norditalien und nördlich der Alpen (CYRIL 1991, S. 23, 25, 29).

25 Zu den Gesandtschaften Bernhardins, bei denen er zwischen Siena, dem Kirchenstaat oder auch dem Herzogtum Mailand vermitteln sollte vgl. PACETTI 1943, S. 175. Zum Engagement Bernhardins für die Kreuzzugspläne Eugens gegen die Türken vgl. die Bulle vom Mai 1443 in *BF* 1929, S. 962 Nr. 148 u. S. 964 Nr. 151; vgl. BUGHETTI 1936, S. 494 f. Zum Florentiner Konzil SCHLÄPFER 1956, S. 151, 230 Anm. 75.

26 Die Schreiben stammen von Alfons von Aragon (Neapel), Francesco di Balzo (Andria), Raimondo Orsini (Salerno), Giovanni Antonio di Marzano (Sessa), Leonello d'Este (Ferrara), Guidaccio und Giangaleazzo Manfredi (Faenza), Antonio Ordelaffi (Forlì), Elisabetta da Varano (Camerino), dem Klerus von Ravenna und den Prioren von Arezzo (*Processo* 2009, S. 155–163).

vanten Italiens an.²⁷ In einer Zeit der Konflikte zwischen Konventualen und Observanten folgte er dem Ideal der Einheit des Ordens, war jedoch zugleich auf die Autonomie seiner *familia* bedacht.²⁸

Nachdem Bernhardin um 1404 einen ersten Observantenkonvent bei Siena installiert hatte, wirkte er für die Verbreitung dieser Bewegung, die Gründung neuer Niederlassungen des Reformzweiges und die Reformierung bereits bestehender Konvente.²⁹ Dabei soll Bernhardin auch selbst Hand angelegt haben, so dass die Hagiographen ihn in Analogie zu Franziskus – der ebenso praktisch zugepackt haben soll und dessen Rolle als Restaurator der Kirche sich in der Ikonographie im *Traum Innozenz' III.* niederschlug – zu einer Art neuen Gründer des Ordens bzw. eigentlichen Begründer der Observanz stilisierten.³⁰ Dabei schätzten nicht nur Ordensangehörige den Zuwachs der *fratres de familia* und ihrer Häuser durch Bernhardins Bemühungen als enorm ein, sondern auch Nicht-Religiösen wie etwa Vespasiano da Bisticci.³¹

War Bernhardin der Auffassung, dass es jedem Christen gut anstand, sich zu bilden, so setzte er sich speziell für eine Verbesserung der (Aus-)Bildung seiner Mitbrüder ein und gründete 1440 im Peruginer Konvent Monteripido die erste observantische Lehreinrichtung, in der er auch selbst unterrichtete.³² Zugleich propagierte Bernhardin, dass Laienbrüder weder die Beichte hören noch zu Klerikern werden sollten. Hier zeigt sich, welche zentrale Rolle pastorale Aufgaben – beson-

27 CHIAPPINI 1927/28, S. 291; COBIANCHI 2013, S. 4 (vgl. PACETTI 1945). 1443 wurden die Observanten in zwei Vikariate geschieden (vgl. BF 1929, S. 332–334 Nr. 705): zum cismontanen Vikariat gehörten die Provinzen von Italien, Österreich, Ungarn, Polen, Dalmazien, des Heiligten Landes und des Orients, zum ultramontanen die Provinzen von Frankreich, Spanien, Portugal, Deutschland, den Niederlanden und Nordeuropa.

28 PACETTI 1945, S. 63.

29 Bernhardin hatte *La Capriola* vom Rektor des Ospedale della Scala erhalten (VAN ORTROY 1902, S. 74); die *Cronaca antica* vermerkt ihn als ersten Guardian (*Archivio Osservanza* 2012, S. 189 f.). Vgl. auch 2.2.1.

30 COBIANCHI 2013, S. 3, 32. Vgl. etwa Johannes' von Capestrano Beschreibung „propriis humeris deferens pro constructione loci praedicti“, CAPESTRANO 1591, o.S. [19] (AASS, Maii V, Dies 20, S. 292).

31 „Inalzò et magnificò molto il divino culto, et fu cagione di fare edificare molti luoghi dell'Oservanza del suo Ordine, et molto lo fece multiplicare e crescere, e detegli colla fama delle sua virtù grandissima riputatione. Puossi dire santo Bernardino questo Ordine de l'Oservanza averlo istabilito et fermo nella forma ch'egli è“, *Agiografia* 2014, S. 284 (vgl. CAPESTRANO 1591, o.S. [18]).

32 Johannes von Capestrano führte diese Bildungskampagne weiter, indem er 1443 in den cismontanen Ordenskonstitutionen vorgab, dass in jeder einzelnen Observantenprovinz mindestens ein eigenes *studium* einzurichten sei. Zu Bernhardins Position in der Bildungspolitik des Ordens FOIS 1982; ROEST 2000, S. 158–168. Bernhardins Engagement für Ausbildung und Lehre manifestierte sich auch in der Ikonographie, denn der Heilige wird oftmals mit einem Kodex in Händen dargestellt (PAVONE 1988, S. 54–76). 1862 beantragte der Orden, Bernhardin zum Kirchenvater zu erheben, was allerdings keinen Erfolg zeitigte (D'ANTONIO 1980, S. 94 f.). Seit 1956 ist er Patron der Publizisten und Werbetreibenden (vgl. MARRANCI 1960).

ders Predigt und Beichtabnahme – für Bernhardins Verständnis der Observanz spielten.³³ Es verwundert nicht, dass Bernhardin sich mit der Tendenz zur Kleinalisierung des Ordens den Unmut von Seiten ungebildeter Brüder und Laien einhandelte. Seine Ablehnung einer Trennung der beiden Ordensrichtungen und sein als *usus moderatus* bezeichneter gemäßigter Armutskurs riefen auch Kontroversen innerhalb der Reihen der Observanten hervor.³⁴

Bernhardin in L'Aquila

Seinen späteren Todesort, das seinerzeit zum Königreich Neapel gehörende L'Aquila, besuchte Bernhardin bereits in den 1430er Jahren. Einer nicht durch Quellen belegten Tradition zufolge gelangte er bereits 1433 im Zusammenhang mit der Kaiserkrönung Sigismunds in die Abruzzenstadt; doch entstand diese Legende wohl erst *post mortem* aus dem Bedürfnis heraus, den Verstorbenen enger mit L'Aquila zu verbinden.³⁵

Gesichert ist hingegen Bernhardins Gegenwart im Sommer 1438, da er als Generalvikar Zwistigkeiten der lokalen Observanten zu schlichten hatte.³⁶ Dabei beeinflusste die Anwesenheit des Landesherren Renè von Anjou (1435/38–1442), der soeben eine Schlacht gegen die Aragonesen um die Krone des Königreiches Neapels für sich hatte entscheiden können, vermutlich den Zeitpunkt des Aufenthaltes. Bernhardin hielt in L'Aquila einen Zyklus von zwölf Sermonen, und es wird berichtet, dass am Tag Mariä Himmelfahrt auf dem Vorplatz der Basilika S. Maria di Collemaggio während seiner Marienpredigt auf wunderbare Weise ein leuchtender Stern über dem Haupte des Redners erschien.³⁷ (Abb. 2) Diese Lichterscheinung in L'Aquila galt den Mitbrüdern und späteren Biographen Bernhardins im

33 LAPPIN 2000, S. 20. Es sei nicht verschwiegen, dass Bernhardins Bildungsreform weit über den Orden hinausreichte und er sich allgemein einsetzte „für die Hebung des geistigen Niveaus, der sittlichen Bildung und religiösen Formung“, ELM 1994, S. 294.

34 LAPPIN 2000, S. 166–169. Zum *usus moderatus* vgl. unten 2.3.2.

35 RIVERA 1944b, S. 68 f.; D'ANTONIO 1980, S. 110–114; EB, Bd. 4 (1985), S. 12–14. Die Angabe bei Luke WADDING (1734, Bd. 10, S. 210) scheint auf einer Verwechslung mit den Ereignissen von 1438 zu basieren. Andere Quellen führten zu der Vermutung, Bernhardin sei noch weitere Male in L'Aquila gewesen (vgl. D'ANTONIO 1980, S. 118 mit Bezug auf eine Predigt in SEVESI 1935, S. 236); doch ist dies unwahrscheinlich, da weder die Kanonisierungsakten, noch lokale Chronisten oder abruzzesische Hagiographen dazu Hinweise geben.

36 Bernhardin sollte Fra Giuliano di Nuccio della Fonte, der in S. Giuliano – dem Observantenkonvent, den dessen Vater maßgeblich finanziert hatte – außerhalb L'Aquilas lebte, dazu bewegen, nach Ablauf seiner Amtsperiode den Vikarsposten endlich aufzugeben (WADDING 1734, Bd. 11, S. 32 f.; vgl. PACETTI 1945, S. 30 f.; CHIAPPINI 1927/28, S. 91 f.).

37 Der Augenzeugenbericht einiger Mitbrüder Bernhardins verbürgt die Authentizität des Geschehens (CAPESTRANO 1591, o. S. [25]; Jakob von der Mark in PACETTI 1942/43, S. 81; BERNHARDIN VON FOSSA 2021, S. 136 f.). Die Lichterscheinung fiel allerdings wahrscheinlicher auf den Tag von Mariä Geburt, da der Monarch am Himmelfahrtstag noch in Ortona weilte. Sicherlich kam er wie auch der Prediger zum Zeitpunkt des *Perdonanza* genannten Ablassfestes (29. August) in die Stadt (vgl. 2.4.3). Möglicherweise sollten



Abbildung 2: Predigt Bernhardins von Siena 1438 vor S. Maria di Collemaggio, erste H. 16. Jh., Orsogna, Franziskanerkonvent SS. Annunziata, Refektorium

Nachhinein als Vorzeichen für den Tod des Predigers, der ihn etwa sechs Jahre danach ebendort erteilte.³⁸

Eine letzte Predigtreise führte Bernhardin im Frühjahr 1444 erneut nach L'Aquila. Einige Hagiographen schildern, dass man den Prediger zur Befriedung der blutigen innerstädtischen Fehden gerufen habe, andere, dass Bernhardin auf der Durchreise ins südlichere Gebiet des Königreiches Neapels gewesen sei.³⁹ Johannes von Capestrano, seinerzeit Generalvikar der Observanten, berichtete in Predigten davon, dass Bernhardin seinem Ruf als Vorgesetzter nach L'Aquila ge-

Bernhardins Predigten auf dem *sagrato* vor Collemaggio die kurz zuvor fertiggestellte Fassade dieser wichtigen Aquilaner Kirche einweihen (ANTONINI 1988/93, Bd. 1, S. 189).

38 Vgl. Bernabò da Siena in AASS, Maii V, Dies 20, S. 280; Jakob von der Mark in PACETTI 1953, S. 49. Johannes von Capestrano, der selbst eine Wiederholung dieses Wunders erlebt haben soll, deutete die Erscheinung als Zeichen des positiven Ausgangs des Kanonisierungsverfahrens (CAPESTRANO 1591, o.S. [25]).

39 „gli fu comisso dal suo vicario che andassi a predicare all'Aquila, terra piena di parte et seditioni, a fine che, per la virtù delle sua prediche, gli levassi di tanti errori in quanti si trovavano“, *Agiografia* 2014, S. 287; „dum regnum Siciliae visitaverat (...) versus praefatum regnum gressus dirigit cum fervore“, CAPESTRANO 1591, o.S. [27]. Vgl. auch 2.4.3 zu Cola da Borbonas Poem, dem zufolge der künftige Mitpatron Petrus Cölestin Bernhardin in einer Vision zur Reise nach L'Aquila aufgefordert habe (DE MATTEIS 2011, S. 23 f.).

folgt sei.⁴⁰ Wegen seines schlechten Gesundheitszustandes konnte der sieche Mönch seine wie auch immer geartete Mission jedoch nicht mehr erfüllen: Nach mehrtägiger Krankheit – vermutlich der Ruhr – gelangte er am 17. Mai in die Stadt, von den ihn begleitenden Mitbrüdern auf einer Bahre getragen. Unter großer Anteilnahme der Bevölkerung brachten sie den Kranken in den Konvent der Franziskanerkonventualen im Stadtzentrum, S. Francesco in platea (oder al Palazzo), und zwar in die Zelle, die üblicherweise seinem Mitbruder und Freund Johannes von Capestrano zur Verfügung stand. Bernhardins Zustand verschlechterte sich zusehends, und er verstarb – auf eigenen Wunsch auf dem Zellenboden nach dem Vorbild des Ordensgründers Franziskus – am 20. Mai, dem Vorabend des Himmelfahrtsfestes, just während man die Antiphon der Vesper „Pater, manifestavi nomen tuum hominibus“ (Joh 17,6) sang.⁴¹

Neben den Zeugenaussagen des Kanonisierungsprozesses gibt ein Brief des Augenzeugen Giuliano da Milano – vermutlich der Kaufmann Iulianus Francisci de Mediolano, der 1447 als achter Zeuge in der zweiten Untersuchung zur Kanonisierung vernommen wurde – vom 23. Mai 1444 über die letzten Tage Bernhardins, seinen Tod und die unmittelbar darauf folgenden Geschehnisse Auskunft.⁴² Giulianos Brief wie auch die Prozessakten zeigen, dass das Ableben des Predigers ein öffentliches Ereignis war, denn neben seinen Mitbrüdern waren auch einige Säkularkleriker und Privatleute zugegen.⁴³ Sobald sein Tod bekannt war, wurde Bernhardins Leib die größte Verehrung zuteil, und es ereigneten sich als Wunder gedeutete Ereignisse in seiner Nähe.⁴⁴

40 „Bernardinus veniebat de Senis versus me, venit Aquilam“, Reportatione einer Predigt in Wien 1451 in der Hs. Cod. 6 Maria-Saal, fol. 215r–v; zit. nach HOFER 1964/65, Bd. 1, S. 296 Anm. 3. Unklar ist, ob diese Selbstaussage Johannes' eine nachträgliche Stilisierung des engen Verhältnisses zu Bernhardin ist, denn in seiner *Bernhardin-Vita* (1449) erwähnt er diesen Zusammenhang nicht. Michele da Carcano legte Bernhardin in einer Aquilaner Predigt 1472 die Worte „Eamus fratres, ad Aquilam! (...) Ad Aquilam, ad Aquilam, ad Aquilam missus sum!“ in den Mund (SEVESI 1931, S. 90), um herauszustellen, dass ihm die Stadt besonders am Herzen lag.

41 Schon die frühe Lebensbeschreibung Bernhardins durch den Landsmann Leonardo Benvoglianti (1446) berichtet vom Akt dieser ‚Franziskus-Mimesis‘ („mortem sui patris Francisci sequens, se poni fecit in terram“) und erwähnt das Zusammentreffen von Todeszeitpunkt und gesungener Himmelfahrtsantiphon (PELLEGRINI 2004, S. 116 f.).

42 Zur Identität Giulianos PIANA 1951, S. 124 Anm. 5; BERTAGNA 1963, S. 94; MARINANGELI 1980b, S. 189 f.; *Processo* 2009, S. 191–193. Ein Transkript des Briefes in BNCF, Codice Magliabechiano, II, II, 325, fol. 195r–198r, publ. u. komm. in BERARDI/BOESCH GAJANO 1992, S. 451–462.

43 Vgl. MARINANGELI 1980b, S. 188–190.

44 Mit 163 Wundern (PELLEGRINI 2004, S. 14) fand nur ein verhältnismäßig geringer Teil der mehr als 2 500 verzeichneten Mirakel Bernhardins (JANSEN 1984, S. 130) Eingang in den Kanonisierungsprozess.

2.1.2 „d’Aquila gioiello“⁴⁵ – Frühe Verehrung in L’Aquila

Anscheinend noch in der Nacht von Bernhardins Dahinscheiden, nachdem man den Leichnam gewaschen und neu eingekleidet hatte, beabsichtigten die Begleiter Bernhardins, den Leib in seine Heimatstadt zu bringen. Der versuchte *furto sacro* wurde jedoch durch einen Volksaufstand verhindert, und der Magistrat untersagte die Translation des Heiligenkörpers.⁴⁶ Allein die Gegenstände aus Bernhardins Besitz konnten nach Siena gebracht werden.⁴⁷

Am folgenden Tag, dem Himmelfahrtsfest, wurden bereits die festlichen Exequien gefeiert, die in S. Francesco al Palazzo und anscheinend auch im Aquilaner Dom stattfanden.⁴⁸ Zu Beginn der Funeralfeierlichkeiten brachte man den Verstorbenen im Beisein des Bischofs und des städtischen Säkularklerus aus der Sterbezelle in den Kirchenraum von S. Francesco. In Gegenwart des auf einem kerzengeschmückten Katafalk positionierten Leichnams hielten dort zuerst die Franziskaner und danach auch der Bischof ein Offizium ab. Am folgenden Tag trug man den Körper zum Läuten der selten zu hörenden Stadtglocke in einem mit Tüchern dekorierten Sarg in einer Prozession mit Vortragekreuzen und Fackeln durch die Stadt und dabei auch in den Dom.⁴⁹ Nachdem der Tote wieder auf dem Katafalk in S. Francesco platziert worden war, hielt ein Magister der Theologie des

45 Die Worte entstammen einer Terzine des Poems *Le sei etate de la vita humana* des Neapolitaners Pietro Iacopo de Gennaro (1436–1508): „Reguarda ad Berardino, il poverello / de roba, ma di senno ricco assay, / di Siena la gloria et d’Aquila gioiello“, ALTAMURA 1953, S. 126.

46 AASS, Maii V, Dies 20, S. 270; WADDING 1734, Bd. 11, S. 192. Nur kurz erwähnt der Augenzeuge Giuliano da Milano diesen Zwischenfall, da er die Frage zum endgültigen Ort der Grabstätte Bernhardins noch als offen betrachtete: „In effetto si fece deliberatione di non lassare portare il chorpo a Siena, chome voliano fare li chompagni suoi (...) Egli è grande tempo: l’abbiamo detto più volte insieme e aspettate pure che mostri miracolosamente dove de’ essere la sepultura sua“, BERARDI/BOESCH GAJANO 1992, S. 456 f.

47 „Le sue vestamenta colle pianelle e ’l cordone presto saranno a Siena. One speranza in Dio mosteranno qualche nuovo miracholo“, ebd., S. 456 (vgl. VAN ORTROY 1902, S. 75). Ein Mitbruder Bernhardins soll gar sein Gewand mit demjenigen des Verstorbenen getauscht und seine Brille aufgesetzt haben, um beides für Siena zu sichern (BULLETTI 1936, S. 159).

48 BERARDI/BOESCH GAJANO 1992, S. 456. Von einem Sieneser Diplomaten auf die relative Schlichtheit der Funeralfeierlichkeiten angesprochen, konterte der Aquilaner Magistrat, man habe dem Mitbruder Bernhardins Jakob von der Mark ganz im Sinne des Verstorbenen versprochen, keinen Prunk walten zu lassen (LIBERATI 1935, S. 150).

49 Zwar erwähnt Giuliano da Milano keine Etappe der Leichenprozession im Aquilaner Dom (PELLEGRINI 2004, S. 121 Anm. 29), doch wird diese im so genannten *Liber Miraculorum* (ca. 1455; DELORME 1918, S. 402), wie auch in der secentesken Ordenschronik des Luke Wadding beschrieben: „Inito ergo consilio, Magistratus decrevit corpus ab illa aede, quae tanto capiundo populo videbatur angusta, per civitatem & forum, ad sancti Maximi primarium templum effere. (...) Reportatum inde corpus ad sancti Francisci Ecclesiam“, WADDING 1734, Bd. 11, S. 193 (vgl. ANTINORI *Annali*, Bd. 15.1, fol. 97 f.).

Augustinerordens auf der *platea S. Francisci* eine lange Predigt zu Bernhardins Tugendhaftigkeit und seinen Verdiensten.⁵⁰

Ein Bewusstsein für die Bedeutung des bereits zu Lebzeiten als Heiligen Betrachteten für die Stadt ist bereits diesen frühen Feierlichkeiten abzulesen, die man als Demonstration einer geschlossenen *pietas civica* inszenierte: Sowohl die politische als auch die klerikale Elite der Stadt nahm geschlossen an den Exequien teil bzw. gestaltete diese aktiv mit, und die Funeralien ereigneten sich am politischen (S. Francesco und der Vorplatz, gegenüber den Regierungsgebäuden) wie auch am religiösen Pol der Stadt (Kathedrale SS. Massimo e Giorgio).⁵¹

Exkurs: (K)Ein Novum – *incompactibilitas* und *integritas*

Im Anschluss an die Exequien wurde Bernhardins Leichnam nicht sogleich bestattet – wie es die Gesetzgebung eigentlich verlangte –, sondern man bahrte ihn weitere 26 Tage in einer Kapelle der Franziskanerkirche auf, um die direkte Verehrung beim Toten und die Manifestation von Wundern zu ermöglichen.⁵² Der Körper blieb unverwest und soll – einem hagiographischen Topos entsprechend – während der Aufbahrungszeit einen Wohlgeruch verströmt haben.⁵³ (Abb. 3)



Abbildung 3: Mumifizierter Körper Bernhardins, 2013

50 BERARDI/BOESCH GAJANO 1992, S. 452 f. In der Kürze der Zeit war es anscheinend nicht möglich gewesen, einen fähigen Franziskanerprediger zu gewinnen.

51 Unter anderem zeigt das ansonsten seltene Schlagen der großen Stadtglocke während der Prozession, wie sehr auch die Repräsentanten der weltlichen Macht ihren Platz bei dem Ereignis suchten (vgl. COLAPIETRA 1984, S. 144).

52 „Tandem post obitum viri sancti, stetit corpus eius inhumatum viginti sex diebus“, *Legenda apparuit* [ca. 1453–59] in *Agiografia* 2014, S. 342 f. (vgl. WADDING 1734, Bd. 11, S. 194). Zur 24-stündigen Bestattungsfrist im spätmittelalterlichen Italien BRÜCKNER 1966, S. 29 f.

53 „La mattina sapeva d’uno soave odore, e ogni volta e gli cresceva l’odore“, BERARDI/BOESCH GAJANO 1992, S. 456 (vgl. PIANA 1951, S. 88; *Processo* 2009, S. 35, 89). Zum Topos des duftenden Leichnams, der als Zeichen seiner Heiligkeit und bisweilen als „Hinweis auf den Paradieseszustand“ galt, ANGENENDT 1991, S. 327, 344; SCHMITZ-ESSER 2014, S. 154–158. Teils wurde vermutet, der beschriebene Duft sei ein Resultat der Behandlung mit aromatischen Balsamierungssubstanzen (BERTAGNA 1963, S. 97).

Eine verlängerte Ausstellung von im Ruche der Heiligkeit stehenden Verstorbenen – zum Teil bis zu zwei Monaten – wurde im Quattrocento zunehmend praktiziert, wie kürzlich herausgestellt wurde.⁵⁴ Dabei ist die Verwendung einer Effigies auszuschließen, denn die Praxis von Körperdoublen konnte zwar im Falle des Ablebens weltlicher Herrscher eine Stellvertreterposition des vakanten Führungsamtes garanieren, mit dem Kult um den ‚echten‘, thaumaturgisch wirk-samen Leichnam eines Heiligmäßigen jedoch wäre dies gänzlich unvereinbar ge-wesen.⁵⁵ Trotz der Wärme des Frühsommers musste man Bernhardins Leichnam nicht durch ein Substitut ersetzen, da der Körper mit Sicherheit konservierenden Maßnahmen unterzogen worden war. Seine asketische Lebensweise und die letztl-ich tödliche, mit Diarrhö einhergehende Krankheit mögen die innerliche Aus-trocknung des Körpers begünstigt haben, doch ist der Bernhardinleib eine arti-fizielle Mumie.⁵⁶ Auch wenn die hagiographischen und chronistischen Quellen keine Einbalsamierung beschreiben, gereicht nicht nur das Messer, mit dem Bern-hardins Leichnam geöffnet worden war und welches später als Sekundärreliquie verehrt wurde, zum Beweis, dass man seinen Körper mit einer invasiven Methode zu erhalten suchte. Auch die separate Verwahrung der inneren Organe des Verstorbenen, die man gleich nach seinem Tod entfernt haben muss, deutet darauf hin.⁵⁷ Einen weiteren Hinweis gibt ein postmortaler ‚wunderbarer‘ Blutfluss aus

54 KRASS 2012, S. 60 (vgl. FULCHERI 1996, S. 220).

55 BRÜCKNER 1966, S. 35; vgl. KRASS 2012, S. 129. Michael Hertl folgert dagegen aus der überlieferten wächsernen Totenmaske Bernhardins – die er als Teil einer Effigies interpretiert – und der langen Aufbahrungsphase die Nutzung eines Wachs-Doubles (HERTL 2002, S. 31). Zur Einbalsamierung und Ausstellung von Leichnamen in Mittel-alter und Früher Neuzeit im Zusammenhang mit der Ähnlichkeit des Toten vgl. OLARIU 2014, S. 81–210.

56 VENTURA 2002, S. 148; trotz der vier bekannten Rekognitionen ist bislang das konkre-te Erhaltungsverfahren unbekannt (VENTURA 2015, S. 215). Zu Balsamierungstechniken und der unterschiedlichen Konservierungsdauer OSER-GROTE 2009, S. 269–272; zum Phänomen natürlicher Mumien ENGELHARD 1998.

57 Hinsichtlich der thanatopraktischen Handlungen an Bernhardins Leiche berichten die Quellen lediglich von der Leichenwäsche, was freilich mehr als die bloß äußerliche Reinigung impliziert haben mag (AASS, Maii V, Dies 20, S. 283f.). Das Messer und ein Teil des Staubs der „precordi“ (Herzorgane) Bernhardins befinden sich im Siene-ner Oratorio di S. Bernardino (*Mostra Bernardiniana* 1950, S. 27; BERTAGNA 1963, S. 96). Teile des Herzens verblieben in L’Aquila („la polvere dell’intestini di S. Bernardino“, ALFERI 2012, S. 22; vgl. EB, Bd. 3 [1984], S. 27): Die Eingeweide des Heiligen wurden in der Familienkapelle der Benedetti in der späteren Grabkirche S. Bernardino verwahrt in einem von diesen gestifteten, silbernen Reliquiar, eingefasst in einem Marmortaber-nakel am Altar Mariä Empfängnis (MARIANI Ms. 585, fol. 133v). Ein Reliquiar vom Ende des 18. Jahrhunderts ist noch erhalten (*Memoria e Speranza* 2010, S. 134f.). Zum Um-gang mit den Herzen von Verstorbenen im Mittelalter (z. B. bei Mehrfachbestattungen von Monarchen) und zur Bedeutung dieses Organs als Sitz der persönlichen Frömmig-keit oder auch der Seele vgl. SCHMITZ-ESSER 2014, S. 636–640.

Bernhardins Nase, der sehr wahrscheinlich ein Anzeichen der einsetzenden inneren Zersetzung bei konserviertem Äußeren ist.⁵⁸

Der Usus, verehrte Verstorbene zu präparieren, war keine neue Entwicklung des Quattrocento, sondern wurde während des gesamten Früh- und Hochmittelalters praktiziert.⁵⁹ Allerdings sind im Italien des 15. Jahrhunderts Heiligenmumien besonders häufig nachzuweisen, und die Hagiographen berichten vielfach unverhohlen über konservierende Eingriffe.⁶⁰ Durch Einbalsamierung und invasive Maßnahmen ließ sich das Ideal der *incompactibilitas* des Leibes garantieren, und es scheint den Zeitgenossen keinen Widerspruch bedeutet zu haben, diesem Zustand nachzuhelfen.⁶¹ Die seit dem Frühchristentum bestehende Vorstellung der Unverweslichkeit von Heiligenleichen geht auf die Annahme zurück, der irdische Körper gehe in den Auferstehungsleib ein und solle daher möglichst unversehrte bleiben. Wie an die – durch das leere Grab bezeugte – Unversehrtheit (*integritas*) und Unverweslichkeit des Leibes Christi, glaubte man, dass die Körper der ihm nacheifernden Heiligen an diesem Privileg teilhätten.⁶² In diese Richtung interpretierte man gewisse Psalmen ebenso wie Worte des Apostels Paul hinsichtlich der oft gemeinsam gedachten Ideale von *incompactibilitas* und *integritas*. Desgleichen waren konkret auf den Reliquienkult bezogene Äußerungen der Kirchenväter Ambrosius und Augustinus zu den „tota ossa“ und „corpora incorrupta“ Referenzpunkte.⁶³ Auch die Vorstellung der moralischen Lebensweise bzw.

58 Edb., S. 441. Vgl. FULCHERI 1996, S. 220, der dieses Phänomen am Leichnam der sel. Angelina da Spoleto († 1450) beurteilt. Der blutende Leichnam fügte sich gut ein in die Idee von über den Tod hinaus noch agierenden und wirkmächtigen Heiligenleib (vgl. KRASS 2012, S. 67 f. zum „vitalen“ Leichnam der Caterina Vigri).

59 SCHMITZ-ESSER 2014, S. 226 f. Vgl. für den franziskanischen Bereich etwa die Einbalsamierungen des 1304 verstorbenen sel. Ranieri von Sansepolcro (BANKER/COOPER 2009, S. 58).

60 Beispielsweise berichten die Viten des Lorenzo Giustiniani, des Niccolò Albergati und der Colomba von Rieti ungeniert von solchen Eingriffen (KRASS 2012, S. 45–47). Folgt man den vorläufigen Ergebnissen von FULCHERI 1996, scheint sich eine Konzentration von Heiligenmumien in Mittelitalien und im Umkreis von Bettelordensangehörigen, besonders Frauen, abzuzeichnen; Fulcheris Studie wäre jedoch durch viele Beispiele zu ergänzen – etwa die zahlreichen Mumien der Abruzzen – und systematischer zu fassen (zu weiblichen Heiligen vgl. PARK 2006, zu abruzzesischen Mumien vgl. VENTURA 2002; ders. 2015).

61 Zur „gemachten Heiligkeit“ SCHMITZ-ESSER 2014, S. 148 f.

62 „Der unverwusste Leib zeigte an, daß Gott seine Heiligen nicht die Verwesung schauen lasse und deren Leiber bereits im Vorhinein für die Herrlichkeit vorbereitet habe“, ANGENENDT 1991, S. 348; zur Auferstehungsproblematik vgl. auch BYNUM 1992, S. 260–297.

63 Den Einfluss des Psalmentextes „Du lässt deinen Frommen nicht die Verwesung schauen“ (Ps 16,10, nach der Vulgata: „nec dabis sanctum tuum videre corruptionem“) bezeugt seine Wiederholung in der Apostelgeschichte (Apg 13,35–37). Auch Paulus sprach die *incompactio* an (1 Kor 15,42–44). Zu den Kirchenvätern und mittelalterlichen Quellen vgl. ANGENENDT 1991; zusammenfassend SCHMITZ-ESSER 2014, S. 140–154. Von der *integritas* handelt etwa Psalm 34,21: „Er bewahrt ihm [dem Gerechten] alle seine Gebeine, dass nicht eines zerbrochen wird“.

„integritas mentis et corporis“ des Verstorbenen war mit dem Konzept der Unverweslichkeit verquickt; Bernhardins Jungfräulichkeit etwa war ein ständig wiederkehrendes hagiographisches Motiv.⁶⁴

Bereits im 14. Jahrhundert sind Bestrebungen zur Konservierung und Intaktheit von Heiligenkörpern zu finden, doch wurde erst im italienischen Quattrocento – vermutlich in Rückbesinnung auf den urchristlichen Reliquienkult – das „Ideal des *corpus integrum* umfassend und flächendeckend verwirklicht“⁶⁵. Interessanterweise berichten verschiedene Quellen gerade des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts, dass auch der Leichnam des Ordensgründers Franziskus von Assisi wunderbarerweise inkorrupt erhalten geblieben sei.⁶⁶

Praktiken der Verehrung: rare Primärreliquien, Votiv- und Festwesen

Hatten die Gläubigen den Leichnam Bernhardins zunächst noch unmittelbar berühren können,⁶⁷ so wurde er während der 26-tägigen Aufbahrung in eine *cassa* gelegt. Die für das Quattrocento typische verlängerte Ausstellung sollte anscheinend die Herausbildung des Heiligenkultes begünstigen.⁶⁸ Stets neue Gläubige näherten sich dem Leichnam, um der göttlichen *virtus* und Heilkraft des Verstorbenen teilhaftig zu werden. Dabei entsprach das Liegen auf oder das Lagern beim Heiligenleib bzw. der *cassa* einem weitverbreiteten Brauch, der effektive Heilung versprach.⁶⁹ Um die Kraft des Bernhardinkörpers festzuhalten und auch über seinen Grabort hinaus zu verbreiten, wurden zahllose Tertiärreliquien gewonnen.

64 ANGENENDT 1991, S. 344. Besonders für den Heiligenstatus von Frauen war die Enthaltensamkeit unerlässlich (BYNUM 1992, S. 187). „Huic etiam Bernardinum [dicunt] manifestasse latenter incorrupti corporis & custoditae virginitatis thesaurum“, AASS, Maii V, Dies 20, S. 288.

65 KRASS 2012, S. 33, 48–52; die Autorin sieht einen Zusammenhang der Wiederentdeckung des Ideals des unzerteilten Heiligenleibes mit der in etwa zeitgleichen „Entdeckung des In-dividuums“ bzw. der Entwicklung des autonomen Porträts, auch wenn direkte Zusammenhänge schwerlich nachzuweisen sind; vgl. auch SCHMITZ-ESSER 2014, S. 140–154. Kritisch äußerte sich der Zeitgenosse Franco Sacchetti zur *integritas*: „Beato Ugolino e beata Margherita da Cortona si mostrano per gran reliquie il di loro, e che 'l corpo è intero, e per questo quel corpo sia santificato. Dall'altra parte dicono li religiosi che 'l corpo scomunicato sta sempre intero“, SACCHETTI 1815, S. 362.

66 Sowohl die *Franceschina* als auch die Ordenschronik des Markus von Lissabon berichten von dem unverwesten Leib des Ordensgründers, den Nikolaus V. und Sixtus IV. besucht haben sollen (vgl. COOPER 2005a, S. 10, 12).

67 „portato il glorioso corpo nel mezzo della chiesa, il popolo cominciò a baciallo. (...) Il quale putto tocchato che ebbe il chorpo, andò liberamente“, BERARDI/BOESCH GAJANO 1992, S. 454; vgl. AASS Maii V, Dies 20, S. 300.

68 KRASS 2012, S. 61.

69 „superpositus beato corpori (ut de more agebatur)“, AASS Maii V, Dies 20, S. 285 (vgl. ebd., S. 300 f.); „Abatello chalonacho aquilano liberato a dormizione podagra (...) ad sedere in sulla chassa dove estava dentro lo corpo“, BERARDI/BOESCH GAJANO 1992, S. 454. Dabei geht aus den Quellen nur teilweise hervor, ob es sich im engeren Sinne um eine *incubatio*, den Heilschlaf beim Leichnam, handelte, oder um kurzfristigeres Auflegen bzw. Lagern.

Diese Berührungsreliquien – dritter Ordnung, weil sie durch den Kontakt mit dem toten Leib oder dem Sargkasten *post mortem* gewonnen wurden – funktionierten ebenso als „virtus-Transmitter“⁷⁰ und Multiplikatoren des Kultes.

Zur Gewinnung von Reliquien trug jedoch, glaubt man den hagiographischen Quellen, auch Bernhardins toter Leib selbst bei: Wenige Tage – angeblich am 24. – nach seinem Ableben, soll sich der übernatürliche Blutfluss aus den Nasenlöchern des Leichnams ergossen haben.⁷¹ Die heftigen Ströme von Blut, das bald aus der Sargkiste und in die Kirche sickerte, wurden von den Aquilanern als Mahnung verstanden, die in diesen Tagen besonders gewalttätigen innerstädtischen Fehden zu beenden. Das mit Tüchern und Wollstücken aufgefangene Blut ergab willkommene Primärreliquien, die wegen des Beharrens auf der *integritas* des Leichnams ja anders nicht zu haben waren; sie wurden an Privatleute aber auch an franziskanische *loci* in ganz Europa verteilt.⁷²

Doch beschränkten sich die Aquilaner nicht auf die private Devotion für den verstorbenen Prediger. Gleich von Beginn an wurden die Heilungen in der Nähe seines Leibes dokumentiert und nicht nur notariell, sondern auch durch den Stadtkämmerer beglaubigt. Diese Aufzeichnungen der ersten 30 Wunder, die sich binnen 52 Tagen nach Bernhardins Ableben ereigneten, bildeten eine wichtige Grundlage für den Kanonisierungsprozess.⁷³ Außerdem ist die auf den 19. Juli

70 KRASS 2012, S. 58.

71 Das erste Zeugnis zu Bernhardins Blutfluss lässt sich in der Abschrift eines am 2. Oktober 1444 in Massa Marittima verfassten Schriftstückes nachweisen, welches der Blutreliquie beigegeben war, die man dort in S. Francesco verwahrte (BUGHETTI 1943, S. 176). Nur indirekt fand die Episode des Blutflusses Eingang in die Kanonisierungsakten (vgl. PELLEGRINI 2004, S. 13 f.). Der Ursprung ihrer Verbreitung in Hagiographie und Predigttexten scheint auf eine Predigt des Johannes von Capestrano in Wien (1451) zurückzugehen (HOFER 1964/65, Bd. 1, S. 298 f. Anm. 7). Auch die zwischen 1453 und 1459 entstandene *Legenda apparuit* (*Agiografia* 2014, S. 342 f.) und das wohl vor 1459 im Aquilaner Kontext verfasste Poem auf Bernhardin von Niccolò da Borbona berichten von dem Blutwunder (DE MATTEIS 2011, S. 35). Der Observant Michele Carcano erwähnte es in seiner Predigt in L'Aquila anlässlich der Translation des Bernhardinleibes 1472 (SEVESI 1931, S. 91). Vgl. auch die spätere Hagiographie AASS, Maii V, Dies 20, S. 273, 312 (zur Datierung des Ereignisses); *Canone* 2018, S. 396; WADDING 1734, Bd. 11, S. 194.

72 Giovanni Nimi erhielt von den Aquilaner *fratres* eine Blutreliquie („cruentata sanguine beati Bernardini lana“, *Processo* 2009, S. 420). „Item post mortem multus sanguis de corpore suo sancto exivit, qui summa cum devotione collectus, plurimis in locis summa cum veneratione custoditur. Ut sicut doctrina eius, sic etiam sanguis ipsius per orbem diffunderetur“, SEVESI 1931, S. 91; vgl. AASS, Maii IV, Dies 20, S. 313. Basierend auf dem *Liber Miraculorum* (der Bernhardinwunder zwischen 1424 und 1455 verzeichnet) ist in Italien ein Prozentsatz von 1,4 % für Heilungen durch Bernhardins Blut festzustellen (JANSEN 1984, S. 151). Zu Blutreliquien und die Intervention Johannes' von Capestrano vgl. LANGER 2017, S. 184–190.

73 Diese erste Wundersammlung wurde durch die Sienesen vervielfältigt (PELLEGRINI 2009, S. 64*–66*) und fand Eingang in die *Acta Sanctorum* (AASS, Maii V, Dies 20, S. 284–287).

1444 datierte Mirakelsammlung der erste Beleg dafür, dass Bernhardin bereits wenige Wochen nach seinem Tode zu den Schutzpatronen L'Aquilas gezählt wurde.⁷⁴

Um das angenommene Verhältnis der Reziprozität zwischen dem Heiligen, dessen Interzession eine Gnade erwirken konnte, und dem Fürbittenden, der diese erhalten hatte, zu garantieren, wurden als Gegengaben für Gnadenerweise vielfach Pilgerreisen unternommen, seltener sind Ordenseintritte und andere Bußakte dokumentiert. Materielle Motivgaben, meist aus Wachs oder Silber gefertigte Bildwerke, die geheilte Körperteile darstellten, sind in Quellen bereits früh für die Aquilaner Grabstätte bezeugt und waren ein Indikator für die *fama sanctitatis* eines Kandidaten für die Heiligsprechung.⁷⁵

Gegenüber diesen, auf die Darstellung des Geheilten hinweisenden Bildwerken galt eine deutlich geringere Anzahl von Motivversprechen denjenigen Bildern, die den heilenden Bernhardin zeigen.⁷⁶ Erst für die Zeit seit dem Baubeginn der neuen Grabkirche für Bernhardin ab 1454 ist die Verbreitung von Bildern des Heiligen in Wachs oder Silber auch verstärkt in L'Aquila nachzuweisen. Diese wurden u. a. im Zusammenhang mit Spenden für den Kirchenneubau als Gegenleistung ausgegeben.⁷⁷

Dass der Kult um Bernhardin in den ersten Monaten nach seinem Tode regelrecht explodiert sein muss, zeigt das Interdikt des Bischofs von Neapel 1445, der jegliche Art der Verehrung für Bernhardin – auch die private – bei Strafe

74 „Beatum namque Bernardinum, (...) extremo suae vitae tempore ad eamdem Aquilam urbem dimisit; ut acceptissimum sibi populum, quem spiritualibus rudimentis vivens salubriter foecundarat, moriens denuo, sanctis Martyribus Maximo & Georgio ac Petro Caelestino, antiquis civitatis ante fatae Patronis, sese novellum collegam adjiciens, perpetuo patrocinio coram Deo assistens, mitissime protegeret“, AASS, Maii V, Dies 20, S. 284 (vgl. ebd. 271). Bereits während der Exequien hatten die Aquilaner gefordert: „S. Bernardino siateci Protettore“, ANTINORI *Annali*, Bd. 15.1, fol. 97. Zum durch Kirchenvater Ambrosius eingeführten Patronatsverhältnis Heiliger ANGENENDT 2011, S. 24.

75 JANSEN 1984, S. 144 f. Bezogen auf die Wundersammlung des *Liber Miraculorum* stellt Jansen für den italienischen Bereich allerdings einen Rückgang dieser Motivpraxis fest und eine Tendenz der spirituellen Verbindung zum Heiligen durch fromme bzw. bußfertige Handlungen (Fasten, Wachen am Grab u. ä.). Für die Motivgaben im Ospedale della Scala von Siena siehe unten 2.2.2. Üblich war auch die Praxis, Personen in Vertretung zur Verehrung Bernhards an seiner Grabstätte zu entsenden, um selbst den Ablass zu erlangen, wie es beispielsweise für Ferrareser Bürger bezeugt ist (PIANA 1980, S. 44 f. zitiert einen Eintrag für das Jahr 1457). Die fiktive, aber zeittypische Darstellung des Bernhardingrabmals von Rafael Tomàs und Joan Figuera in der Predella des Bernhardinretabels (ehem. S. Francesco, Cagliari, 1455, Cagliari, Pinacoteca Nazionale, Inv. DI4) verbildlicht die Praxis der Motivgaben.

76 Im *Liber Miraculorum* sind zwölf Gemälde als Votive bezeugt, was etwa 1,6 % der Motivversprechen entspricht (JANSEN 1984, S. 151). Vgl. die Untersuchung Koichi Toyamas zu Exvoto-Bildwerken, die Bernhardin darstellten (TOYAMA 2020).

77 Z. B. verlangte die Gräfin von Gerace zwei Monate nach Baubeginn ein Wachs bildnis Bernhards gegen Bezahlung („per una immagine alla contessa de Jerace“, LG, fol. 16r; vgl. für andere Bilder ebd., fol. 17r, 35, 40v, 41v, 44r, 47r, 49r, 50r). Zum späten Gegen Geschenk einer goldenen Bernhardsstatuette an den französischen König vgl. 3.1.1.

der Exkommunikation verbot.⁷⁸ Johannes von Capestrano entgegnete, dass selbst Eugen IV. ein Bild Bernhardins besäße. Hier manifestiert sich die paradoxe Situation, dass nicht von der Kirche legitimierte Kulte untersagt waren, doch die *fama sanctitatis* zugleich Voraussetzung der Kanonisierung war.⁷⁹

Anders als sein Neapolitaner Kollege scheint der Aquilaner Bischof Amico di Nicola di Cecco, genannt Agnifili (ca. 1398–1476), den frühen Bernhardinkult unterstützt zu haben, denn bereits zwei Jahre nach Bernhardins Tod feierte man in L’Aquila öffentliche Festivitäten, Bälle und Turniere an den Festtagen des hl. Petrus Cölestin und des noch nicht kanonisierten Mitpatrons Bernhardin.⁸⁰

Zu Ehren Bernhardins verfasste man Lauden und Gesänge, die vermutlich sowohl zur öffentlichen wie auch kollektiven Rezitation gedacht waren. Einige davon sind in einer Handschrift der *Disciplinati di S. Tommaso d’Aquino* genannten Bruderschaft versammelt. Diese lyrischen Lauden sind geprägt vom Lokalstolz der Aquilaner, die den „Beato“ in ihrer Stadt wussten, seine Heiligsprechung forderten und Bernhardins Eingliederung in das städtische Pantheon betonten.⁸¹

2.1.3 Bernhardins erste Grabstätte: S. Francesco al Palazzo

Bernhardins vorläufige Grabkirche S. Francesco bildete mit ihrem Kloster die erste franziskanische Ansiedelung in der Stadt und lässt sich um die Mitte des 13. Jahrhunderts datieren, in etwa zeitgleich mit dem königlichen Privileg zur Stadtgründung.⁸² Den Beinamen *al Palazzo* oder *in platea* erhielt das Gebäude durch die zentrale Lage nur wenige Meter vom „palatium civitatis“ (Sitz der Stadt-

78 ASA, ACA, S 108, fol. 16r; vgl. PELLEGRINI 2004, S. 117–119. Tatsächlich gereichte dem Konsistorialadvokaten Justinus de Planca der bereits existierende Kult um Bernhardin, den es nun in geregelte Bahnen zu lenken gelte, zum Argument, die *commissio* zur Eröffnung des Kanonisierungsprozesses einzuberufen (WETZSTEIN 2004, S. 366 f.).

79 Zur Zirkularität dieser Argumentation vgl. LAPPIN 2000, S. 152.

80 DE RITIIS 1941, S. 200; vgl. BERARDI 1990, S. 507. Im Gegensatz zu den Feierlichkeiten von Bernhardins *dies natalis* in Siena ist das jährliche Begängnis des Festtages in L’Aquila weniger detailreich dokumentiert.

81 Zu den Lauden der Aquilaner Bruderschaft vgl. COLAPIETRA 1984, S. 157–162; PELLEGRINI 2004, S. 91 f.; DE MATTEIS 2013, S. XIII, 85–87. Der Observant Johannes von Capestrano soll selbst Lauden verfasst und sie in Predigttexte inkorporiert haben (ZIMEI 2015, S. 54 f.).

82 Bezüglich der Erstansiedelung der Franziskaner auf dem Aquilaner Stadtgebiet existieren unterschiedliche Forschungsmeinungen. Aniceto Chiappini geht von einem Zeitpunkt vor 1252 aus, da Thomas von Celano in seinem in diesem Jahr verfassten *Tractatus de miraculis S. Francisci* von einer Franziskanereinrichtung in L’Aquila berichtet (CHIAPPINI 1949, S. 37–44; zu weiteren Dokumenten für die Frühdatierung vgl. PETRONE 1978, S. 7–10). Anton Ludovico Antinori notiert dagegen in seinem Werk zur Aquilaner Geschichte, dass die Minderbrüder 1256 in die Stadt gekommen seien (ANTINORI *Monumenti*, Bd. 47, fol. 456). Tatsächlich wird die Kirche S. Francesco erstmals im Jahr 1256 erwähnt, der Konvent 1269 (D’AGOSTINO 1913, S. 125 f.; zum Konvent vgl. MOORMAN 1983, S. 25).

verwaltung) und dem „palazzo del capitano“ (Residenz des königlichen Statthalters) entfernt, also im politischen Zentrum der Stadt.⁸³ Dass spätestens seit 1322 und bis Mitte des 15. Jahrhunderts das städtische Archiv in S. Francesco verwahrt wurde, verdankt sich vermutlich dieser zentralen Lage, aber wohl auch der Wertschätzung der Franziskaner durch die Stadtgemeinschaft.⁸⁴ Die überregionale Bedeutung des durch Nachlässe und Legate wohlhabend gewordenen Konventes zeigt sich u. a. daran, dass hier wiederholt Generalkapitel abgehalten wurden (1376, 1408) und im 14. Jahrhundert das *studio provinciale* entstand, an dem Gelehrte wie der angesehene Scholastiker Pietro dell’Aquila, genannt Scotellus (ca. 1275–1361), tätig waren.⁸⁵

Nach dem Wiederaufbau infolge der Erdbebenschäden der Jahre 1315 und 1349 wurde die dreischiffige Kirche während des Bebens von 1461/62 erneut geschädigt (v. a. Mittelschiff und linkes Seitenschiff), jedoch mit Innenmaßen von etwa 23 × 63 m getreu wieder aufgebaut und ab 1481 mit einer neuen, aus rotem und weißem Stein bestehenden Fassade mit geradem Abschluss versehen.⁸⁶ Infolge der Schäden des Bebens von 1703 wurde der Baukörper in reduzierter Länge und mit einem Exonarthex wiedererrichtet. Nachdem 1809 im Zuge der Säkularisation die Franziskaner aus dem Konvent vertrieben worden waren und 1816 das Real Liceo degli Abruzzi in den Baukomplex Einzug gehalten hatte, wurde die Kirche schließlich 1878 abgerissen, um der Erweiterung des Liceo und des Convitto Nazionale zu weichen.⁸⁷ (Abb. 4, 5)

Nach der Aufbahrung wurde Bernhardins Leichnam in die Cappella della Madonna Addolorata oder del Presepe gebettet, die erste an den Konvent angrenzende Kapelle südlich des Kirchenschiffes von S. Francesco.⁸⁸ Für diese hatte Nunzio da Fonteavignone (auch Nuccio della Fonte), vermögender Auftragnehmer der

83 Der „palatium civitatis“ wird ab 1289 erwähnt (*Registri* 1971, S. 50 f., 57). Ab 1300 errichtete man in unmittelbarer Nähe den neuen Sitz des *capitano*, der die Interessen des Königreiches in der Stadt vertrat (LOPEZ 1984, S. 51).

84 BERARDI 2005, S. 37, 79; die Unterbringung des Archivs bei den Konventualen wurde in den Stadtstatuten festgelegt (*Statuta* 1977, S. 86–88). Angemerkt sei, dass es in der Zeit vor der Errichtung der Rathäuser bzw. Kommunalpaläste üblich war, Stadtarchive in Konventsgebäuden unterzubringen.

85 RICOTTI 1937, S. 71; PETRONE 2000, S. 93. Andere Forscher datieren die Entstehung der Lehranstalt in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts (DI VIRGILIO 2002a, S. 42).

86 Zur ursprünglichen Gestalt der 1878 abgerissenen Kirche D’ANTONIO/DEVANGELIO 2011, S. 178–181.

87 Zum Versuch des Aquilaner Bischofs, den Abriss abzuwenden vgl. LUIGI 1878; RICOTTI 1937, S. 70. Zu den Dokumenten der Säkularisation und der Einrichtung der Lehranstalt des Convitto Nazionale vgl. CENTOFANTI 1979, S. 42–45. Einen Eindruck der Kirchenausstattung vor dem Abriss vermittelt LEOSINI 1848, S. 108–113.

88 MASTAREO 1629, S. 135; vgl. MARIANI Ms. 585, S. 88r, 90r. Vermutlich entstand im Zuge von Instandsetzungsarbeiten nach dem Beben von 1461/62, bei denen die Fassade zum Platz hin versetzt wurde, ab 1481 eine neue Kapelle zwischen der ehemaligen Grabkapelle Bernhardins und der wieder zu errichtenden Fassade, wodurch letztere also zur zweiten Kapelle des rechten Seitenschiffes wurde (ANTINORI *Annali*, Bd. 16, fol. 518).

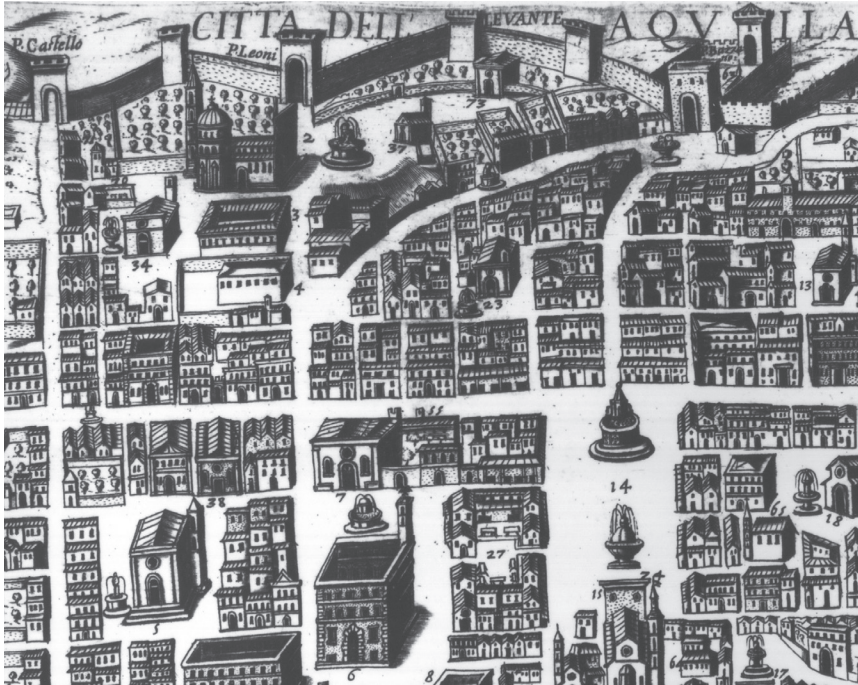


Abbildung 4: Girolamo Pico Fonticulano, *Stadtplan L'Aquila*, ca. 1575 (gest. v. Joan Blaeu, 1663); Detail: S. Francesco al Palazzo (7), Ospedale Maggiore (3), S. Bernardino (2)

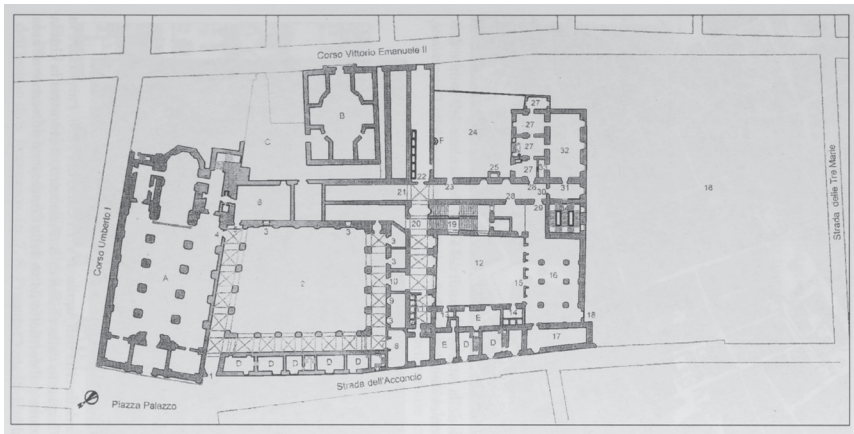


Abbildung 5: S. Francesco al Palazzo, L'Aquila, Rekonstruktion nach Maurizio D'Antonio/Raffaella Devangelio

Aquilaner Münze und um 1414 *sindaco* der Stadt, seit 1415 das Patronatsrecht inne.⁸⁹ Sicherlich war für die Wahl des einstweiligen Grabortes Bernhardins ausschlaggebend, dass Nunzio im selben Jahr finanzielle Mittel für die Gründung des ersten Observantenkonvents der Abruzzen, S. Giuliano bei L'Aquila, zur Verfügung gestellt hatte.

Man versah die Grabkapelle mit einer Vergitterung und die Observanten von S. Giuliano wachten Tag und Nacht am Leib ihres verstorbenen Mitbruders.⁹⁰ Zwei Quellennotizen legen nahe, dass die Grabkapelle wie ein ‚exterritoriales‘ Gebiet der Observanten in der Kirche der Konventualen behandelt wurde: So benennt der Zensus der Mitglieder der abruzzesischen Franziskanerprovinz aus dem Jahr 1444 den humanistisch gebildeten Fra Ludovico della Genga als „guardianus cappelle B. Bernardini“; im Kanonisierungsprozess bezeichnet dieser sich selbst als „custode[m] corporis ispius [Bernardini]“.⁹¹ Auch Franziskanerterziaren übernahmen den Wachdienst am Bernhardingrab, außerdem waren pönitentiäre Gelübde von Laien zur Wache an der Grabstätte als Votivversprechen in den ersten Jahren nach Bernhardins Tod nicht selten.⁹²

In der Tat entwickelte sich die Frage, welche Franziskanergruppierung sich um den Verstorbenen kümmern durfte, zum Politikum unter den lokalen Religiosen. Der abruzzesische Observant Bernhardin von Fossa (1421–1503) erwähnt in seiner um 1480 verfassten *Cronaca dei frati Minori detti dell'Osservanza* mehrfach

89 „Qui pater, dum eramus in conventu ad custodiendum corpus Sancti Bernardini positum in cappella Nutij de Fonte, in crata eiusdem cappelle ferree erant littere quando fuit facta dicat cappella, et fuerunt lictere ferree magne quasi in quatro de medio palmo, dicentes sic: – Anno Domini M.CCCC.XV.–“, DE RITIIS 1941, S. 177; zur stadtpolitischen Bedeutung Nuccios vgl. COLAPIETRA 1987, S. 3. Später ging die Kapelle an die Familie Pica über, die nach der Translation des Heiligenleibes in die neu errichtete Basilika 1472 eine Memorialinschrift an die Außenwand des einstigen Kultorts setzte (ALFERI 2012, S. 258: „et nel di fuori [della cappella], in segno che vi si riposò così ricco tesoro“; vgl. Appendix Nr. 2, S. 521; vgl. MASTAREO 1629, S. 136). Vor dem Abriss der Kirche im Jahr 1878 wurde die Inschriftenplatte in die Krypta der Heiligenkapelle von S. Bernardino transferiert.

90 BERNHARDIN VON FOSSA 2021, S. 168 f., 192–195; „in sacello ad dextram ingredientis prope templi portam, cancellis munito, adhibitis excubitoribus, qui die noctuque custodirent, donec arca ferrea, duodecim instructa seris pararetur“, WADDING 1734, Bd. 11, S. 194. Im Zusammenhang der Funeralfeierlichkeiten war Bernhardins Körper in der Sakristei von S. Francesco durch den *cavaliere* des *capitano* bewacht worden (COLAPIETRA 1984, S. 144).

91 Alessandro De Ritiis, *Chronica Ordinis*, ASA, ACA, S. 73, fol. 272r, zit. nach CHIAPPINI 1927/28, S. 302 f.; *Processo* 2009, S. 189. Vermutlich war Ludovico der Autor eines Carmen basierend auf den ersten 30 Wundern Bernhardins (CHIAPPINI 1967, S. 323 f.; vgl. ders. 1944, S. 124–132). Ein anderer Guardian der Kapelle, wohl während der 1450er Jahre, war Fra Pietro di Popoli (ders. 1924, S. 80).

92 Zu den Votivgelübden zur Wache am Bernhardingrab, die vor allem Angehörige gehobener, den Franziskanern nahestehender Schichten ableisteten vgl. JANSEN 1984, S. 145 f. „Item ducato uno, grana quarantacinque dato da uno, che fece voto di servire due mesi a santo Bernardino“, *LG*, fol. 65r.

die Grabpflege seines kanonisierten Namensvetters als Streitpunkt zwischen den beiden Ordenszweigen. Die Motive der dort geschilderten Aktionen – etwa der unerwartete Ausschluss der Observanten durch die Konventualen mithilfe ausgewechselter Schlösser (1453) oder der Antrag auf Entbindung des Wachdienstes seitens der Observanten beim Generalkapitel von Sulmona (1454) – sind jedoch im Einzelnen nicht immer nachvollziehbar.⁹³ Bernhardins Tod im Konventualenkloster wurde mitunter in ‚postfaktischer‘ Manier dahingehend interpretiert, dass der Todkranke selbst diesen Ort bestimmte, da er stark mit den Konventualen sympathisiert habe.⁹⁴ Vermutlich scheinen eher praktische Erwägungen – wie die bessere medizinische Versorgung – den Ausschlag für die Entscheidung gegeben zu haben, den sterbenskranken Bernhardin nach S. Francesco zu bringen.⁹⁵

Gestalt des ersten Grabes in S. Francesco

Bislang hat die kunsthistorische Forschung keine Versuche unternommen, die Grabstätte Bernhardins in S. Francesco zu rekonstruieren, was anhand der Quellenlage nicht verwundert. Die frühen Wunder-Kompilationen und hagiographischen Berichte befassen sich ausführlich mit der thaumaturgischen Macht des Leichnams und den geheilten Gebrechen, aber kaum mit dem Aussehen des Grabortes. Wenig ergiebig ist auch die Schilderung Gian Giuseppe Alferis, der Ende des 16. Jahrhunderts ein mit Malerei und Vergoldung dekoriertes Monument in der ehemaligen Grabkapelle Bernhardins erwähnt, denn dies beschreibt die Familiengrablege der Pica.⁹⁶ Kaum mehr Aufschluss ergibt die Sichtung bildlicher Dar-

-
- 93 BERNHARDIN VON FOSSA 2021, S. 168 f., 188–195; DE RITIIS 1941, S. 203; WADDING 1933, Bd. 12, S. 253. Angeblich hatte der einflussreiche Lehnsherr und Graf von Montorio, Luigi Lalle Camponeschi, den Konventualen versprochen, sich dafür einzusetzen, dass die Bewachung Bernhardins an sie übergehen werde (BERNHARDIN VON FOSSA 2021, S. 168 f.; AASS, Maii V, Dies 20, S. 316). Zu den Querelen um die Pflege des Bernhardinleibes vgl. ODOARDI 1981, S. 463–465, 473–475; LAPPIN 2000, S. 163. Die Feindseligkeit beider Ordensparteien zeigte sich auch anlässlich des observantischen Generalkapitels 1452, für das die *fratres de familia* um keinen Preis die Gastfreundschaft der Konventualen in Anspruch nehmen wollten (BERNHARDIN VON FOSSA 2021, S. 164 f.). Zu der das Märtyrertum der Reformbewegung teils stark stilisierenden Eigengeschichtsschreibung der Observanten LAPPIN 2000, S. 83 f.
- 94 So etwa der Konventuale Fra Francesco da Rimini: „S. Bernardinus (...) et mortuus est in conventu Aquilae, nec voluit ire ad locum eorum qui dicuntur de Observantia quando ivit Aquilam, sed ad conventum, licet socii comites itineris pluries ei suaserint etiam cum minis sepeliendi eum extra sacrum si in conventu decederet“, PIANA 1978, S. 358 (vgl. ODOARDI 1981, S. 459–461).
- 95 Praktische Gründe gibt bspw. der Observant Johannes Brugmann († 1473) an (ebd., S. 458 f.; vgl. HOFER, 1964/65, Bd. 1, S. 297 Anm. 5). Aber auch eine bewusste „scelta urbana“ (BERARDI 1990, S. 507) bzw. eine Entscheidung im Sinne der Vermittlung zwischen den Ordensparteien (COLAPIETRA 1984, S. 140) hat man angenommen.
- 96 „a farsi la traslatione del santo dalla chiesa di S. Francesco nella quale per molti anni si era riposato, nella cappella del presepio delli signori Pica, et nella sepoltura che oggi si vede tutta dipinta et indorata, che perciò non si seppelliscono di presente altri che i bambini di detta famgilia“, ALFERI 2012, S. 258.

stellungen des Bernhardingrabmals, von denen für das Quattrocento nur wenige überliefert sind.⁹⁷ Stets sind die Grabdarstellungen in den Kontext von Szenen der thaumaturgischen Kraft Bernhardins gestellt, das Grab von Pilgern oder nach Heilung suchenden Kranken umlagert. Dieser inhaltliche Schwerpunkt macht es recht unwahrscheinlich, eine wahrheitsgetreue Form des frühen Grabmals repräsentiert zu finden. Tatsächlich imaginierte jeder Künstler ein anderes Grabmonument: Man findet eine auf vier Stützen erhöhte Tumba (Giovanni da Modena, 1451, Altartafel für S. Francesco in Bologna), einen erhöhten Sarkophag mit Liegefigur (Rafael Tomá/Joan Figuera, 1455, Retabel für S. Francesco in Cagliari) wie auch eine Altarnische mit einem auf Konsolen erhöhten Schrein (Gian Giacomo da Lodi zugeschr., 1477, Lodi, S. Francesco, Fresken in der Cappella di S. Bernardino).

Auch den Mirakelberichten ist wenig Konkretes über die Gestalt eines etwaigen Monumentes zu entnehmen. Generische Begriffe wie „capsa, arca, funus, limina“ lassen nicht einmal erkennen, ob der Heiligenleib für die Gläubigen sichtbar war. Bisweilen ist vermutet worden, dass eine Öffnung im Grabmal eine größere Nähe zum Körper Bernhardins ermöglicht bzw. der Sargkasten unter einem Altartisch aufgestellt gefunden habe.⁹⁸ Bislang sind keine Dokumente bekannt, die bestätigen, dass überhaupt ein Grabmal für S. Francesco geplant war. Wahrscheinlicher ist es, dass im Hinblick auf den 1450 beschlossenen und 1454 begonnenen Neubau einer Grabkirche für Bernhardin – deren Bauverzögerung zunächst nicht absehbar war – auf die Errichtung eines Monumentes verzichtet wurde. Als gesichert kann allein gelten, dass der Leichnam in seinem Holzarg bald nach dem legendären Blutfluss in eine eiserne *arca* gebettet wurde, die mit zehn oder gar zwölf Schlüsseln verschließbar war, und auch von einer Vergitterung wird allenthalben berichtet.⁹⁹ Dieser Eisenkasten, der in den Quellen nicht näher beschrieben wird, suggeriert einen im italienischen Mittelalter häufig zum Schutz von Heiligenkörpern verwendeten, aus Metallstreben zusammengesetzten Käfig. Eine solche eiserne *arca* umschloss etwa den in einem inneren Steinsarg liegenden Leichnam des Ordensgründers Franziskus kurz nach seinem Tod (1226) und ist in Bildzeugnissen beispielsweise auch für die im Ruche der Heiligkeit verstorbene Franziskanerterziärin Margarethe von Cortona († 1297) bezeugt.¹⁰⁰ Der Bernhar-

97 Häufiger sind Szenen der Aufbahrung des Verstorbenen, vgl. etwa die Darstellung der Cappella Bufalini (Rom, S. Maria in Aracoeli) oder die Wunderszene einer Predella von Sano di Pietro (Florenz, Sammlung Rucellai).

98 JANSEN 1984, S. 143 (ohne konkrete Angabe von Textstellen des *Liber Miraculorum*).

99 Im *Liber Miraculorum* ist die Rede von zehn Schlüsseln, die die „ferrea capsä“ verschlossen (DELORME 1918, S. 402; Appendix Nr. 2, S. 512), in den *Annales Minorum* dagegen von zwölf (WADDING 1734, Bd. 11, S. 194). Zur Vergitterung am Bernhardingrab: „veniens ad tumulum beati Bernardini et tangens cratem (...) posita super cratem que est super tumulum“, *Agiografia* 2014, S. 344, 346. Später wurden Stücke des Zypressenholzsarkophages Bernhardins als Reliquien verehrt (*EB*, Bd. 3 [1984], S. 190, 316), was darauf hindeutet, dass der Leichnam nach dem Blutwunder umgebettet wurde.

100 Zum Franziskusgrab GATTI 1983, S. 41–43; COOPER 2005, S. 13; zur Vergitterung des Leichnams der hl. Margarethe CANNON/VAUCHEZ 1999, S. 60–62.

dinleib muss trotzdem noch recht gut erreichbar gewesen sein, denn ein Brief des Johannes von Capestrano verrät, dass man den Leichnam immer wieder der Berührung von Gläubigen aussetzte.¹⁰¹

Erst für den Beginn des 16. Jahrhunderts ist eine Freskierung von Bernhardins Grabkapelle in S. Francesco mit einer von Francesco da Montereale ausgeführten Kreuzigung bezeugt;¹⁰² ob und wie die Kapelle bereits zuvor geschmückt war, muss offen bleiben.

Bernhardins Sterbezelle als Kultort

Die Zelle, in der Bernhardin gestorben war und die sein Mitbruder Johannes von Capestrano in der Eigenschaft als observantischer Provinzvikar bewohnt hatte, wurde stets in Ehren gehalten.¹⁰³ Insbesondere anlässlich des gefeierten *dies natalis* und während der Perdonanza, aber auch individuell auf Anfrage wurde der Sterbeort Bernhardins von Gläubigen und Religiösen aufgesucht.¹⁰⁴ Zuvor hatte schon der Sterbeort des Ordensgründers Franziskus († 1226) in S. Maria degli Angeli, der zur *Cappella del Transito* erweitert wurde, starke Verehrung erfahren.

In der ersten Hälfte des Cinquecento erfolgte eine erste Restaurierung der Zelle und spätestens seit Ende des Jahrhunderts war der Bereich des Totenlagers Bernhardins durch eine Balustrade markiert.¹⁰⁵ (Abb. 6) Aus der Zeit der ersten Umgestaltung der Kapelle stammen wahrscheinlich auch die zum Teil in fingierte architektonische Rahmungen integrierten, heute noch *in situ* befindlichen Wand-

101 Brief vom 10. Oktober 1451 (Appendix Nr. 3, S. 513 f.; WADDING 1735, Bd. 12, S. 99 f.); zur Ausstellung des Bernhardinleibes 3.5.1.

102 CHINI 1927, S. 90. Das Wandgemälde wird heute im Museo Nazionale d’Abruzzo aufbewahrt.

103 „deductus ad Ecclesiam S. Francisci, locarus in lectulo, super quem ego dormire solitus eram in cella mihi concessa per ordinem“, CAPESTRANO 1591, o. S. [27]; vgl. MARIN-ANGELI 1980b, S. 186 Anm. 50.

104 Während Alferi im ausgehenden Cinquecento die allgemeine Zugänglichkeit der Zelle kritisch beurteilt („la qual camera si concede secondo che vaca a cui vi capita, senza riguardo della santità dell’luogo“, ALFERI 2012, S. 213), berichtet Mariani Anfang des 19. Jahrhunderts von der Verehrung, die dem Kultort entgegen gebracht werde („La stanza [...] si teneva per prima in gran venerazione dai Padri Conventuali, e si apriva nelle Feste Solenni dentro l’anno ed in ogni altro tempo a petizione de’ divoti“, MARIANI Ms. 585, fol. 88r). Vor Ort aufbewahrte Bernhardinreliquien müssen die Attraktivität des Kultortes gesteigert haben (EB, Bd. 3 [1984], S. 18). Im 20. Jahrhundert scheint die Kapelle nur am Heiligenfesttag Bernhardins öffentlich zugänglich gewesen zu sein (PETRONE 1978, S. 38).

105 „facendo la residenza sua [Bernhardins] nel convento di San Francesco, in una sua camera terrena, nel secondo inchiostro, restaurata al mio tempo da frate Ludovico dalla Rocca San Stefano Theologo coetano mio“, CIRILLO 1570, S. 69v. Zur Abtrennung des Bereiches des Sterbelagers ALFERI 2012, S. 213; MASSONIO 1614, S. 55; vgl. auch RIDOLFI 1586, S. 91r: „Extat in conuentu s. FRAN. Aquile camera, in qua sanctus vir decessit; dictu mirabile, pauimentum, in quo decubuit, quamuis protritum sit, nullo tamen cemento, vel calce arene mixtione intrita refici, vel materia vlla cohaerere potest; quod miraculi loco haberi debet“.



Abbildung 6: Sterbezelle Bernhardins, L'Aquila, ehem. Konvent S. Francesco al Palazzo

malereien, die neben dem Monogramm des Namens Jesu die *Seelenfahrt Bernhardins*, den *Transito* des Heiligen und seine legendäre *Zusammenkunft mit dem hl. Petrus Cölestin* zeigen.¹⁰⁶ Beschädigt während des Bebens von 1703, wurde die Zelle bis 1749 renoviert, vergrößert und in eine Kapelle mit Altar umgewandelt.¹⁰⁷ In den Jahren 2007/08, erfolgte eine erneute Restaurierung der Zelle;¹⁰⁸ die Instandsetzung des ehemaligen Klosterkomplexes infolge des Erdbebens von 2009 wurde erst 2023 begonnen.

106 Vgl. zur Szene des *Transito EB*, Bd. 2 (1981), S. 158.

107 Die Umbaumaßnahmen, die im November 1748 beendet waren, bezogen auch eine angrenzende Feuerstelle und einen Raum mit ein, in dem Bernhardin Bußübungen ausgeführt haben soll (RICOTTI 1937, S. 72, 81). Eine Inschrift erinnert an die Altarweihe 1746 (RIVERA 1944a, S. 168 f.).

108 Vgl. *Il Centro*, Ausgabe L'Aquila, 17.5.2008.

2.2 Bernhardinverehrung in seiner Heimatstadt Siena und seine Kanonisation

2.2.1 „di Siena la gloria“ – Kult in Siena¹⁰⁹

Ab seinem elften Lebensjahr wuchs Bernhardin in Siena auf, daher sind bestimmte Orte der Stadt eng mit seiner Biographie verknüpft. Einige von ihnen wurden nach seinem Tod für den Kult um seine Person relevant: Im Ospedale di S. Maria della Scala, hatte Bernhardin Pestkranke gepflegt. 1402 trat er in der Konventualenkirche S. Francesco dem Orden bei. Etwa 1404 wandelte der junge Bruder eine Einsiedelei auf dem Hügel *La Capriola* wenige Kilometer außerhalb der Stadt in einen später schlicht *Osservanza* genannten Observantenkonvent um.

Neben der Madonna Assunta, Hauptpatronin Sienas, waren zu Beginn des Quattrocento Ansanus, Crescentius, Viktor und Savinus „patroni et defensori“ der Stadt.¹¹⁰ Zudem waren eine ganze Reihe von teils im Kult nicht offiziell bestätigten ‚Lokalheiligen‘ von Bedeutung. Bernhardin, dessen Verehrung in seiner Heimatstadt bereits unmittelbar nach seinem Tode begann, wurde erst nach der offiziellen Heiligsprechung 1450 als „quintus advocatus et protector magnifici communis et populi Civitatis Senarum“¹¹¹ in das Sieneser Pantheon aufgenommen.

Funeralfestivitäten

Die Kunde vom Ableben Bernhardins erreichte seine Heimatstadt spätestens Anfang Juni 1444.¹¹² Am 15. Juni 1444 legte der *Consiglio Grande* für die Funeralfestlichkeiten fest,¹¹³ dass in Abwesenheit des Leichnams ein hölzernes Trauergerüst – ähnlich wie in L’Aquila – auf dem Domplatz, dem religiösen Zentrum der Stadt, errichtet werden solle, das mit zahlreichen Kerzen zu schmücken sei. Die stadtpolitische Bedeutung des Kultes um Bernhardin wird auch dadurch deutlich, dass per Ratsbeschluss ein Festkomitee bestimmt und die Ausgaben für die Feierlichkeiten durch eine Steuer auf Fleisch von der Gemeinschaft getragen wurden. Für diese Exequien *in absentia* wie auch für die an den drei folgenden Tagen ange-

109 Zur Verehrung Bernhardins in seiner Heimat- und Sterbestadt vgl. auch die zeitgleich erschienenen Beiträge MUSSOLIN 2013(2015); LANGER 2015.

110 So verzeichnet es der Sieneser *Liber Censuum* von 1400 (zit. nach WEBB 1996, S. 290, 297 Anm. 68).

111 Beschluss des Stadtrates in ASS, Consiglio Generale 225, fol. 39v (vgl. WEBB 1996, S. 302). Zum außerordentlich großen Sieneser Pantheon und seiner identitätsstiftenden Wirkung vgl. DATI 1516, S. Lr. Als sechste offizielle Patronin Sienas trat Caterina Benincasa († 1380) erst nach ihrer Kanonisation 1461 hinzu.

112 Am 7. Juni informierte ein Religiöse der *Capriola* den Stadtrat über Bernhardins Tod und die an seinem Leichnam geschehenen Wunder (ASS, Concistoro 470, fol. 50v). Außerdem wurde der Brief des Giuliano da Milano öffentlich verlesen (BERTAGNA 1964a, S. 7).

113 ASS, Consistorio 470, fol. 51r–54v (publ. in SANESI 1895, S. 11–17); vgl. auch die *Cronaca senese* des Tommaso Fecini (*Cronache senesi* 1931, S. 856).

setzten festlichen Prozessionen unter Mitführung von Reliquien wurde ausdrücklich die Teilnahme der städtischen und klerikalen Autoritäten verfügt. Auch die einige Tage später stattfindenden Festlichkeiten in S. Francesco (22. Juni) erhielten durch die Teilnahme der *Signoria* und städtischer Würdenträger einen offiziellen Charakter.¹¹⁴ Bereits zu diesem frühen Zeitpunkt tritt die Franziskanerkirche als zentraler Punkt der Bernhardinverehrung hervor, der sich in der Folge in jährlichen Feierlichkeiten zu Ehren des Heiligen bestätigte.

Nicht auf uns gekommen sind die beiden Prozessionsfahnen, die anlässlich der Funeralien hergestellt wurden.¹¹⁵ Die eine zeigte Bernhardin auf blauem Grund, die andere das Papstwappen Eugens IV.; in der Kombination des *Beato* mit der Darstellung der päpstlichen Zeichen nahm man so die Kanonisation selbstbewusst vorweg.¹¹⁶ Die Funeralfestlichkeiten markierten somit nicht nur den Ausgangspunkt der städtischen Vereinnahmung des Kultes um Bernhardin, sondern auch der Ikonographie des Heiligen.¹¹⁷

Begängnis des jährlichen Festtages und S. Francesco

Die Funeralien bildeten mit den Elementen der feierlichen Messe und der Prozession unter Mitführung von Reliquien eine Struktur, die sich nach der Kanonisation im jährlichen Begängnis des Heiligtages verfestigte. 1451/52 erstellte das vom *Consiglio del Popolo* bestellte Komitee eine im Mai 1456 erneuerte Festordnung. Im selben Jahr finanzierte die Kommune auch eine „barella di legname“ zum Transport von Bernhardins *cappa*, der bedeutendsten Sekundärreliquie Sienas.¹¹⁸ Die Organisation der Festlichkeiten wurde der Zunft der *ligruttieri* (Stoffhändler) überantwortet, die den *cerimoniale*, von wenigen Variationen abgesehen, bis ins 19. Jahrhundert hinein befolgten:¹¹⁹ Morgens begaben sich die *Osservanza*-Brüder mit der verehrten *cappa* vom Capriola-Hügel in die Stadt zu S. Francesco. Dort formierte sich der große Festzug aus Religiösen, Bruderschaften und gläubigem Volk, der mit einer Bernhardin-Standarte – vielleicht die oben erwähnte Prozessionsfahne – und der unter einem von Mitgliedern der *Compagnia di S. Bernardino* getragenen Baldachin mitgeführten Gewandreliquie Richtung Piazza del Campo zog. Dort übergaben die *Signori*, die Zünfte und anderen Berufsgruppen ihre Wachsspenden und schlossen sich der Prozession an, die wieder zu S. Fran-

114 ASS, Consistorio 470, fol. 59v; vgl. *Cronache senesi* 1931, S. 856.

115 ASS, Opera Metropolitana 31, fol. 23r (publ. in ISRAËLS 2007[2008], S. 80 Anm. 8).

116 Ebd., S. 80.

117 Vgl. BERTAGNA 1964a, S. 11.

118 NEVOLA 2000, S. 179. Das 1446 beauftragte, doch erst 1461 vollendete Reliquiar des Umhangs war ebenfalls ein städtischer Auftrag (vgl. CIONI 2010). Möglicherweise in Anlehnung an die *cappa* des Ordensgründers Franziskus (zum Reliquiar in Ognissanti, Florenz vgl. *L'arte di Francesco* 2015, S. 170).

119 Zur Festordnung von 1451/52 ASS, Consiglio Generale 225, fol. 161r–162r (vgl. BERTAGNA 1964a, S. 35–36, 38). Eine kommentierte Ausgabe der neuen Festordnung vom 19. Mai 1456 findet sich bei NEVOLA 2000.

cesco führte, wo eine feierliche Messe und Predigt folgten. Anschließend geleitete man die *Signori* zurück zum Palazzo Pubblico.¹²⁰ Der Festzug fand in geschmückten Straßen statt, denn die *contrada di Ovile* wurde bereits 1452 dazu verpflichtet, ihre Straßenzüge zu säubern und zu beflaggen.¹²¹ Weiterhin gewährte man einem Häftling Amnestie und erlaubte Verbannten, sich fünf Tage lang frei in der Stadt aufzuhalten.

Der Festtag diente als Demonstration städtischer Religiosität.¹²² Auch wenn die *ligrittieri* das Bernhardinfest austrugen, war doch die Stadtverwaltung sehr präsent, beauftragte das Reliquiar samt Tragevorrichtung und nahm mit ihren Repräsentanten, die vom bzw. zum Palazzo Pubblico, dem kommunalen Zentrum, eskortiert wurden, an den Feierlichkeiten teil. S. Francesco als Kirche *intra muros* war eigentlicher Ausgangspunkt der Prozession und Ort der Festmesse. Die *Osservanza* außerhalb der Stadt gehörte als Aufbewahrungsort der Reliquien mehr einem Vorspiel an und blieb – wie im Folgenden zu zeigen ist – ein wichtiger Ort individueller Verehrung.

2.2.2 Bilder Bernhardins statt Gebeine

Schon zu seinen Lebzeiten befürchteten die Sienesen, der im Ruche der Heiligkeit stehende Bernhardin könne fernab der Heimat sterben; so lud der wegen der schlechten Gesundheit des Predigers besorgte Stadtrat ihn im Mai 1429 ein, sich nach Siena zu begeben.¹²³ Allenthalben drückte der Sieneser Magistrat seine Hochachtung vor dem Landsmann aus: „civem nostrum et decus, speculum non solum nostre civitatis sed, videre iudicioque nostro, totius nostri seculi“.¹²⁴

Nachdem es den Begleitern Bernhardins nicht gelungen war, seinen Leichnam in die Heimatstadt zu überführen, ordnete der Sieneser Stadtrat einen Botschafter nach L'Aquila ab, der die Herausgabe des Leichnams erwirken und die Aquilaner gleichzeitig zu einer konzertierten Aktion im Hinblick auf Bernhardins Kanonisierung bewegen sollte.¹²⁵ Lediglich mit diesem zweiten Anliegen hatte er Erfolg, denn die Aquilaner dokumentierten nicht nur bereits alle wunderverdächtigen Ereignisse, die sich in der Nähe des Leichnams ereigneten, sondern planten ihrerseits einen Diplomaten zwecks Voranbringung der Kanonisierung an den Papsthof zu entsenden.¹²⁶

120 ASS, Concistoro 568, fol. 24r (vgl. BERTAGNA 1964a, S. 39).

121 Vgl. NEVOLA 2000, S. 174, 178 f.

122 WEBB 1996, S. 300; vgl. auch NEVOLA 2000, S. 173, 178.

123 BULLETTI 1939.

124 Zu dem Schreiben an Eugen IV. vom 19. Januar 1440 BULLETTI 1943, S. 157.

125 ASS, Concistoro 470, fol. 76v (vgl. ISRAËLS 2007[2008], S. 78 Anm. 3). Zu den Instruktionen der Abgesandten vgl. SANESI 1895 und zu deren Berichten LIBERATI 1935.

126 Die Wunder der ersten 30 Tage trug man in der bereits erwähnten Sammlung *Mirabilis Deus* zusammen, die vom 19. Juli 1444 datiert (AASS, Maii V, Dies 20, S. 284–287; zu

Hinsichtlich des Bernhardinleibes aber blieb der Aquilaner Stadtrat hart: Entferne man den Leichnam, rechne man wegen der großen Verehrung für den Verstorbenen mit einem Volksaufstand, der lebensgefährlich für die Ratsherren werden könne. Außerdem habe Bernhardin L'Aquila selbst als Grabort gewählt und zudem den Frieden in der unruhigen Stadt gesichert.¹²⁷ Daher versuchte der Stadtrat Sienas, die Herausgabe des Leichnams beim Heiligen Stuhl zu erwirken und entsandte in dieser Mission zwei Unterhändler nach Rom, jedoch ohne Erfolg.¹²⁸

Den Schmerz über die Abwesenheit des Körpers Bernhardins und die Verehrung seiner Person dokumentieren eindrücklich 14 Klagegedichte. Diese kurz nach dem Tod des Franziskaners entstandenen Lauden sind in Form einer illuminierten Pergamentrolle überliefert, die im Sieneser observantischen Ambiente entstand, höchstwahrscheinlich im Konvent *La Capriola*.¹²⁹

Dorthin brachten Bernhardins Mitbrüder auch den Großteil der Objekte aus seinem Besitz, wodurch der Konvent sehr bald zu einem Zentrum des Kultes um den berühmten Prediger reifte. Dass die Stadtverwaltung eine gewisse Kontrolle über die kostbaren Sekundärreliquien anstrebte, zeigt die Anordnung, ein durch städtische Funktionäre bezeugtes, offizielles Inventar dieser Gegenstände zu erstellen.¹³⁰ Tatsächlich war die Popularität Bernhardins so groß, dass zahlreiche illustre Persönlichkeiten sich bemühten, Reliquien des Predigers zu erhalten und schließlich ein Ausfuhrverbot erlassen wurde.¹³¹ Das städtische Engagement für den Konvent führte schon 1444 durch die Finanzierung des Grundstücksankaufs

dem darauf basierenden Carmen vgl. CHIAPPINI 1967, S. 323 f. und CHIAPPINI 1944, S. 124–132). Eine vorläufige Version dieser Sammlung scheint vorab nach Siena gelangt zu sein, denn das Schriftstück versammelt lediglich 26 Wunderberichte und ist auf den 11. Juli datiert (ehemals verwahrt im Konvent *La Capriola*, heute ASS, Conventi, 1138; vgl. PULINARI 1913, S. 267; *Archivio Osservanza* 2012, S. 30, 158).

127 Bericht des Sieneser Diplomaten Lazzaro di Benedetto vom 23. Juni 1444 in ASS, Concistoro-Legazioni 2414, fol. 29v ff. (vgl. LIBERATI, 1935, S. 149–152).

128 Zu den Anweisungen der Unterhändler SANESI 1895, S. 19–23. Einer der beiden, Leonardo Benvoglianti, war ab 1428 zum Prokurator des Sieneser Observantenkonventes bestellt worden und beendete 1446 eine der ersten Viten seines Landsmannes Bernhardin. Vermutlich lehnte Eugen IV. die Bitte der Sienesen ab, um die diplomatischen Beziehungen zu den Aquilanern und damit zum direkt an den Kirchenstaat angrenzenden Königreich Neapel nicht zu gefährden (VOGEL 1999, S. 181 f., 192 f.).

129 LUSINI 1929; SIMONATO 2010, S. 528–531. Daneben sind für das 15. Jahrhundert weitere Lauden oder Elegien zu finden, die Bernhardin feiern, vgl. etwa eine anonyme petrarcheske Elegie oder eine Laude des Florentiners sienesischer Abstammung Feo Belcari (ALESSIO 1899, S. 411–413, 431). Der verletzte Sieneser Lokalstolz lässt sich bisweilen bis ins 20. Jahrhundert verfolgen: „È certo però che di lui [Bernhardin] Massa Marittima, Siena e la Capriola furono e rimangono la culla, la patria e la casa. Le altre sono dimore occasionali provvisorie, più o meno brevi e non sempre documentate: Aquila è soltanto la tomba“, BERTAGNA 1963, S. 99.

130 ASS, Concistoro-Lupa, 15. Juni 1444 (publ. in LIBERATI 1935, S. 156–161).

131 Neben dem Herzog von Mailand, Filippo Maria Visconti, erbaten auch der Condottiere Niccolò Piccinino und Paola Colonna, Fürstin von Piombino, Objekte, die Bernhardin besessen hatte (ebd., S. 146 f.).

zum Anbau einer Bibliothek für die Bücher und Autographen Bernhardins.¹³² Die Kommune bezuschusste auch die zwischen 1474 und 1488 realisierte Erweiterung der Konventskirche, die zwar wegen der Überschreitung der Armutsregel heftig kritisiert wurde, aber dennoch mit verbreiterten Jochen, diese überspannenden Hängkuppeln, Seitenkapellen und einer stattlichen Kuppel über dem Altarbereich errichtet wurde.¹³³ Dieses Unternehmen, aber auch private Initiativen – wie die des Pandolfo Petrucci ab 1497 – zeugen von dem Wunsch, aus der *Capriola* ein Bernhardin-Heiligtum in seiner Heimatstadt zu machen, möglicherweise als Gegenpol zu *La Verna*, Kultort der Stigmatisierung Franziskus' von Assisi und bedeutendster Konvent innerhalb der *Provincia Tusciae*.¹³⁴

Von den in der *Capriola* durch Bernhardin bewirkten Mirakeln berichtet Johannes von Capestrano *Vita* des Heiligen; ebenso bezeugt das Sieneser Konsistorium in einem Brief an Filippo Maria Visconti Wunder, die sich hauptsächlich vor den Sekundärreliquien ereigneten.¹³⁵ Der Großteil dieser Objekte wurde in Bernhardins ehemaliger Zelle verwahrt, die man zum Oratorium umgestaltete. Ausgewählte Stücke waren dagegen in der Sakristei der Konventskirche bzw. aus Sicherheitsgründen zeitweise im Palazzo Pubblico untergebracht.¹³⁶

Machtelt Israëls vermutet, dass sich in Abwesenheit des Heiligenleibes der Fokus der Verehrung auf das frühe Gemälde Pietros di Giovanni d'Ambrogio (1444, noch heute *in situ*) verlagert habe; und tatsächlich berichten Zeugen des Kanonisierungsprozesses von zahlreichen Votivgaben, die sich vor dem Gemälde ansammelten.¹³⁷ Man kann dieses Werk, das Bernhardin in Dreiviertelansicht mit stark individualisierter Physiognomie zeigt, als eine Art Prototyp der reichen Sieneser Darstellungstradition deuten. (Abb. 7) Bernhardin erscheint als Greis, faltig, mit langer Nase und eingefallenen Wangen. Im Redegestus präsentiert er die Heilige Schrift und das Jesus-Trigramm. Das Gemälde bietet damit eine „geschichtliche Erinnerung“ an den Predigermönch, den viele Sienesen ja persönlich erlebt

132 Zum Bibliotheksbau vgl. PELLEGRINI 2009, S. 86*. Zum Corpus der Manuskripte Bernhardins und zu dem von ihm eingerichteten Skriptorium DE PIERRO 2014; zum Archiv der Osservanza vgl. *Archivio Osservanza* 2012. Für die Bauarbeiten 1446 ASS, Concistorio 482, fol. 25v–26r (vgl. BERTAGNA 1964a, S. 19).

133 Zum Erweiterungsprojekt MUSSOLIN 2013(2015), S. 136–144, der den Entwurf im „ambito maianesco“ verortet. Zur Kritik am baulichen Anspruch und den hohen Kosten vgl. 2.6.3.

134 Vgl. MUSSOLIN 2013(2015), S. 143 f. Von den zahlreichen bürgerlichen Zuwendungen in der zweiten Jahrhunderthälfte zeugen etwa die für Franziskanerklöster ungewöhnlichen Registerbücher (*Archivio Osservanza* 2012, S. 32 f.).

135 CAPESTRANO 1591, o. S. [27 f.]. Bernhardins Kleidungsstücke befinden sich noch teilweise vor Ort und wurden zwischen 2005 und 2012 restauriert (vgl. GIORGI/GUIDUCCI/TOSINI 2006).

136 MUSSOLIN 2013(2015), S. 132 f. Zu Bernhardins Zelle und deren baulichen Transformationen MARRI MARTINI 1939; vgl. BERTAGNA 1964b, S. 105–107.

137 ISRAËLS 2007(2008), S. 81. Die Prozessaussagen in *Processo* 2009, S. 409, 415, 429, 489. Zur später hinzugefügten Inschrift BACCI 1944, S. 103.



Abbildung 7: Pietro di Giovanni d'Ambrogio, *Bernhardin von Siena*, 1444, Siena, S. Bernardino

hatten.¹³⁸ Zugleich bezieht sich die ikonische, lebensgroße Komposition auf frühere Darstellungen anderer lokaler *beati* in Siena.¹³⁹ Neuartig ist jedoch neben den ‚porträthaften‘ Gesichtszügen die besondere Sorgfalt, die Pietro di Giovanni auf die Darstellung der in der *Capriola* untergebrachten Reliquien verwendete. So wurde jüngst herausgestellt, dass der Maler gerade diejenigen Objekte – Zingulum, Buch und bisweilen auch das Brillenetui – mittels gezielt gesetzter Schlag Schatten hervorhob, die man vor Ort als Sekundärreliquien verehrte.¹⁴⁰

Offizielle Bestätigung als Kultort erlangte der Konvent durch den Ablass von sieben Jahren und siebenmal 40 Tagen, den Nikolaus V. am 20. März 1451 im Zusammenhang der Weihe und Umwidmung der *Capriola*-Kirche an Bernhardin genehmigte. Acht Jahre später gewährte Pius II. beim Besuch des Konventes zum Bernhardinfest einen gleichwertigen Ablass, der zugleich dem Sündenerlass entsprach, den man in der Aquilaner Grabkirche Bernhardins erlangen konnte.¹⁴¹ Teils gehen Forscher soweit, die *Capriola* als *Bernardini reliquia* zu deuten, analog zu den *Francisci reliquia*, genannten Franziskus-Heiligtümern, die sich als Kultorte für den Ordensgründer etablierten.¹⁴²

Ein weiteres Zentrum der Verehrung für Bernhardin bildete sich im Ospedale di S. Maria della Scala heraus, das als Hospiz für Pilger, Kranke, Arme und Waisen zu den ehrwürdigsten und ältesten karitativen Einrichtungen Sienas zählt. Seit dem 11. Jahrhundert nachweisbar, entwickelte es sich ab dem Spätmittelalter zu einer sozio-ökonomisch zentralen Einrichtung der Stadt, nicht zuletzt wegen der Christus-, Kreuz- und Marienreliquien in der Hospitalskirche, deren Besuch bemerkenswerte Ablässe versprach und so dem Ospedale großen Zulauf an Pilgern brachte, die meist entlang der Via Francigena nach Rom unterwegs waren.¹⁴³

Bernhardin war innerhalb des Ospedale-Komplexes bereits vor seiner Heiligsprechung vielfach bildlich präsent: Er war auf einem Vorhang in der Pilgerabteilung (1444, Pietro di Giovanni d’Ambrogio) sowie auf dem Reliquienschrank der Sakristei dargestellt (1445, Vecchietta und Werkstatt), und ab 1449 wurde eine ihm gewidmete Kapelle in der Hospitalskirche geplant.¹⁴⁴ Eine Sonderstellung nahm allerdings ein Tafelgemälde Sassetas (ca. 1400–1450) mit Bernhardins Figur für

138 ISRAËLS 2007(2008), S. 82: „image seems above all designed to preserve the historical memory of the preaching friar“.

139 Hier lassen sich etwa die ikonischen Tafeln der zu den Sienser Lokalheiligen zählenden Andrea Gallerani († 1251; erste Hälfte 14. Jahrhundert, Umkreis Simone Martini, Siena, S. Pellegrino alla Sapienza) oder Agostino Novello († 1309; Simone Martini u. Lippo Memmi[?], ca. 1325/30, Siena, S. Agostino) heranziehen.

140 TOYAMA 2020, S. 97.

141 Zum Ablass von 1451 *BF* 1929, S. 735 f. Nr. 1457 (vgl. *Archivio Osservanza* 2012, S. 103 f.). Zu Pius’ Ablass von 1459 *BF* 1939, S. 323 Nr. 608 (vgl. *Archivio Osservanza* 2012, S. 104).

142 MUSSOLIN 2013(2015), S. 135. Auch als von Bernhardin gegründeter Konvent war die *Capriola* ein Gedenkort.

143 VAN OS 1974, S. 8–10. Zu den Reliquien des Hospitals vgl. *Oro di Siena* 1996.

144 ASS, Spedale 520, fol. 414r; ASS, Spedale 521, fol. 323r (publ. in GALLAVOTTI CAVALLERO 1985, S. 425 Dok. 225 f., S. 427 Dok. 303).

die Hospitalskirche ein, das Anfang 1445 bezahlt wurde.¹⁴⁵ Die heute verlorene Tafel kann man sich ähnlich derjenigen vorstellen, die Sassetta für die *Compagnia della Morte* schuf. Der Hospitalsrektor selbst und auch Johannes von Capestrano berichten, dass sich vor diesem Gemälde viele Wunder ereigneten, wovon zahlreiche Votivgaben Zeugnis ablegten.¹⁴⁶

Sassettas Tafel für die Hospitalskirche und Pietros di Giovanni d’Ambrogio Bild in der *Capriola* waren die thaumaturgischen Gemälde, auf die sich die Verehrung der Sienesen für Bernhardin fokussierte, dessen Leib sie ja entbehren mussten. Dass die stellvertretende Verehrung eines Bildwerks kein Einzelfall war, belegt etwa die Wunderheilung vor einem Bernhardinbild in der Cappella di S. Andrea der Franziskanerkirche von Rieti, das wie der *Beato* selbst angesprochen wurde.¹⁴⁷ Auch in S. Isacco in Spoleto befand sich eine Bernhardinstatue, der man Heilungskraft beimaß. In der 1445 an die Observanten übergebenen, alt ehrwürdigen römischen Franziskanerkirche S. Maria in Aracoeli brachten mehrere Geheilte, die ihre Genesung Bernhardins Interzession zuschrieben, einem Gemälde des Predigers zum Dank Kerzen dar.¹⁴⁸ Das sich hier manifestierende Phänomen der Distanzwirkung von Reliquien lässt sich im Spätmittelalter ebenso als steigende Tendenz feststellen wie die wachsende Bedeutung von Bildern im Heiligenkult.¹⁴⁹

145 ASS, Spedale 520, fol. 419v (vgl. GALLAVOTTI CAVALLERO 1985, S. 425 Dok. 257f.).

146 ISRAËLS 2007(2008), S. 85. Das auf Dezember 1444 datierte Gemälde befindet sich in der Pinacoteca Nazionale von Siena. Zu den Votivgaben vor dem Bild vgl. CAPESTRANO 1591, o. S. [28]; *Processo* 2009, S. 377f.

147 Zum wundertätigen Bild in Rieti *Processo* 2009, S. 289; vgl. ISRAËLS 2007(2008), S. 85. Interessanterweise berichtet eine in Rieti angesiedelte Anekdote davon, wie Johannes von Capestrano dem verstorbenen Observanten Tommaso Bellacci da Firenze untersagte, Wunder zu wirken, um den Kanonisierungsprozess Bernhardins nicht zu gefährden (AASS, Octobris X, Dies 23, S. 510, Anm. 84); vgl. COLAPIETRA 1984, S. 163–165, zu einer Variante dieser Anekdote.

148 Für Spoleto *Liber Miraculorum*, Nr. 579 (JANSEN 1984, S. 135 Anm. 19, 147; *Processo* 2009, S. 306). Zu den römischen Wundern ebd., S. 404, 407, 431f. Zum Zeitpunkt der dritten Untersuchung des Kanonisierungsprozesses (1448/49) lassen sich mindestens neun Darstellungen Bernhardins nachweisen, die Brennpunkte für den Kult um den Kandidaten bildeten (TOYAMA 2020, S. 100).

149 Zu diesen „Fernwundern“ SIGNORI 2011, S. 82–88. Zur wachsenden Bedeutung der Bilder im Kult VAUCHEZ 1981, S. 528f.: „Mais les images des saints ne constituaient pas seulement des manifestations de gratitude de la part des donateurs. Aux derniers siècles du Moyen Age, elles tendirent à devenir des relais qui démultipliaient l’influence de ceux qui y figuraient. A partir du XIIIe siècle en Italie, du XIVE en France et en Angleterre, on voit les fidèles se vouer de plus en plus fréquemment à un protecteur céleste devant un tableau ou une statue, considérés comme des substituts de son tombeau. Au terme de l’évolution, l’image finit par jouer le même rôle que les reliques (...) elle acquiert ainsi un pouvoir thaumaturgique autonome“.

Bildbasierter Kult der Sienesen

Siena kann als Wiege der Bernhardinikonographie gelten. Als besonderes Merkmal weist die Sieneser Darstellungstradition – wie oben beim Prototyp Pietros di Giovanni d’Ambrogio beschrieben – stets eine individualisierte Physiognomie Bernhardins auf, die als „faziale(n) *corporate identity*“ oder „*caratterizzazione iperrealistica del ritratto*“ bezeichnet worden ist.¹⁵⁰ Teilweise war die Ähnlichkeit sogar Vertragsbestandteil der Bildwerke, die zu den ersten veristischen Bildern eines (künftigen) Heiligen und zu den ersten autonomen Porträts in Siena überhaupt zählen.¹⁵¹ Mit Machtelt Israëls und Urte Krass kann man dabei im Sinne einer Logik des „produktiven Entzugs“ einen Zusammenhang zwischen der physischen Abwesenheit des bitter vermissten Bernhardinleibes, der reichen Bildproduktion und der gesteigerten Ähnlichkeit der Bildwerke folgern.¹⁵² Die im Vergleich dazu geringe Menge an erhaltenen Bernhardinbildern in der Grabstadt L’Aquila unterstützt diese These.

Bemerkenswert ist, dass Bernhardinbilder nicht nur besonders ähnlich waren; infolge seiner großen Popularität gehörte er auch zu den am häufigsten dargestellten Personen seiner Zeit.¹⁵³ Die Modi der frühen, den gealterten Bernhardin porträthaft zeigenden ikonographischen Tradition Sienas bildeten einen deutlichen Referenzpunkt für die Darstellungsweise anderer verehrter Observantenbrüder, anscheinend mit dem Ziel einer „*codificazione della iconografia di una santità che si vuole vedere riconosciuta*“.¹⁵⁴

Abgesehen von den zahlreichen Einzeldarstellungen Bernhardins figurierte seine Gestalt auch in offiziellen Darstellungen des Ordens. Dazu gehören beispielsweise die Siegel der Franziskanerprovinzen, von denen einige Bernhardins

150 KRASS 2012, S. 144, 158; vgl. MUSSOLIN 2013(2015), S. 128. Daniel Arasse ist dagegen vorsichtiger hinsichtlich der Verwendung des Begriffes „Heiligenporträt“, den er als „abus de langage“ beurteilt (ARASSE 1982, S. 332).

151 So wurde Sano di Pietro verpflichtet eine Bernhardindarstellung sooft zu überarbeiten, bis die Auftraggeber zufrieden wären. Dies interpretierte man als Forderung nach Verismus (FREULER/MALLORY 1991, S. 189, 192).

152 ISRAËLS 2007(2008), S. 79, 85, 105: „Absence resulted in resemblance.“ Krass erinnert an den für das Franziskusgrab postulierten Zusammenhang der Unzugänglichkeit des Leichnams mit der Bilderfülle in der Grabkirche und die „produktive Wirkung des Entzugs“ am Wirkort der Francesca Romana, dem Kloster Tor de’ Specchi, wo reichhaltige Bildviten den Verlust des Körpers ausglich, so dass „die Abwesenheit des jeweiligen Heiligenkörpers kunstgeschichtlich bedeutsamer und produktiver sein konnte als seine prolongierte Anwesenheit“ (KRASS 2012, S. 86).

153 PERTICI 2008, S. 120; „Saint Bernardin est en effet le premier saint dont l’image peinte ressemble sans conteste au personnage réel“, ARASSE 1982, S. 311. Zur Beliebtheit Bernhardins zu Lebzeiten vgl. PELLEGRINI 2004, S. 114 f.

154 RUSCONI 1995, S. 28; vgl. BOLOGNA 1989, S. 363: „egemonizante attrazione fisinamica su quasi tutte le rappresentazioni italiane di frati dell’Osservanza“. Mario Pavone beschreibt die Angleichung an die frühen Bernhardinbilder nicht nur prospektiv hinsichtlich der Darstellungsweisen der neuen, erst nach 1450 verstorbenen Beati des Ordens wie Jakob von der Mark, sondern auch retrospektiv für Franziskusfiguren (PAVONE 1988, S. 115 f.).

Bild aufwies, oder auch die genealogische Darstellung der Franziskanerfamilie in Form eines Baumes, zu deren festem Repertoire er als Repräsentant der Observanten seit den ersten Formulierungen dieses Themas im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts gehörte.¹⁵⁵ Bernhardins Figur erlangte ebenfalls Prominenz in den ersten gedruckten Ordenschroniken. So ist er u. a. auf dem Frontispiz der weit verbreiteten, illustrierten Ordenschronik des Francesco Gonzaga 1587 zusammen mit Franziskus und Antonius von Padua zu sehen.¹⁵⁶

Es scheint naheliegend, eine enge Verbindung zwischen der Porträtähnlichkeit der Sieneser Bernhardindarstellungen und der die Gesichtszüge des Verstorbenen konservierenden Totenmaske anzunehmen, doch muss die große Unmittelbarkeit der Sieneser Bildproduktion nicht ausschließlich auf das Vorbild der Maske bzw. deren Abdrücken zurückgehen.¹⁵⁷ Viele Landsleute – darunter natürlich auch Künstler – hatten Bernhardin persönlich gekannt und ihn während seiner häufigen Predigten und Aufenthalte in der Stadt erlebt.¹⁵⁸ So lässt sich auch die bemerkenswerte Tatsache erklären, dass Johannes von Capestrano 1445 von L’Aquila aus ein Bernhardinbild, „quantum naturalis similitudinis fieri possit“, bei der Sieneser Kommune bestellte und nicht etwa einen lokalen Künstler beauftragte.¹⁵⁹ Obwohl in L’Aquila sowohl der Leichnam als auch die Totenmaske zur Ver-

155 Die Siegel des späten 16. Jahrhunderts finden sich in GONZAGA 1587, Bd. 1, S. 49, 51, 59. Zu dem Franziskanerbaum auf dem wohl 1476 von Sixtus IV. an S. Francesco von Assisi gestifteten Gobelin CASSIO 2017, S. 239–242.

156 Neben dem Frontispiz wird Bernhardin auch unter den Generalvikaren, am Baum der Franziskanerfamilie und als Repräsentant der abruzzesischen Provinz dargestellt (GONZAGA 1587, Bd. 1, S. 40, 154; Bd. 2, 408). Vgl. auch die Darstellungen in der ein Jahr zuvor erschienen Ordenschronik des Pietro Ridolfi da Tossignano (RIDOLFI 1586, S. 86r, 89v), wobei die Angabe, es handele sich hier um die „vera B. Bernardini confessoris effigies“ ein Allgemeinplatz hagiographischer Publikationen des späteren 16. Jahrhunderts ist.

157 Die These, dass ‚Bildnisse‘ Bernhardins nach der Totenmaske entstanden vertreten u. a. MISCIATTELLI 1932, S. 247 f.; HELAS 2004, S. 57; COBIANCHI 2009, S. 67; CHLÍBEC 2016, S. 282. Zum Zusammenhang von Totenmasken und Porträtähnlichkeit OLARIU 2014, S. 211–280, mit kritischem Blick auf den ‚Mythos‘ des zeitgleichen Auftretens von Gesichtsmasken und individuellen Porträts im Florenz des 15. Jahrhunderts (ebd., S. 241 f.).

158 Verbürgt ist etwa die Bekanntschaft von Bernhardin mit Sassetta, bei dem jener eine Kopie des Madonnen-Freskos der Porta Camollia für den Hochaltar der *Capriolakirche* beauftragte. Sassettas Altarbild der Wollgilde (1423–25) fand als einziges zeitgenössisches Bild in Bernhardins Predigten Erwähnung (ISRAËLS 2009, S. 121 f.).

159 Brief Johannes’ von Capestrano an den Sieneser Consiglio vom 22. März 1445 (zit. nach LUSINI 1894, S. 113). Das Gemälde wird meist mit der Tafel Sanos di Pietro identifiziert, die aus der Sakristei des von Johannes in seinem Heimatort gegründeten Konventes in das Museo Nazionale d’Abruzzo übergang. Gabriele Fattorini dagegen bringt das 1445 bestellte Gemälde in Verbindung mit der Anweisung vom 13. September 1448 zu Zahlungen der *Compagnia della Vergine* an Sano für ein Gemälde, das man Johannes übereignen wolle (FATTORINI 2014, S. 162 f.; vgl. Dokument in FREULER/MALLORY 1991, S. 192). Plausibler scheint Israëls’ Vermutung, dass Johannes 1448 eine weitere Darstellung Bernhardins bestellte (vgl. ISRAËLS 2007[2008], S. 95 f.).

fügung standen, scheint bereits im Jahr nach Bernhardins Tod die Sienser Ikonographie den Maßstab der Ähnlichkeit dargestellt zu haben.¹⁶⁰

Dennoch fällt der wächsernen, noch heute im Aquilaner Konvent S. Bernardino aufbewahrten Totenwachsmaske eine besondere Geltung zu, ist sie doch die erste erhaltene der Frühneuzeit.¹⁶¹ (Abb. 8) In der jüngeren Forschung wurde

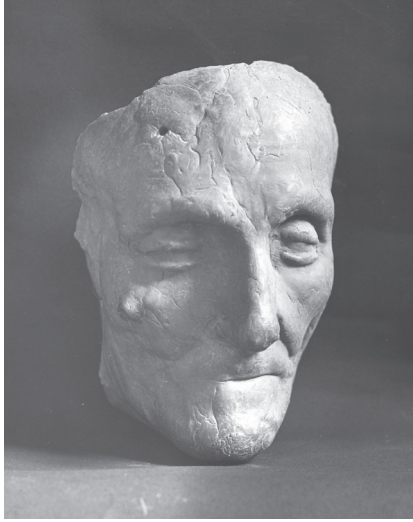


Abbildung 8: Totenmaske Bernardins, 1444, L'Aquila, S. Bernardino

aufgezeigt, dass Totenmasken im Heiligenkult des Quattrocento eine Hybridstellung zwischen Primär- und Sekundärreliquie einnahmen und zwischen dem Status von Reliquie und Repräsentation changieren konnten.¹⁶² Da der Abdruckmasse durch die Berührung mit dem Leichnam kleinste Partikel des Heiligengesichtes anhafteten, wurden die Gesichtsabdrücke von Heiligen oftmals wie Reliquien behandelt und zur Herstellung von Abdruckbüsten verwendet, eine willkommene Möglichkeit der Vervielfältigung der raren Primärreliquien. Masken und danach entstandene Abdruckbüsten schlossen zugleich die Lücke der Kopf- oder Büstenreliquiare, die es infolge der *integritas*-Forderung im Quattrocento kaum noch gab. Und schließlich suggerierte der Abdruck als „indexikalisches Abbild“, ein ohne fremdes Zutun entstandenes, „unberührtes Bild“ zu sein.¹⁶³

In optimaler Weise entsprachen die Büsten nach Bernhardins Totenmaske dem Bedürfnis nach „Originalgetreue der Gesichtsbilder“; das Gesicht war zum bedeutendsten Erkennungszeichen des neuen Heiligen geworden, der somit auch ohne Attribute identifizierbar war.¹⁶⁴ Ganz

160 Vgl. KRASS 2012, S. 86: „Diese [die Aquilaner] jedoch hatten mit dem Leichnam bereits das wichtigste Bild des Heiligen, und so stammen die frühesten Bilder Bernardinos eben nicht aus Aquila, sondern aus Siena.“

161 KOHL 2007, S. 81. Die Authentizität der so genannten Totenmaske Dantes († 1321) ist umstritten (OLARIU 2014, S. 229; zur Bernhardinmaske ebd. S. 229 f., 234 f., 241 f.).

162 Vgl. das Kapitel zu Heiligtotenmasken in KRASS 2012, S. 118–166; zum Abdruck als Objekt „zwischen Reliquie und Bildnisfigur“ vgl. auch DIDI-HUBERMAN 1999, S. 61.

163 KRASS 2012, S. 133. Abdruckbüsten lösten mit dem Materialwandel weg von glänzenden Edelmetallen hin zu kostengünstigen, aber stumpfen Materialien wie Ton und Gips den Konflikt der Verwendung eitler Materialien im religiösen Kontext (ebd., S. 137 f.).

164 Ebd., S. 157 f.; vgl. ARASSE 1982, S. 313. Ganz ohne Attribute kommt etwa eine Serie kleinformatiger Tafeln des Sano di Pietro aus, die die Madonna mit Kind in gedrängter Komposition flankiert von je zwei Heiligen zeigen. Bernhardin ist dabei meist zur Linken der Gottesmutter dargestellt (Chicago, Art Institute, Martin A. Ryerson Collection). Auch unter den seitlich dicht gedrängten Heiligen der *Pala Montefeltro* des Piero della Francesca (Mailand, Pinacoteca di Brera), wird nurmehr Bernhardins ausgezehrtes Ge-

im Sinne der angesprochenen „privativen Wirkungsgeschichte“¹⁶⁵ lassen sich in Abwesenheit des Heiligenkörpers mehrere Bernhardinbüsten in Siena feststellen, wohingegen in L’Aquila keine nachzuweisen sind. Es steht zu vermuten, dass die Sieneser Büsten auf einen Gipsabdruck der Aquilaner Maske zurückgehen, der möglicherweise bereits kurz nach Bernhardins Tod mit seinen Weggefährten in die *Capriola* gelangte und vermutlich als Modell für Darstellungen Bernhardins herhielt, die anlässlich der Feierlichkeiten zu seiner Heiligsprechung in Siena auf zahlreichen Altären aufgestellt waren und dem frisch Kanonisierten sehr ähnelten: „vivo e al naturale“.¹⁶⁶ Terrakottabüsten haben sich in den Sieneser Kirchen S. Maria in Portico a Fontegiusta (ca. 1450) und S. Anna in S. Onofrio (16. Jh., vermutlich zersägte, urspr. ganzfigurige Statue) erhalten. (Abb. 9) Diesem „veristischen“ Typ, der Bernhardins Gesicht mit eingefallenen Wangen, hervortretenden Wangenknochen und der durch die Maske verbürgten Warze rechts, zahnlosem Kiefer und beinahe lippenlosem Mund zeigt, sind mindestens auch die Büste in der Venezianer Observantenkirche S. Giobbe (um 1450) wie ein aus Narni stammendes Exemplar (ca. 1480/90) zuzurechnen.¹⁶⁷ Einen vergleichbaren Gesichtstyp weisen einige ganzfigurige Holzskulpturen Bernhardins auf, die von der Forschung mit den Sieneser Prototypen in Verbindung gebracht werden – so die heute im Bargello ausgestellte Statue von Vecchietta (ca. 1460/64) oder die Skulptur aus S. Francesco in Corciano bei Perugia (ca. 1450/75).¹⁶⁸

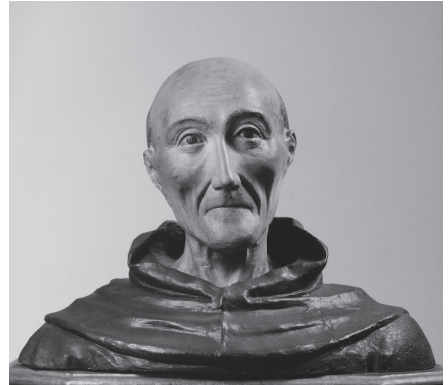


Abbildung 9: Francesco di Giorgio Martini, *Bernhardinbüste*, um 1460, Siena, S. Maria in Portico a Fontegiusta

sicht sichtbar, das aber durch die markante Warze auf der rechten Wange gekennzeichnet ist.

165 Vgl. KRASS 2012, S. 86 mit Bezug zu JÜNGEL 2008.

166 Zit. nach ISRAËLS 2007(2008), S. 87 Anm. 39. Zur Terrakottabüste in der *Capriola* (Umkreis Urbanos di Pietro da Cortona), die zeitweise auf dem Altar der Zelle Bernhardins zu stehen kam BACCI 1927.

167 Zur Büste in S. Maria in Portico a Fontegiusta und weiteren Sieneser Beispielen AMATO 2019(2020), S. 16 f. Anm. 12, zu derjenigen in Venedig GAIER 2006, S. 164, 178 f. Anm. 82. Zur Büste in Narni, die möglicherweise für die Reatiner Bernhardinbruderschaft entstand *L’arte di Francesco* 2015, S. 258 f.

168 Vecchietta schuf den hölzernen Bernhardin für die Bernhardinbruderschaft in Narni (*Fece di scoltura* 2016, S. 174); die Skulptur wurde nicht – wie vermutet (PERTICI 2008, S. 117) – im Zusammenhang der Sieneser Himmelfahrtsinszenierung von 1450 verwendet (HELAS 1999, S. 24). Zur Skulptur in Corciano *Fece di scoltura* 2016, S. 170.

Bilder Bernhardins als Teil des Sieneser Pantheons

Ab der Mitte des 15. Jahrhunderts wurden verschiedene öffentliche Orte Sienas mit Bildern der Stadtpatrone ausgestattet, Bernhardin als neuester Zugang gehörte selbstverständlich dazu.¹⁶⁹ Im Palazzo Pubblico war er in gleich drei offiziellen Räumen vertreten: In der *Stanza del Biado* – Sitz der Verwaltung von Korn und anderen Nahrungsmitteln – flankierte Bernhardin mit anderen Heiligen die Schutzmantelmadonna (1453–57, Vecchietta); mit einem Stadtmodell (1445–1461, Sano di Pietro) zeigte man ihn als „patrono et defensor“ im *Ufficio della Biccherna*, der Finanzverwaltung, und schließlich schuf Sano di Pietro 1450 eine ganzfigurige Wandmalerei Bernhardins im Ratssaal (*Sala del Mappamondo*), gegenüber des großen IHS-Monogramms, das 1425 inspiriert durch Bernhardins Predigten von Battista di Niccolò da Padova freskiert worden war.

Zudem wurde Bernhardin gemeinsam mit den offiziellen Stadtpatronen und weiteren, nicht im Kult bestätigten Lokalheiligen auf den Außenflügeln der *Arliquiera*¹⁷⁰, einem Reliquienschränk im Ospedale di S. Maria della Scala, dargestellt (1445, Vecchietta und Gehilfen) sowie in eine Reihe von halbfigurigen Fresken der Stadtheiligen integriert, die den Bogen über dem Hochaltar der unter dem Dom gelegenen Taufkirche schmücken (1447–53, Vecchietta mit Gehilfen). Das sich in der zweiten Hälfte des Quattrocento manifestierende Phänomen der visuellen Propaganda mittels lokaler Sieneser Heiliger fügt sich in eine generelle Tendenz des 15. Jahrhunderts zur städtischen Mythologisierung ein, zu der auch die humanistische Stilisierung der römischen Ursprünge Sienas zu zählen ist.¹⁷¹

Im Jahr 1452 begann die Planung einer Bernhardin gewidmeten und 1453 geweihten Kapelle im Sieneser Dom. Es handelt sich wohl um eine Wandeinmischung an der Weststirnwand des nördlichen Querhauses, die inzwischen nicht mehr existiert.¹⁷² In der Kathedrale wurde Bernhardin des Weiteren – wie allen übrigen Patronen – eine Glocke im Campanile gewidmet (1453), seine Silberstatue dem Reigen der Stadtheiligen auf dem Hochaltar hinzugefügt (1454/57)¹⁷³, und 1489/90 gehörte sein Konterfei zu den vergoldeten Stuckstatuen der inzwischen auf sechs angewachsenen Stadtpatrone im Bereich der Zwickel der Domkuppel.¹⁷⁴ Auch wenn Stadtregierung und Franziskaner die Protagonisten der aktiven Glorifizierung Bernhardins im Rahmen des jährlichen Festtages waren, wurden ihm als

169 Zur Bildkampagne der Sieneser Stadtheiligen im 15. Jahrhundert vgl. NORMAN 2003, S. 197–210.

170 Vgl. VAN OS 1974; ELSTON 2011, S. 127–140.

171 VAN OS 1974, S. 22; vgl. PARSONS 2004, S. 16–19.

172 Bereits am 12. Juni 1450 hatte Nikolaus V. die Errichtung einer Kapelle im Sieneser Dom für den soeben kanonisierten Bernhardin genehmigt und einen Ablass für sie gewährt (BF 1929, S. 709 f. Nr. 1376). Eine Bernhardinstatue für die Kapelle wurde im September 1452 beauftragt, die Weihe erfolgte ein Jahr später, obwohl die Ausstattung sich noch bis 1458 hinzog (BUTZEK 2005; dies. 2006, S. 150 f.; vgl. auch MODE 1973, S. 66–68).

173 BUTZEK 2006, S. 151 f. Zur Glocke vgl. BULLETTI 1936, S. 163.

174 Zur Dekoration der Domkuppel und den Statuen des Giovanni di Stefano LOSERIES 2009, S. 64–66.

einer der Patrone auch in der Kathedrale, dem religiösen Zentrum der Stadt, die genannten ‚visuellen Standards‘ eingeräumt.

Mit einer Bulle vom 27. Februar 1451 genehmigte Nikolaus V. den Bau einer Kirche zu Bernhardins Ehren in der Nähe von S. Francesco.¹⁷⁵ Ergebnis der päpstlichen Konzession war ein erst zu Beginn des 16. Jahrhunderts fertiggestelltes zweigeschossiges Oratorium als Sitz der gleichnamigen *Compagnia di S. Bernardino*.¹⁷⁶ Bernhardin war vermutlich Mitglied der um 1262 gegründeten laikalen Marienbruderschaft gewesen, die um 1400 den Namen *Fraternita di S. Maria degli Angeli della veste nera e S. Francesco* trug.¹⁷⁷ Zu Beginn versorgten ihre Mitglieder hauptsächlich Kranke und Pilger in einem kleinen, an S. Francesco angrenzenden Hospiz, später – wohl einhergehend mit dem kurz nach 1450 erfolgten erneuten Namenswechsel – stand der Bernhardinkult im Mittelpunkt, was großen Zulauf bewirkte.¹⁷⁸ So trugen die Mitglieder sowohl den Baldachin als auch die Bahre der *cappa* während der Prozession am Festtag Bernhardins, veranstalteten ihm zu Ehren ein Wettrennen (*palio*) und verwahrten einige seiner Reliquien in ihrem Oratorium.¹⁷⁹

In den Beziehungen zu L’Aquila spielte die *Compagnia del Santissimo nome di Gesù e di S. Bernardino* erst Anfang des 17. Jahrhunderts eine Rolle. Im Mai und Juni 1610 unternahmen einige Mitglieder der Sieneser Bruderschaft einen offiziellen Besuch in L’Aquila und brachten zwei Silberlampen und Öl für das ewige Licht am Grabmal Bernhardins dar. Als Gegengabe erhielten die Sienesen Partikel der Organe Bernhardins und das Messer, mit dem man seine Leiche geöffnet hatte.¹⁸⁰

175 BF 1929, S. 732 Nr. 1446; eine Bulle vom 1. März 1453 dokumentiert, dass man bereits mit dem Bau begonnen hatte (LUSINI 1894, S. 106 Anm. 6). Hinter diesem Bauprojekt lässt sich als treibende Kraft wiederum Johannes von Capestrano vermuten, der nicht nur die Aquilaner Bernhardinkirche initiiert hatte, sondern auch in Siena den Anstoß zur Vollendung der Kirche S. Francesco gegeben zu haben scheint (vgl. LUSINI 1894, S. 114–116). Zu den Bauphasen von S. Francesco MUSSOLIN 1999(2001).

176 Ein Vorbild für ein Heiligenoratorium in Siena war sicherlich dasjenige der Caterina Benincasa, welches zwischen 1470 und 1475 in ihrem ehemaligen Wohnhaus eingerichtet wurde (MUSSOLIN 2013[2015], S. 134 f.).

177 GIGLI 1854, Bd. 1, S. 233. 1425 soll Bernhardin die Bruderschaft als *Compagnia del Nome di Gesù* reorganisiert und insbesondere dem Kult des Namen Jesu gewidmet haben (BERTAGNA 1964a, S. 31 f. Anm. 40).

178 LIBERATI 1958, S. 140–142.

179 Spätestens im 18. Jahrhundert ist nachzuweisen, dass die *Compagnia* anlässlich des Festtages neun verarmten Mädchen eine Mitgift stellte, zwei Gefangene befreite und den Senat in ihren Räumlichkeiten empfang, wo einige Bernhardinreliquien ausgestellt waren (GIGLI 1854, Bd. 1, S. 232 f.).

180 LG, fol. 70v; DI VIRGILIO 1951, S. 83. Vgl. auch *Mostra Bernardiniana* 1950, S. 27, 52; EB, Bd. 3 (1984), S. 315 f. Am 20. Mai 1634 veranstaltete man eine Prozession mit den neu gewonnenen Bernhardinreliquien im Beisein des Sieneser Konsistoriums (*Mostra Bernardiniana* 1950, S. 27, 62). Im Sieneser Oratorium verehrte man neben den inneren Organen Bernhardins auch eine Monogrammtafel des Heiligen und seinen Zahn (GIGLI 1854, Bd. 1, S. 232 f.). Dies scheint eher eine periodische Aufbewahrung gewesen zu

2.2.3 Prozess und Kanonisation

Zwar in der Frage des Verwarrechts von Bernhardins Körper gespalten, setzten sich die Kommunen von Siena und L'Aquila doch gemeinsam für seine Heiligsprechung ein. Durch an die römische Kurie entsandte Diplomaten traten beide Städte gemeinsam als Postulatoren des Prozesses auf. Daneben schalteten sie einflussreiche Fürsprecher ein, ohne deren Förderung es kaum möglich war, ein solches Verfahren einzuleiten.¹⁸¹ Allen voran verfasste Alfons V. von Aragon, Herrscher im Königreich Neapel als Alfons I., mehrere befürwortende Schreiben, doch auch andere weltliche und teilweise auch klerikale Autoritäten setzten sich für Bernhardin ein.¹⁸²

Zur oben erwähnten notariellen Dokumentation der Wunder an Bernhardins Leib trat die Recherche zum formalen Ablauf des Verfahrens. Ohne sicheres prozessorales Fundament orientierte man sich zunächst an den erfolgreich abgeschlossenen Prozessen der Brigida von Schweden (kan. 1391) und des Nikolaus von Tolentino (kan. 1446).¹⁸³ Außerdem entstand zwischen 1445 und 1448 die kurze, dem Prozess Bernhardins gewidmete Schrift *Tractatus de canonizatione sanctorum* des aus Lodi stammenden Rechtsgelehrten Martino Garati (ca. 1400/10–1453), der sich zu dieser Zeit in Siena aufhielt.¹⁸⁴ Zwar begründet die Abhandlung die Gattung des monographischen Kanonisationstraktats, doch gibt der kurze und nach Autorangabe in Eile verfasste *Tractatus* den kanonistischen Kenntnisstand der Zeit nicht angemessen wieder, da einschlägige Quellen ungenau und selektiv konsultiert wurden.¹⁸⁵ Ob der so eifrig für die *causa* engagierte, juristisch ausgebildete Johannes von Capestrano – dem Garati seinen Text zur Durchsicht

sein, denn das secenteske Reliquiar der Organe und des Zahns ist später in der *Osservanza* nachgewiesen (vgl. BERTAGNA 1964b, S. 93). 1657 stiftete der Aquilaner Magistrat eine weitere Silberlampe und Öl für das Bernhardingrab (MARIANI Ms. 585, fol. 140v). Auch einen *gonfalone*, vermutlich von Rutilio Manetti bemalt, schenkte die Sieneser Bruderschaft an die Aquilaner Kirche (CRISPOMONTI 1629, Ms. 1bis, fol. 4r; vgl. *Pittura del Seicento* 2014, S. 167); zur „gita“ der Sienesen nach L'Aquila MACCHERINI 2019.

181 WETZSTEIN 2004, S. 357.

182 PELLEGRINI 2009, S. 50*, 84*; die 15 befürwortenden Schreiben, u. a. von Leonello d'Este, wurden als Teil der offiziellen Dokumentation den eigentlichen Prozessakten hinzugefügt (*Processo* 2009, S. 155–163). Als Hauptfürsprecher des Prozesses wird Alfons in der Kanonisierungsbulle namentlich erwähnt (ebd., S. 8). Dem Monarchen war auch die 1445 datierte *Vita Bernardini* des Sienesen Barnaba di Nanni di Barna gewidmet.

183 WETZSTEIN 2004, S. 392 f.; PELLEGRINI 2004, S. 137 f.

184 Zur Diskussion und Edition des Traktates MAFFEI 1988; vgl. BAUMGÄRTNER 1986, S. 39–45, 116 f.; WETZSTEIN 2004, S. 286–288; PELLEGRINI 2009, S. 70* f.

185 WETZSTEIN 2004, S. 288. In der Folge entstanden weitere Traktate, die die Verfahrensweisen behandelten, so etwa der einflussreichere Text *De canonisatione sanctorum* (1487) von Troilo Malvezzi oder die Schriften zu den Heiligsprechungsverfahren des Bonaventura da Bagnoregio (1482) und Francesco di Paola (1519).

übereignete – den Anstoß zu dieser Schrift gab oder die Sieneser Stadtregierung, bleibt festzustellen.¹⁸⁶

Es bedurfte dreier, zwischen 1445 und 1449 angestrebter Untersuchungen *in partibus* bis es schließlich zur Kanonisierung Bernhardins kam – keine Seltenheit, vergleicht man etwa die drei Teilprozesse des Heiligsprechungsverfahrens der Francesca Romana (1440, 1443, 1451).¹⁸⁷ Zwei der Untersuchungen, während derer die Aufzeichnungen zu Biographie und Wundern Bernhardins anhand von Zeugenvernehmungen geprüft wurden, fanden am Grabort L’Aquila in S. Francesco statt (Juni bis September 1445 und Juli bis September 1447) und die abschließende an verschiedenen Orten, an denen Bernhardin Wunder gewirkt hatte (Juni 1448 bis Juni 1449).

Ein Hindernis für den Prozess war die Häresieanklage des Mailänder Gelehrten Amedeo De Landis, die dieser infolge Bernhardins heftiger, gegen ihn gerichteter Polemik anstrebte. Es musste klargestellt werden, dass Bernhardin aufgrund der Anklage, die 1441 mit einem Freispruch endete, nicht im Status der Exkommunikation verstorben war. Erst nachdem Nikolaus V. diesen Verdacht ausgeräumt hatte, konnte die zweite Untersuchung eingeleitet werden.¹⁸⁸ Aus der modifizierten Vorgehensweise der Prozessführung kann man mittelbar schließen, dass eine größere Systematisierung, die geographische Erweiterung der Darstellung des thaumaturgischen Wirkens Bernhardins und damit der quantitative Zuwachs an Wundern im Allgemeinen sowie das Hinzutreten von Totenaufweckungen im Besonderen schließlich zum Erfolg führten.¹⁸⁹ Anfang 1450 wurde die Nachricht vom positiven Entscheid des Prozesses verbreitet, und der Termin für die feierliche Heiligsprechung auf das Pfingstfest (24. Mai) festgelegt. Indem die Städte Siena und L’Aquila, die sich nach dem erfolgreichen Abschluss des Verfahrens die Prozesskosten teilten, ihre Kräfte synergetisch bündelten, schufen sie die Grundlage für die breite Verehrung des heiligen Bernhardin in Italien und darüber hinaus.¹⁹⁰

Die Bulle *Misericordias Domini* zu Bernhardins Kanonisierung weist keine direkten Übernahmen aus vorangehenden Heiligsprechungsurkunden auf und bie-

186 Zu einer Diskussion der Entstehungs- bzw. Auftraggeberfrage MAFFEI 1988, S. 584–586. Zu Johannes von Capestrano als Auftraggeber vgl. BARTOLOMEI ROMAGNOLI 2002, S. 136.

187 Vgl. die kontextualisierende Einleitung und umfassende Bibliographie in *Processo* 2009.

188 Zur Affäre De Landis vgl. PELLEGRINI 2009, S. 88–91*; vgl. *BF* 1929, S. 530–533 Nr. 1056.

189 PELLEGRINI 2009, S. 87*, 99*f.

190 Ebd., S. 102*. Bereits am 13. Juli 1444 war Botschafter Lazzaro von seinen Sieneser Landsleuten aufgefordert worden, die Bereitschaft der Aquilaner zur Beteiligung an den Prozesskosten zu prüfen (vgl. ebd., S. 61*). Schließlich bestätigt ein Schreiben des Johannes von Capestrano und der Sieneser Mittelsmänner aus Rom vom 20. März 1449, dass die Stadt L’Aquila die Hälfte der Prozesskosten von 2 500 Florin übernehmen werde, wenn die Sienesen die andere Hälfte beisteuerten (LIBERATI 1937, S. 396 f.) Bernhardin von Fossa berichtet von 4000 Dukaten als Kosten der diversen Zeremonien (BERNHARDIN VON FOSSA 2021, S. 160 f.).

tet in formaler wie inhaltlicher Hinsicht verschiedene Neuerungen.¹⁹¹ Die Urkunde beginnt mit einer gemeinplatzartigen Einleitung, die schwerpunktmäßig die Heilsgeschichte behandelt. Im Anschluss tritt die Person Bernhardins in den Fokus, wobei neben der Predigt- bzw. Evangelisierungstätigkeit auch seine tugend- und vorbildhafte Lebensweise erwähnt werden, allerdings fehlt die – zuvor (gattungs-)übliche – ausführliche Beschreibung von Leben und Wundern des Heiligesprochenen.¹⁹² Der Hauptteil zählt die einzelnen Abläufe des Prozesses recht ausführlich auf, was man als Legitimierung der Prozedur verstehen kann.¹⁹³ Gänzlich neuartig ist die explizite Erwähnung des Kanonisationssermo, dessen Thema des Dienstes an Gott¹⁹⁴ in Repetitionen auf Bernhardin bezogen wird und so seine Obediens, eine der franziskanischen Tugenden, hervorkehrt. Durch den Tempuswechsel zum Präsens gewinnt der Sermo an Gewicht und Aktualität, ebenso die anschließende Kanonisierungsformel, die die Heiligsprechungsfeier und auch den Ablass von sieben Jahren und sieben Quadragenen beim Besuch am Grab des Heiligen erwähnt. Letzterer – auch dies eine Neuerung – wurde zusätzlich an eine pekuniäre Spende zur Ausschmückung der Grabkirche geknüpft.¹⁹⁵ Möglicherweise um das gute Verhältnis des Papstes zu den Observanten herauszustellen, gab Johannes von Capestrano später an, Nikolaus V. habe die Bulle selbst verfasst, was jedoch vermutlich nur auf den Sermo bezogen war.¹⁹⁶

Originale Exemplare der Kanonisationsbulle *Misericordias Domini* sind unter anderem in Siena und in L’Aquila erhalten.¹⁹⁷ Entgegen der üblichen Schmucklosigkeit von Papsturkunden sind beide mit Federzeichnungen in der Initia-

191 Publiziert ist die Bulle bspw. in den *Opera Omnia* 1591, o.S. [45–49]; WADDING 1735, Bd. 12, S. 51–55. Eine Analyse des Textes bietet KRAFFT 2005, S. 954–965.

192 Ebd., S. 960.

193 Ebd., S. 959–961; vgl. PELLEGRINI 2009, S. 106–109*. Die Urkunde nennt sowohl die Postulatoren wie auch König Alfons I. stellvertretend für die Supplikanten, die den Prozess mit Bittbriefen unterstützten. Auch die Kanonisierungsurkunde des Nikolaus von Tolentino (1446) hatte bereits über das Prozedere des Heiligsprechungsverfahrens berichtet, doch weitaus weniger detailliert (KRAFFT 2005, S. 961).

194 Joh. 12,26: „Wer mir dienen will, der folge mir nach; und wo ich bin, da soll mein Diener auch sein. Und wer mir dienen wird, den wird mein Vater ehren.“

195 KRAFFT 2005, S. 963. „Insuper omnibus vere poenitentibus & confessis, qui in die festi sui, Ecclesiam, in qua sanctum corpus suum requiescit, devote visitaverint, & ad ornatum sive fabricam dictae Ecclesiae manus porrexerint adjutrices, septem annos, & totidem quadragenas de injunctis eis poenitentiis misericorditer in Domino relaxamus: praesentibus perpetuis temporibus duraturis“, *Opera Omnia* 1591, o.S. [49].

196 WADDING 1735, Bd. 12, S. 64 (vgl. KRAFFT 2005, S. 963f.). Das wahrscheinlich von Johannes von Capestrano verfasste Schriftstück *Excelsus Dominus Deus* (publ. in *Opera Omnia* 1591, o.S. [41–44]) hat man als Vorarbeit zur Kanonisierungsbulle gedeutet (HOFER 1964/65, Bd. 1, S. 344 Anm. 129), doch war es vermutlich eher eine Art ordensinternes Schreiben, denn der Text scheint nach der Kanonisierung entstanden zu sein (KRAFFT 2005, S. 954 f. Anm. 80). Dennoch ist es durchaus denkbar, dass Johannes am Entwurf der Bulle beteiligt war (SOLVI 2017, S. 68).

197 Die Dokumente werden in den Staatsarchiven der jeweiligen Städte verwahrt: ASS, Diplomatico, San Bernardino dei minori osservanti presso Siena, c. 1289 (das Doku-

le ausgestattet.¹⁹⁸ Das Aquilaner Exemplar vereint im weiten Bogen der Initiale des Papstnamens „N“ vor einem durch Ranken und Wolkenornament als himmlische Sphäre gekennzeichneten Fond zuoberst die Figur Gottvaters im Büstenausschnitt. (Abb. 10) Unterhalb halten zwei Engelsfiguren eine Scheibe mit den



Abbildung 10: Initiale der Kanonisationsbulle *Misericordias Domini* (ehem. L’Aquila, S. Bernardino), 1450, L’Aquila, ASA

gotischen Lettern des Jesus-Monogramms und darunter prangt ein Papstwappen mit dreikroniger Tiara und gekreuzten Schlüssel. Zuunterst ist ein in Form eines Achtknotens gewundenes und mit sieben Knoten geschmücktes Franziskanerzulgum zu sehen.

ment stammt aus der *Capriola*, vgl. *Archivio Osservanza* 2012, S. 29 f., 103) und ASA, ACA, U 83, Nr. 2 (stammt aus S. Bernardino). Zu mindestens sechs weiteren Exemplaren der Urkunde KRAFFT 2005, S. 957 f. Unter anderem erbat auch Johannes von Capestrano ein Exemplar der Kanonisationsbulle, das anscheinend in den von ihm selbst gegründeten Konvent in Capestrano gelangte (vgl. Brief Johannes’ an Nikolaus V. vom 10. Januar 1452 in WADDING 1735, Bd. 12, S. 133; zu einer Kopie der Bulle im Klarissenkloster S. Bartolomeo bei L’Aquila CHIAPPINI 1924, S. 80). Hier zeigt sich, dass die Kanonisationsbulle des ersten Observantenheiligen als wichtiges legitimierendes Schriftstück verstanden wurde, entsprechend den *Statuta Farineriana* (1354), die es den Prokuratoren des Franziskanerordens vorschrieben, alle päpstlichen Schriftstücke und Privilegien sorgfältig aufzubewahren (*Statuta generalia* 1942, S. 101 f.).

198 KRAFFT 2005, S. 957.

Die Bulle in Siena dagegen zeigt die barfüßige und in das Franziskanergerwand gekleidete Figur Bernhardins, die von zwei Engeln flankiert wird. (Abb. 11) Diese neigen sich mit ehrerbietig vor der Brust verschränkten Armen dem Hei-



Abbildung 11: Initiale der Kanonisierungsbulle *Misericordias Domini* (ehem. Siena, Capriola), 1450, Siena, ASS

ligen zu, der auf einem Wolkensaum schwebt und mit beiden Händen eine Monogrammscheibe über seinem Haupt emporhält. Dass Bernhardins Konterfei das Sieneser Bullenexemplar ziert, stützt Israëls' These von der Kompensationsfunktion der zahlreichen Darstellungen in seiner Heimatstadt (vgl. 2.2.2). Allerdings fehlen dieser Zeichnung die individualisierten Gesichtszüge des Predigers.¹⁹⁹ Generell stellt sich die Frage nach der Autorschaft der Initialenminiaturen, die beide aus der gleichen Hand zu stammen scheinen, weshalb eine Ausführung in der päpstlichen Kanzlei naheliegt. Sollten die Zeichnungen, die jeweils prominent das Namen-Jesu-Monogramm integrieren, tatsächlich aus dem Umfeld der römischen Kurie stammen, scheint der Bericht des Observanten Bernhardin von Fossa, aufgrund einer Absprache zwischen Nikolaus V. und Johannes von Capestrano habe

¹⁹⁹ Die Initiale einer weiteren notariell beglaubigten Kopie der Bulle, die ebenfalls für das Sieneser Ambiente entstand, ist lediglich mit dem Namen-Jesu-Monogramm geschmückt (ASS, Capitoli 5, Caleffetto, fol. 159–164).

die Kanonisierung Bernhardins ohne Hinweise auf seine Verehrung für den Namen Jesu stattgefunden, umso eigenartiger.²⁰⁰

Die mit den Regeln der Gestaltung für Kanonisierungsurkunden brechende Illuminierung der beiden Exemplare in L'Aquila und Siena ist mit dem herausragenden Prunk des Heiligen Jahres zu erklären, welches Nikolaus V. besonders feierlich ausrichten ließ.²⁰¹ Einem ähnlichen Zweck diente möglicherweise auch die Datierung der Bulle, die als erste unter dem Datum der Heiligsprechung ausgestellt wurde – nicht wie üblich mit dem Tag des entscheidenden Konsistoriums – und Pfingsten im Text explizit erwähnt.²⁰² Das Pfingstfest, an dem man die Kanonisierungszeremonie in Rom – eines der Hauptereignisse im Jubiläumsjahr – abhielt, versprach Nikolaus V. größeres Prestige. Bernhardins Heiligsprechung wurde auch wirklich als Großtat des Pontifex verstanden, denn sie firmiert unter den *res gestae* seiner Grabinschrift.²⁰³

Kanonisierungszeremonie in Rom

Eine Heiligsprechung an sich war tatsächlich ein rares Ereignis im 15. Jahrhundert, denn nur neun KandidatInnen wurden in diesem Jahrhundert kanonisiert.²⁰⁴ Für den Franziskanerorden war die Heiligsprechung Bernhardins außergewöhnlich – nach Ludwig von Toulouse (1317) war mehr als 130 Jahre lang kein Ordensmitglied mehr kanonisiert worden –, und so hielt man zu diesem Anlass auch das Generalkapitel der Observanten in Rom ab.²⁰⁵ Glaubt man allerdings dem Bericht des Sieneser Gesandten Pietro Biringucci, so habe Nikolaus V. den Termin zur Heiligsprechung bereits im Hinblick auf das Generalkapitel der Franziskaner ge-

200 Bernhardin von Fossa berichtet nicht nur in seiner Chronik (BERNHARDIN VON FOSSA 2021, S. 160f.), sondern auch in einer Predigt (MENECHIN 1940, S. 218) von diesem *agreement* (vgl. HOFER 1964/65, Bd. 1, S. 343; KRAFFT 2005, S. 957), das er anscheinend auf die abgeschmetterten Häresievorwürfe gegen Bernhardin bzw. seine Ankläger zurückführt. Seltsam ist diese angebliche Absprache nicht zuletzt, da die Verehrung für den Namen Jesu gerade nach Bernhardins Tod besonders an Beliebtheit gewann (vgl. HOFER 1964/65, Bd. 1, S. 401f.).

201 BURGER 1932, S. 241. Schließlich schmückte man mit der Initiale ausgerechnet den Auftaktbuchstaben des Namen Nikolaus'.

202 KRAFFT 2005, S. 956. Tatsächlich berichtete ein Gesandter bereits am 26. Februar 1450 nach Siena, dass der Pontifex erwäge, Bernhardins Heiligsprechungszeremonie auf das Pfingstfest zu legen (LIBERATI 1936, S. 119). Auch die Kanonisierung des vorausgehenden Kandidaten Nikolaus von Tolentino war zu Pfingsten 1446 ausgerichtet worden.

203 Zur Inschrift siehe KAJANTO 1982, S. 53; zum Grabmonument Nikolaus' V. vgl. PÖPPER 2004 und die Requiem-Datenbank: <http://requiem-projekt.de/datenbank/web-datenbank/> (07.10.2023).

204 Neben Bernhardin zählen dazu im engeren Sinne John von Bridlington († 1379, kan. 1401), Sebald von Nürnberg († 11. Jh.; kan. 1425), Nikolaus von Tolentino († 1306, kan. 1446), Vinzenz Ferrer († 1419, kan. 1455), Osmund von Salisbury († 1099, kan. 1457), Katharina von Siena († 1380, kan. 1461), Bonaventura von Bagnoregio († 1274, kan. 1482) und Leopold von Österreich († 1136, kan. 1485). Vgl. VAUCHEZ 1981, S. 7: „la ‚fabrique des saints‘ reprend son activité, avec la glorification de S. Bernardin de Sienna“.

205 Vgl. BARTOLOMEI ROMAGNOLI 2002, S. 153; SOLVI 2009, S. 107.

plant, zu dem viele Brüder in die Urbs kommen würden.²⁰⁶ Verschiedene franziskanische Quellen berichten, wie tausende Observantenbrüder in S. Maria in Ara-coeli zusammenkam und an der Heiligsprechungzeremonie teilnahmen.²⁰⁷

Die feierliche Kanonisierung – die erste im Rahmen eines Kirchenjubiläums – wurde mit großer Pracht begangen.²⁰⁸ Ein Kleriker der apostolischen Kammer, der den Feierlichkeiten für Bernhardin als Augenzeuge beiwohnte, verzeichnet in der Marginalspalte des durch Kardinal Jacopo Stefaneschi (ca. 1270–1343) niedergeschriebenen Kanonisierungszeremoniells, dass auch die Zeremonie für Bernhardin Neuerungen eingeführt habe, die er jedoch nicht näher spezifiziert.²⁰⁹

Anlässlich der Heiligsprechung hatte der Papst einen wertvollen Prunkornat erhalten – aller Wahrscheinlichkeit nach vom Stadtrat Sienas.²¹⁰ Das mit kostbarer Stickerei geschmückte Pluviale zeigt unter den acht thronenden Heiligenfiguren der gestickten Borte an prominenter Stelle im zweiten Register von unten auch Bernhardin, als Pendant des Ordensgründers Franz. Bernhardins Namen-Jesu-Monogramm erscheint nicht nur als persönliches Attribut in seiner rechten Hand, sondern auch oberhalb eines jeden der dargestellten Heiligen.

Nicht allein der Kanonisationsornat und die illuminierten Bullen, sondern auch das während der römischen Kanonisationsfeierlichkeiten mitgeführte, Bernhardin darstellende Prozessionsbanner und möglicherweise auch für diesen Anlass gegossene Medaillen zeigen, dass Bilder keine geringe Rolle im Heiligsprechungsprozess und den anschließenden Feierlichkeiten spielten.²¹¹ Einerseits

206 LIBERATI 1936, S. 119. Traditionell hielt man die Generalkapitel zu Pfingsten ab (HOFER 1964/65, Bd. 1, S. 163, 308; „capitulum generale celebrari debere (...) in die Pentecostes, ut moris est“, DE RITIIS 1946, S. 264).

207 Zum Generalkapitel siehe die Angaben von Sante Boncor (*Agiografia* 2014, S. 27), Bernhardin von Fossa (BERNHARDIN VON FOSSA 2021, S. 162 f.) und Jakob von der Mark (PACETTI 1942/43, S. 95 f.).

208 Der aus den Marken stammende Konventuale Sante Boncor berichtet in seiner Bernhardinvita von 1450/51 sehr ausführlich vom Prozess und den römischen Festlichkeiten (*Agiografia* 2014, S. 22–35); vgl. den Augenzeugenbericht des Bernhardin von Fossa (BERNHARDIN VON FOSSA 2021, S. 158–163). Zu den Feierlichkeiten in Rom vgl. auch DATI 1516, S. CLXXXVIV; VON PASTOR 1901 Bd. 1, S. 419–422; MATROD 1913.

209 „Istud non est de Cerimoniali set de novo additum pro memoria“, *Cérémonial* 1981, S. 466.

210 Zur Datierung und zum Herstellungskontext des heute im Florentiner Bargello aufbewahrten Ornat *Parato* 2000, S. 20, 36 f.; zu den Stickereien des Pluviale ebd. S. 42–58. Der Viterbeser Chronist Nicòla della Tuccia gibt an, die Bürger Sienas und L’Aquilas seien gemeinsam für die liturgischen Gewänder des Papstes und des Kardinalskollegiums sowie für andere Kosten der Kanonisationsfeier aufgekomen, Ausgaben die er mit 7000 Dukaten veranschlagt (DELLA TUCCIA 1872, S. 214).

211 Sante Boncor berichtet, wie die Franziskaner „una bandiera cum beato Bernardino in triunfo“ mitgeführt hätten (*Agiografia* 2014, S. 27). Hinsichtlich zweier Varianten einer Medaille des Antonio Marescotti ist der Entstehungskontext nicht geklärt: teils wird das Entstehungsjahr mit 1444 festgesetzt (HILL 1930, Bd. 1, S. 22–24, Nr. 74, 84; HELAS 2004, S. 56; COBIANCHI 2009, S. 72), teils wird die Kanonisation als Anlass vermutet (POLLARD 1984, S. 80; *Parato* 2000, S. 84). Letztere These ist nicht abwegig, wur-

wurden – wie wir sahen – vorzeitige Bilder des noch nicht kanonisierten Bernhardins nicht von allen hohen Klerikern toleriert. Andererseits bildeten Bildwerke in Siena – beginnend mit dem anlässlich der Funeralien entstandenen *drapello*²¹² – schon früh den Fokus des lokalen Bernhardinkults, und die von Johannes von Capestrano beauftragten Gemälde seines Mitbruders sollten den Prozesshergang günstig beeinflussen.²¹³

Kanonisierungsfeierlichkeiten in L’Aquila und Siena

Zeugnisse zu den Feierlichkeiten anlässlich der Heiligsprechung Bernhardins in L’Aquila sind außer einigen allgemeinplatzartigen Hinweisen zum dabei getriebenen Prunk überraschend unspezifisch.²¹⁴ Ein Sermon des abruzzesischen Bruders Johannes von Capestrano, der im Juni, wenige Wochen nach der Kanonisierung, in L’Aquila predigte, gibt darüber Auskunft, dass der Papst für die gesamte Pfingstwoche 1450 einen vollkommenen Ablass beim Besuch von Bernhardins Grab in S. Francesco erlassen habe.²¹⁵

In Siena dagegen sind die vom Stadtrat anberaumten Festlichkeiten nicht nur sehr gut dokumentiert, sie wurden auch besonders prachtvoll begangen.²¹⁶ Während der eröffnenden Prozession führte man keine Reliquien, sondern eine vom Bischof getragene gewandelte Hostie mit. Man hat hier nicht nur den städtischen Charakter der Prozessionsroute abgelesen, die vom Dom zum Palazzo Pubblico führte, und somit das kommunale und das religiöse Zentrum der Stadt markierte. Auch die strikt hierarchische Reihenfolge während des Zuges und der durch einen Baldachin geehrte Bischof, der das Altarsakrament mitführte – der rang-

de doch zur Eröffnung des Heiligen Jahres eine Medaille gegossen, die Nikolaus V. bei der Eröffnungszeremonie an der *Porta Santa* von St. Peter zeigt und im Vorgriff auf das darauffolgende Jubiläum 1470 ein „Gnadenpfennig“ – in Anlehnung an römische Pilgerzeichen, die Heiligen zeigten – mit dem Konterfei Pauls II. ausgegeben (PFISTERER 2008, S. 241 f.).

212 Zur Sieneser Prozessionsfahne der Funeralfeierlichkeiten am 15. Juni 1444 ISRAËLS 2007(2008), S. 80; vgl. Aussagen zu einem Wunder, das sich am zweiten Todestag Bernhardins ereignete „dum ymago beati Bernardini deferebatur per civitatem Senarum“, PELLEGRINI 2004, S. 162 Anm. 22.

213 Zu den 1445 und 1448 durch Johannes von Capestrano in Siena angeforderten Bernhardin-Bildern vgl. 2.2.2.

214 Bspw. CIRILLO 1570, S. 70r: „Io [Nikolaus V.] pose nel Catalogo dei Santi, di che fù fatto nell’Aquila molta festa, & solenne alegrezza con sacrificij ancora spirituali, & devoti, né tanta dimostrazione se gli pote fare di feste, & di letitia (che furon molto grandi) che più non se gli convenisse alla memoria di un sì glorioso Santo“ (darauf bezieht sich MASSONIO 1614, S. 77 f.). Einige Forscher haben vermutet, dass eine gewisse Ermüdung hinsichtlich des jüngsten Stadtpatrons eingesetzt hatte (PETRONE 1978, S. 41; COLAPIETRA 1984, S. 168 f.).

215 HOFER 1964/65, Bd. 1, S. 346 Anm. 139.

216 Eine ausführliche Analyse der Feierlichkeiten bei ARASSE 1977, dessen Untersuchung auf der Beschreibung des Chronisten Agostino Dati (†1478) basiert (DATI 1516, S. CLXXXVIv f.).

höchste Kleriker mit dem Allerheiligsten –, gaben der Veranstaltung ein hoch-offizielles Gepräge.²¹⁷

Am zweiten Tag der Sieneser Kanonisierungsfeierlichkeiten ereignete sich eine szenische Darbietung auf der Piazza del Campo vor dem Palazzo Pubblico. Auf einer als Paradies gestalteten Bühne inszenierte man die Himmelfahrt des frisch Kanonisierten, wobei dieser – verkörpert durch einen Schauspieler – auf wunderbare Weise in das Himmelreich entschwebte.²¹⁸ Diese mit versteckten mechanischen Mitteln erreichte Auffahrt und das plötzliche Entflammen eines mittig auf dem Platz installierten Baumes beuteten visuelle Strategien, wie auch überraschende Showeffekte aus und ließ die Anwesenden gleichermaßen in frommer Andacht ‚entbrennen‘. Mithilfe des identitätsstiftenden Spektakels beförderte die Stadtregierung inbrünstige Frömmigkeit der Bürger, die Grund hatten, der ‚Guten Regierung‘ der *Signoria* für die Feier zu danken; zugleich konnte Einheit auf politischem wie auch religiösem Sektor demonstriert werden.

Die Quellen beschreiben, wie zu diesen Feierlichkeiten die komplette Stadt ihr Aussehen änderte: Allenthalben waren Girlanden, Altäre mit Darstellungen Bernhardins und temporäre Architekturen zu finden. Der Reichtum an Zier ist auf das Sieneser System der *contrade* zurückzuführen. Jede dieser traditionell konkurrierenden Nachbarschaftsverbände war für den Schmuck des eigenen Stadtteils zuständig. Offenbar wurde hier der doppelte Charakter des Sieneser Identitätsempfindens, welches einerseits der gesamten städtischen Gemeinschaft und andererseits der jeweiligen *contrada* galt, bewusst angesprochen.²¹⁹ Dass die Franziskaner erst am letzten Tag der Kanonisierungsfeierlichkeiten mit einem Hochamt in S. Francesco eingebunden wurden und Verehrungsorte wie die *Osservanza* oder der Ospedale della Scala außen vor blieben, unterstützt die These vom ausdrücklich städtischen Charakter der Veranstaltung.²²⁰

217 ARASSE 1977, S. 198. Neben den politischen Implikationen knüpft die Mitführung der transsubstantiierten Hostie auch inhaltlich an die große Verehrung Bernhardins für das Altarsakrament an. Dieser brachte nicht nur die Verehrung des Namens Jesu und des eucharistischen Leibes zusammen, sondern war einer der ersten, der eucharistische Prozessionen auch außerhalb des Corpus Domini-Festes veranstaltete (vgl. Rossi 1994, S. 258.)

218 Zur Inszenierung der Himmelfahrt Bernhardins und weiteren Sieneser Aufführungen wie eine ähnliche Auffahrtsszene Pius' II., der den besonderen Segen der *Maria Assunta* erhielt (1458), und vermutlich auch der Dominikanerin Katharina von Siena anlässlich ihrer Heiligsprechung (1461) HELAS 1999, S. 23–26, 233. Einen ikonographischen Reflex dieser Inszenierungen vermutet man in der Bildformel der *glorificatio* Bernhardins (MODE 1973, S. 62 f.) oder des von Engeln gen Himmel getragenen Heiligen, oftmals mit einer unter seinen Füßen dargestellten *mapa mundi* (COOPER 2010, S. 201).

219 ARASSE 1977, S. 197.

220 Ebd., S. 198.

„Tutti quanti jubilando“²²¹ – Verehrung Bernhardins in anderen Zentren

Die hohe Prominenz und der große Aktionsradius Bernhardins zu Lebzeiten brachten es mit sich, dass der Minderbruder auch in vielen anderen Städten lebhaft verehrt wurde.²²² Viel ließe sich etwa zur Verehrung Bernhardins in Ferrara schreiben, wo man ausgiebig seine Kanonisierung feierte.²²³ Auch Bernhardins Geburtsstadt Massa Marittima entsandte Diplomaten zur Beförderung des Heilsprechungsverfahrens nach Rom und beging feierlich seine Exequien sowie den Todestag, verehrte die Reliquien des Hutes, der Kutte sowie etwas Blut Bernhardins und beschloss bereits im April 1445 die Gründung eines Observantenkonventes im Ortsteil Vetreta.²²⁴

Daneben erfreute Bernhardin sich in der umbrischen Stadt Perugia großer Beliebtheit, denn hier hatte er seit 1425 häufig gepredigt und die Neufassung der Stadtstatuten (*Statuta sancti Bernardini*) angestoßen.²²⁵ Bereits im Juni 1444 bezeichneten die Peruginer Bernhardin als Schutzpatron und errichteten ein ihm gewidmetes Oratorium neben S. Francesco al Prato (vgl. 4.2.3).²²⁶

2.3 Observantische Ordenspolitik

2.3.1 Expansion der observantischen Bewegung im Quattrocento und ihre Niederlassungen in den Abruzzen

Kirchengeschichtlich lässt sich eine verstärkte Tendenz zur Gründung von Observanzbewegungen zwischen der zweiten Hälfte des 14. und dem Beginn des 16. Jahrhunderts als allgemeines Phänomen feststellen.²²⁷ Zu einem Zeitpunkt, zu dem die Mendikanten bereits etabliert waren, aber auch Verunsicherungen durch das päpstliche Schisma, die konziliare Uneinigkeit, die Angst vor häretischen Be-

221 LUSINI 1929, S. 169.

222 Vgl. *EB*, Bd. 3 (1984).

223 Zum Bernhardinkult in Ferrara siehe GIOVANARDI 1935; LOMBARDI 1975, S. 93–101; COBIANCHI 2009, S. 68–73.

224 BUGHETTI 1943, S. 169–177. Bernhardins Kleidung befindet sich heute in der Kirche S. Agostino, die Blutreliquie im Dom seiner Geburtsstadt (*EB*, Bd. 3 [1984], S. 291). Erst zu Beginn des 16. Jahrhunderts wurde Bernhardins Geburtshaus in ein Hospiz umgewandelt und dort auch eine Kapelle zu Ehren des Heiligen eingerichtet.

225 Vgl. die umfassenden Dokumente zu Bernhardins Aktivitäten und Verehrung in Perugia bei FANTOZZI 1922 (die Stadtstatuten sind publ. S. 108–129). Laut Michele da Carcano versuchten die Peruginer, den bereits erkrankten Bernhardin auf seiner letzten Reise zu überzeugen, in ihrer Stadt zu bleiben: „Pluribus locis retineri, et presertim Perusini, hoc cum magna instantia postulabant“ (SEVESI 1931, S. 90).

226 Zum Oratorium HESSE 1992; VOGEL 1999. Zu der das Oratorium darstellenden Prozessionsfahne von Benedetto Bonfiglio (1465) MODE 1973; DEHMER 2004, S. 328 Nr. 68.

227 ROEST 2009, S. 446 f. Vgl. ELM 1989 zu den spätmittelalterlichen Reformbewegungen.

wegungen und apokalyptischen Erwartungen herrschten, regten sich in vielen Kongregationen Reformbestrebungen. Vielfach führte die Überzeugung, dass die monastische Lebensweise entartet sei, zur Suche nach einer spirituellen Erneuerung und Rückkehr zu den Grundsätzen der jeweiligen Ordensregel. Die Franziskaner hatten bereits andere Reformbemühungen erlebt, u. a. die Splittergruppe der Spiritualen, die als Häretiker geächtet und seit den ersten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts verfolgt wurden. Um 1368 zogen sich unter der Leitung des Laienbruders Paoluccio da Trinci einige reformwillige Franziskaner in eine eremitische Gemeinschaft im umbrischen Brogliano zurück und rückten eine christozentrische Spiritualität wie auch die Rückkehr zum franziskanischen Armutsideal ins Zentrum ihrer Lebensweise.²²⁸ Die Bewegung dieser *fratres de observantiae regulae* oder *fratres de familia* – wie sie sich im Gegensatz zu den in größeren Gemeinschaften mit oftmals großen Besitzungen lebenden *fratres de communitate* oder *fratres conventuales* nannten – breitete sich allmählich aus, so dass bei Bernhardins Ordenseintritt 1402 bereits eine Reihe franziskanischer Konvente der Observanz angehörten.²²⁹ Zahlreiche Neueintritte und Klosterneugründungen erfolgten innerhalb der Wirkungszeit Bernhardins, aber auch Übernahmen vieler Konvente durch die Reformbewegung, darunter einige der wichtigsten franziskanischen Heiligtümer wie die Portiunkula, erster Sitz einer brüderlichen Gemeinschaft unter Franziskus von Assisi (1415), und La Verna, Ort der Stigmatisierung Franziskus' (1431). Allmählich entfernten sich die *fratres de familia* zugunsten einer moderaten Armutsregel („*usus moderato*“) vom Ideal des armen Eremitentums des Paoluccio Trinci und verfolgten die *vita activa* im Zeichen des Predigens bzw. Bußhörens und wandten sich mehr dem urbanen Leben zu.²³⁰ Nicht nur seitens des Papsttums und Hochklerus erfuhr die Observanz Förderung, sondern auch Kommunalpolitiker und andere Territorialherren begünstigten die Reformfranziskaner, wobei nicht immer klar zu entscheiden ist, ob die Brüder wegen ihres Rufes der Integrität geschätzt wurden, oder wegen ihrer Beliebtheit bei den Gläubigen.²³¹

Die Ordensgeschichtsschreibung bezeichnete neben Bernhardin auch seine ebenso als Prediger und in der Ordensleitung aktiven Mitbrüder Johannes von Caestrano, Jakob von der Mark und Andrea da Sarteano (1385–1450) als die „firmis-

228 Zur Geschichte der franziskanischen Observanzbewegung MOORMAN 1968, S. 441–585; MERLO 1998.

229 Zur Bezeichnung der später schlicht „Observanten“ genannten Brüder vgl. PACETTI 1945, S. 13 Anm. 37; SENSI 1985, S. 53. Wegen ihrer Holzsandalen nannte man die Brüder auch „Zoccolanti“.

230 Vgl. ELM 1994, S. 290; ERTL 2006, S. 205. Bernhardin verfasste als Generalvikar der Observanten 1438 ein Rundschreiben, welches das observantische Eremitentum marginalisierte – wohl in dem Ansinnen, die Zersplitterung der Reformbewegung abzuwenden (*Opera Omnia*, Bd. 8 [1963], S. 314 f.).

231 Zu den Verbindungen der Observanten mit dem Papsttum vgl. FOIS 1985; zum Verhältnis der Observanten zu den italienischen Signorien und Kommunen vgl. die Beiträge in *Frati* 2013.

sime columpne“ der Observanz.²³² Und tatsächlich hatten sich die *fratres de familia* zum Zeitpunkt von Bernhardins Tod so weit verbreitet, dass sie einen eigenen Ordenszweig ausmachten. Dieser stellte zwar eigene General- und Provinzialvikare, doch waren sie einem gemeinsamen Ordensminister untergeordnet.²³³ Trotz verschiedener Versuche, die beiden Lager des Ordens auf einen Nenner zu bringen, gab schließlich die Papsturkunde *Ut sacra* aus dem Jahr 1446 den zwar formell noch unter der Leitung des Generalministers stehenden Observanten weitgehende Unabhängigkeit.²³⁴ Die in der Bulle artikulierte Bevorzugung der Observanten durch Eugen IV. schürte die Polemiken zwischen den Ordensparteien, und zu Beginn des 16. Jahrhunderts kam es gar zu blutigen Auseinandersetzungen untereinander.²³⁵ Mit der anlässlich des *capitulum generalissimum* am 29. Mai 1517 von Leo X. ausgestellten Bulle *Ite vos* war die Vereinigung aller franziskanischen Gruppen beabsichtigt.²³⁶ Unter der Führung der Observanten, die nun selbständig den Generalminister des Ordens wählen konnten und als *Ordo Fratrum minorum* die offizielle Nachfolge des Franziskus von Assisi antraten, wurden alle Ordensgruppen zusammengeführt, darunter auch die Konventualen – in der Hoffnung, dass letztere auf diese Weise auch einen Weg zu Reformen fänden. Dies blieb freilich ein frommer Wunsch, da die Konventualen trotz der formalen Union unter der Leitung eines eigenen *maestro generale* separiert blieben. Neben der Verfestigung der Spaltung blühten alsbald neue Reformzweige, wie die Gruppierung der Reformaten, die sich ab 1518 in den Abruzzen formierten, oder der Kapuziner, die sich um 1528 abspalteten.²³⁷

Niederlassungen in den Abruzzen

Die erste Ansiedelung der Observanten in den Abruzzen geht auf 1415 zurück – das Jahr, in dem die Reformbewegung durch die Bewilligung eines unabhängigen Vikars der französischen Observanten indirekt vom Konstanzer Konzil autorisiert

232 MARIANO DA FIRENZE 1910, S. 707; vgl. ZUVOR BERNHARDIN VON FOSSA 2021, S. 134–139. Das Bild der stützenden Säule war eine beliebte mittelalterliche Trope für Kirchenmänner, die auf die Apostel zurückverwies und im Zusammenhang mit den Nachfolgern des Franziskus dessen Christomimesis evozierte (GARDNER 2013, S. XI).

233 Vgl. BERNHARDIN VON FOSSA 2021, S. 142–145.

234 In der Erstfassung lag das Dokument wohl bereits am 11. Januar 1446 vor: BF 1929, S. 497–500 Nr. 1007; vgl. HOFER 1964/65, Bd. 1, S. 309. Zuvor hatte man versucht mithilfe der während des *capitulum generalissimum* 1430 verfassten Reformkonstitutionen („Martiniane“) den gesamten Orden zu erneuern, um ihn auf diese Weise vor der Spaltung zu bewahren. Zur faktischen Autonomie der Observanten, die mit der Bulle verbunden war vgl. PACETTI 1945, S. 57; HOFER 1964/65, Bd. 1, S. 309–311.

235 Die Involvierung in die Reform seines eigenen, des augustiniischen Ordens, aber auch die Freundschaft mit Bernhardin und Johannes von Capestrano scheint Eugen IV. für die Observanten eingenommen zu haben (MOORMAN 1968, S. 448). Zu den Ausschreitungen vgl. ebd. S. 580.

236 Zu dieser Papsturkunde BARTOCCI 2015.

237 CHIAPPINI 1926, S. 52–58. Zu den 1532 durch Clemens VII. anerkannten Reformaten PETRONE 2000, S. 345 f.

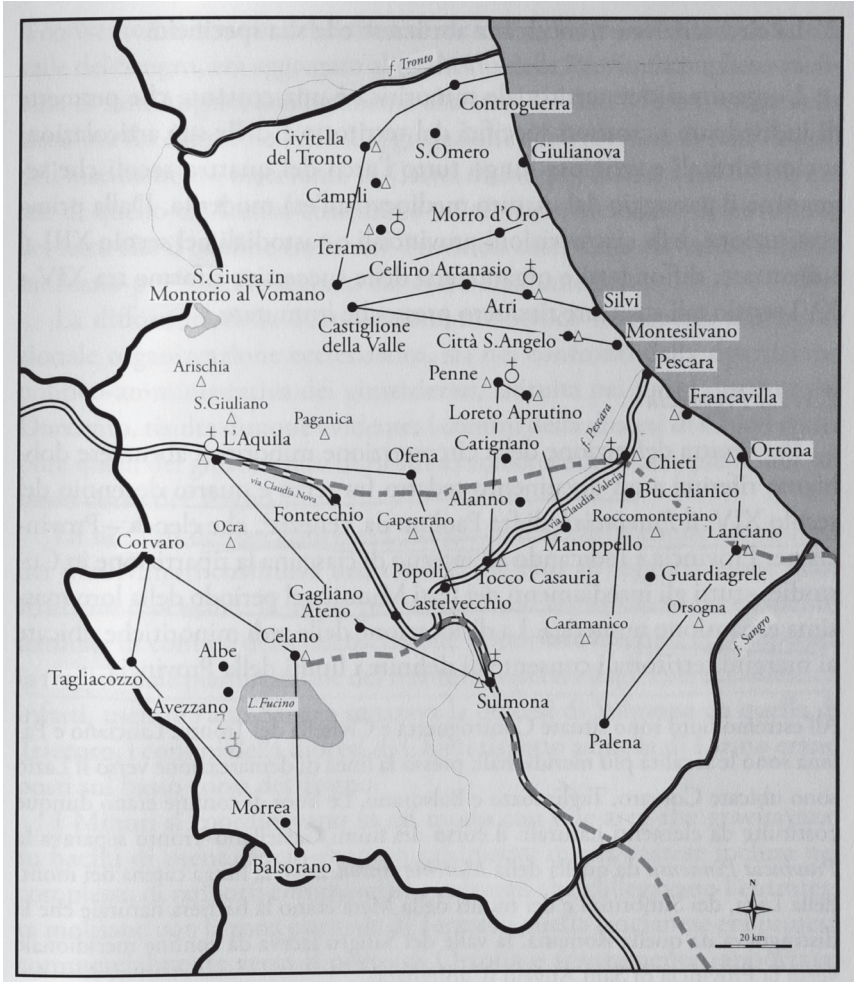


Abbildung 12: Niederlassungen der abruzzesischen Franziskanerprovinz im 15. Jh.

wurde und in dem bereits ca. 200 *fratres de familia* in 30 Konventen verzeichnet werden konnten.²³⁸ (Abb. 12) Giovanni da Stroncone († ca. 1418), direkter Nachfolger des Initiators der Bewegung, Paoluccio Trinci, gründete mit der finanziellen Unterstützung des Aquilanners Nunzio da Fonteavignone (Nuccio della Fonte) den „S. Julianj locus“ an einem bewaldeten Abhang knapp drei Kilometer außerhalb

238 Vgl. BF 1904, S. 493–495 Nr. 1362; vgl. MARIANO DA FIRENZE 1910, S. 706. Zur Geschichte der Franziskaner in den Abruzzen während des 15. Jahrhunderts vgl. CHIAPPINI 1926; PETRONE 2000; DI VIRGILIO 2002.

der Stadtmauern L'Aquilas. Die bescheidene Konventskirche wurde 1430 dem hl. Julianus Hospitator geweiht, entsprechend einer vorherigen Kultstätte an diesem Ort.²³⁹ Bis zum Ende des Jahrhunderts entstanden 21 weitere Observantenkonvente in den Abruzzen, die sich zum Großteil dem Engagement von Bernhardin, Jakob von der Mark und, allen voran, Johannes von Capestrano verdankten.²⁴⁰ Auf dem Stadtgebiet L'Aquilas und in den Ortschaften seines *contado* entstanden bis 1500 fünf weitere reformierte Konvente: S. Antimo im Ort Paganica (gegr. 1426), der Klarissenkonvent S. Eucaristia (gegr. 1447) und S. Bernardino (gegr. 1454) in der Stadt, ein Konvent in Arischia (gegr. 1461) und schließlich S. Angelo in Ocre (gegr. 1480). Diese und einige andere Konvente waren in der *Custodia Aquilana* zusammengefasst, einem der sechs Bezirke, aus denen die *Provincia Pinnensis* benannte Franziskanerprovinz der Abruzzen bestand, die 1457 den Namen *Provincia Sancti Bernardini* erhielt.²⁴¹ Spätestens am Ende des Jahrhunderts war L'Aquila mit sechs *loci* der *fratres de familia* zum Epizentrum der franziskanischen Erneuerungsbewegung geworden.²⁴²

Bernhardins Heiligsprechung hatte eine besonders große Bedeutung für die *fratres de familia*, die ihre Reformideen dadurch legitimiert sahen.²⁴³ Als „speculum praedicatorum“ verkörperte Bernhardin das Ideal eines Predigers und ebenso der observantischen Lebensweise: gehorsam, keusch, gemäßigt asketisch. Auf institutioneller Ebene wurde er als weiser Generalvikar des Reformzweiges geschätzt, der zu seiner Expansion beigetragen hatte. Doch auch für den gesamten Orden bedeutete die Kanonisierung eine Bestätigung: Zahlreiche Kirchen und Kapellen der nichtreformierten Franziskaner wurden Bernhardin gewidmet und mit seinen

239 BERNHARDIN VON FOSSA 2021, S. 130–133; DE RITIIS 1941, S. 177; GONZAGA 1587, Bd. 2, S. 410 f. (vgl. MOORMAN 1983, S. 25 f.). Zur Geschichte des Konventes, seinen Gebäuden und deren Ausstattung vgl. ANTONINI 1988/93, Bd. 2, S. 58–73; GIOIA 2014. Zur Restaurierung *post* 2009 vgl. *Osservanza minoritica* 2019, S. 655–776.

240 1464 gab Bernhardin von Fossa 15 *loci* der Observanten an (BERNHARDIN VON FOSSA 1902, S. 115 f.); Alessandro De Ritiis zählte 1495 gar 19 mit insgesamt 300 Brüdern, zu denen noch die beiden Niederlassungen in Arischia und Celano hinzukamen (DE RITIIS 1946, S. 265). Zu den abruzzesischen Konventen PELLEGRINI/DEL FUOCO 2012.

241 Zu Lebzeiten Franziskus' hatte es auf dem Gebiet der Abruzzen nur eine zur neapolitanischen Provinz zählende Kustodie gegeben, die nach dem 1210 gegründeten Franziskanerkonvent in Penne *Custodia Pennensis Provinciae Terrae Laboris* benannt und in den 1230er Jahren in eine eigene Provinz umgewandelt wurde (vgl. PETRONE 2000, S. 30; DI VIRGLIO 2002, S. 23 f.). Die Aufteilung in sechs Kustodien, die jeweils den Bezugspunkt einer Stadt mit Bischofssitz hatten (Teatina/Chieti, Pennense/Penne, Atriana/Atri, Teramana [Aprutina]/Teramo, Aquilana/Aquila, Marsicana/Avezzano), wird bereits 1283 verzeichnet (ebd., S. 24 f.; PELLEGRINI/DEL FUOCO 2012, S. 256).

242 PELLEGRINI 2007, S. 65. „Aquila poté a buon diritto ritenersi uno dei principali centri propulsori del rinnovamento del francescanesimo osservante tra Quattro e Cinquecento“, MUSSOLIN 2013(2015), S. 127.

243 LAPPIN 2000, S. 153, 177; PELLEGRINI 2004, S. 117; SOLVI 2009, S. 108.

Darstellungen geschmückt.²⁴⁴ Die Konventualen versuchten teilweise gar, Bernhardin als einen der ihren darzustellen, schließlich war er in einer Konventualenkirche eingekleidet worden und auch in einem Konvent der *fratres de communitate* gestorben.²⁴⁵ Nicht zuletzt wirkte Bernhardins Kanonisierung auch positiv zurück auf den Heiligen Stuhl, denn so wurde einerseits die Souveränität des Pontifex – zentrale Figur im Heiligsprechungsverfahren – vor dem Kardinalskollegium demonstriert und durch die grandiose Zeremonie im Rahmen des *annus sanctus* andererseits die vor-avignonesische Pracht des Papsttums erneuert.²⁴⁶

Bernhardins Bedeutung drückte sich freilich auch in der Produktion hagiographischer Texte aus. War eine erste Phase nach seinem Tod vor allem auf die Dokumentation bzw. Verbreitung von Leben und Taten Bernhardins hinsichtlich der Kanonisierung gerichtet, feierten verschiedene Autoren nach 1450 den neuen Heiligen, der auch als *vir illustris* Eingang in Vitensammlungen gelehrter Laien fand. Bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts entstanden insbesondere Texte durch Ordensmitglieder, die – mit größerem Abstand als die direkten Zeugen – der Wahrnehmung des Heiligen ein klareres, mit der Selbstdarstellung des Ordens konformes Profil gab.²⁴⁷ Eine Kurzvita Bernhardins wurde Ende des 15. Jahrhunderts der viel rezipierten duecentesken, später mehrfach erweiterten *Legenda Aurea* hinzugefügt.²⁴⁸

2.3.2 Kommentare zur Ordensregel – observantisches Selbstverständnis und Kunstpatronage

Franziskus selbst hatte seine ursprüngliche Ordensregel (ca. 1209–21) mehrfach redigiert und hinterließ mit der offiziellen Version der *Regula bullata* (1223) sowie seinem Testament (1226) eine kontrovers diskutierte und durch verschiedene päpstliche Bestimmungen abgeänderte Regel.²⁴⁹ Weitere Normen und Direktiven wurden zunächst in den *Constitutiones Narbonenses* (1260) festgelegt, dann aber fortlaufend modifiziert. Die *Statuta Farineriana* des Generalkapitels von Assisi im Jahr 1354 bildeten die Grundlage für die 1430 durch Johannes von Capestrano

244 ODOARDI 1981, S. 486–511. Auch auf liturgischem Gebiet standen die Konventualen nicht nach, wie das von Pietro Ridolfi da Vigevano (um 1475) verfasste liturgische Offizium für Bernhardin zeigt (DELORME 1936).

245 LAPPIN 2000, S. 163 f. Capestrano u. a. Observanten unterstrichen daraufhin, dass Bernhardin sich kurz nach dem Ordenseintritt bewusst für das Noviziat im Observantenkonvent des *Colombaio* entschieden hatte (ebd., S. 153 f.).

246 DI MEGLIO 2013, S. 147; GUIDI 2013, S. 462 f.

247 Vgl. die seit 2014 erscheinende vierbändige Publikationsreihe *Le vite quattrocentesche di S. Bernardino da Siena*. Die Produktion des Ordens umfasste auch liturgische Texte zum Bernhardinfest sowie zahlreiche Predigten.

248 *Canone* 2018, S. 211. Die *Vita* ist in zahlreichen gedruckten Ausgaben des 16. Jahrhunderts zu finden.

249 Vgl. diese Zeugnisse in *Franziskus-Quellen* 2009, S. 69–93, 94–102, 59–62.

verfassten, so genannten *Constitutiones Martini*. Diese waren der erste observantische Kommentar zur franziskanischen Ordensregel und zugleich ein Versuch der Versöhnung beider Franziskanergruppierungen, indem man den Konventualen abverlangte sich dem Armutsgelübde anzunähern, während im Gegenzug die Observanten auf eigene Obere verzichteten.²⁵⁰ In Kollaboration mit mehreren Mitbrüdern (u. a. Johannes von Capestrano und Niccolò da Osimo) verfasste Bernhardin 1440 die so genannten *Constitutiones Bernardini*, den grundlegenden observantischen Kommentar zur franziskanischen Regel. Dabei konzentrierten sich die Verfasser auf die Problempunkte Besitz und Gehorsam und propagierten den „usus moderatus“ als Mittelweg zwischen dem „usus pauper“ und der Besitzanhäufung – in bewusster Abgrenzung zu den Spiritualen einerseits und den Konventualen andererseits.²⁵¹

Hinsichtlich der Gestaltung und Ausstattung von Gebäuden bestand bereits seit den frühen Kirchengründungen der Franziskaner eine Diskrepanz zwischen der Armutregel und den realisierten Bauten; jedoch ermöglichte die Vorgabe der Orientierung an ortsüblichen Bautraditionen eine gewisse Flexibilität.²⁵² Die Konstitutionen von Narbonne gaben als erste offizielle Regel auch eine Reihe von Normen zur Errichtung von Gebäuden vor und untersagten dabei unnötigen Prunk wie Gemälde, Buntglasfenster oder aufwendiges liturgisches Gerät, mit Ausnahme des Chorbereiches.²⁵³ Die nachfolgenden *Statuta Farineriana* blieben bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts gültig, ließen die vorhergehenden Normen zu Gestalt, Größe und Ausstattung von Kirchenbauten aus und zielten eher auf die ikonographische Korrektheit von Bildwerken, die insbesondere in ihrer Funktion als Hilfsmittel der Devotion interessierten.²⁵⁴

Neben den Kommentaren zur Regel wurden auch Einzelvorschriften bedeutsam: Beim Generalkapitel in Mailand 1457 wurde beispielsweise die Richtlinie eines Kontrollgremiums für Neubauten beschlossen, um so „curiositas et superfluitas“ vorzubeugen.²⁵⁵ Wo immer neue Gebäude geplant seien, solle das Pro-

250 Die *Constitutiones Martini* (publ. in *Chronologia historico-legalis* 1650, S. 90–97) wurden in die Bulle *Vinea Domini Sabaoth* Eugens IV. (BF 1929, S. 2–12 Nr. 4) integriert, ein wichtiger Meilenstein der franziskanischen Reform. Bis zum Jahr 1528 entstanden elf observantische Kommentare zur Regel, Instrumente der Selbstversicherung und Identitätsstiftung der *fratres de familia* (LAPPIN 2000, S. 35).

251 *Chronologia historico-legalis* 1650, S. 100 f.; BERTAGNA 1957, S. 88–90 (vgl. zusammenfassend LAPPIN 2000, S. 34–40).

252 Kritik wurde z. B. geübt an S. Francesco in Assisi oder S. Croce in Florenz (MARKSCHIES 2001, S. 183). Zu der um 1240 festgeschriebene Norm einer Ausrichtung an regionalen Bauepflogenheiten SILBERER 2016, S. 41, 192. Diese Prädisposition zur Aneignung lokaler Kulturressourcen und Materialien ist insgesamt in der Mendikantenarchitektur festzustellen (VILLETTI 1982, S. 30).

253 *Statua generalia* 1941; vgl. COBIANCHI 2013, S. 6 f.; SILBERER 2016, S. 32 f.

254 *Statua generalia* 1942; vgl. VILLETTI 1982, S. 30; SILBERER 2016, S. 30, 36 f.

255 *Chronologia historico-legalis* 1650, S. 123 f.; vgl. COBIANCHI 2013, S. 9. Mit „superfluitas“ bezeichnete man den Prunk der Baugestalt, mit „curiositas“ dagegen übermäßige Ausstattung (MARKSCHIES 2001, S. 181).

vinzkapitel eine Kommission berufen, bestehend aus dem Provinzminister und drei Brüdern; diese sollte den Baugrund besichtigen und bezüglich des Budgets, aber auch hinsichtlich der Bauplanung und der räumlichen Anlage Mitspracherecht haben.

Relativierend konnte auf diese Bestimmungen der in den *Constitutiones Bernardini* festgeschriebene „temperato uso dele cose“ angewendet werden, welcher nicht nur den Lebensgewohnheiten der *fratres de familia*, sondern auch der Anlage und Ausstattung ihrer Kirchen- und Konventsgebäude zugrunde liegen sollte. Zwar zeigt die Formulierung dieser Norm der Mäßigung implizit die Übertretungen des Armutsgebotes in der Praxis an, doch stellte dieses keine starre Regel dar, sondern war den Gegebenheiten anzupassen: den Wünschen der Beteiligten, den zeitlichen wie auch lokalen Traditionen und in letzter Instanz dem Urteil der Ordenssuperioren.²⁵⁶ Auf diese Art konnte man fallweise Kompromisse für das spannungsreiche Verhältnis zwischen der Aspiration der Askese seitens der Brüder und dem Bedürfnis nach Repräsentation seitens privater Auftraggeber finden.²⁵⁷ Auch Jahrzehnte später lässt sich das Bestreben feststellen, einflussreiche Privatstifter nicht zu verprellen: So genehmigte Sixtus IV. zwischen 1478 und 1481, dass die Kirchen der Observanten mit aufwendigen Paramenten und Kirchenglocken ausgestattet werden dürften, sofern deren Fehlen Empörung der „personarum notabilium“ hervorrufe.²⁵⁸

So günstig die Flexibilität des Gebotes der gemäßigten Armut für das Verhältnis zu privaten Stiftern auch war, so problematisch stellte es sich für die Observantenprediger dar, dies auch öffentlich zu verteidigen. Bernhardin rügte in seinen Predigten mehrfach die Selbstbezogenheit von Stiftern, die er im Anbringen von ihren Wappen ausgedrückt sah.²⁵⁹ Jedoch war Bernhardin kein Bilderfeind, sondern vertraute in franziskanischer Tradition darauf, dass Kunstwerke dazu dienen konnten, emotional zu berühren, zu bilden und Glaubensinhalte zu memorieren.²⁶⁰ Immer wieder zog er Gemälde – wie etwa Simone Martinis *Verkündigung* oder Ambrogio Lorenzettis Fresken im Palazzo Pubblico – als Exempla in seinen anschaulichen Predigten heran und verwendete das IHS-Monogramm als visuelles Friedenssymbol und mnemotechnisches Instrument.²⁶¹ Auch als Ideator

256 „Et quia moderatio dicti usus debet attendi secundum qualitatem personarum, & varietatem temporum, & Locorum conditiones, & alias occurrentes circumstantias; terminus superfluitatis, & curiositatis non potest faciliter discerni: propterea per subditos non potest, nec debet iudicari, sed per Ministros, & Custodes“, *Chronologia historico-legalis* 1650, S. 101.

257 COBIANCHI 2013, S. XIX, 12.

258 *Regestum* 1983, S. 278; vgl. MERLO 1998, S. 284 f.

259 *Prediche volgari* 1989, Bd. 2, S. 1204.

260 DEBBY 2002, S. 135–145. Vgl. NOVA 1997, der diese „konservative“ Sicht am Beispiel des stark von Bernhardin geprägten Observantenpredigers Michele Carcano da Milano (1427–1483) herausarbeitet.

261 „Bernardino’s approach to the arts was based on pragmatic considerations. As a practicing preacher, he viewed art as a useful tool to educate the simple people, to cre-

und Auftraggeber von Bildwerken betätigte er sich: Um 1435 veranlasste Bernhardin Sassetta, eine heute verlorene Kopie des von ihm verehrten Mariä Himmelfahrts-Fresko der Porta Camollia für den Hochaltar der Kirche der *Capriola* zu schaffen und höchstwahrscheinlich war er auch als Berater für das Bildprogramm des vom selben Künstler stammenden Altargemäldes für S. Francesco in Borgo Sansepolcro tätig.²⁶²

2.4 L'Aquila: „capo dell'Abruzzo e seconda città del Regno“²⁶³

2.4.1 *Universitas* und Königreich

Das offizielle Gründungsdatum L'Aquilas verdankt sich zwar dem Privileg des Staufferkönigs und Souverän im Königreich Sizilien, Konrad IV. von 1254, jedoch war das Gebiet der *conca aquilana* – auf ca. 720 Metern über dem Meeresspiegel, unweit des bis 2912 Meter reichenden höchsten Appenninmassivs Gran Sasso und beim Flüsschen Aterno gelegen – bereits Jahrhunderte zuvor besiedelt worden.²⁶⁴ 1257 wurde die Diözese von Forcona (heute Civita di Bagno) in das Stadtzentrum L'Aquilas verlagert.²⁶⁵ Die enge Beziehung zwischen der Stadt und den kleinen, knapp 70 Ortschaften des *Comitatus Aquilanus* genannten Umlandes, das einen Radius von ca. 40 km um die Stadt bildet, zeigt sich in einer Art urbanistischen Projektion, die sich nach der Zerstörung der Stadt 1259 und dem anschließenden Wiederaufbau (ab etwa 1266) unter Karl I. von Anjou manifestierte: Die Bevölkerung der einzelnen Orte oder *castelli* des Territoriums siedelten in vorgesehenen Stadtbezirken (*locali intra*).²⁶⁶ Schon im Gründungsprivileg als Einheit verstanden

ate fine rhetorical effects, and to move his listeners to devotion“, DEBBY 2002, S. 145. Zu Bernhardins rhetorischer Verwendung einzelner Bildwerke BOLZONI 2002, S. 145–242.

262 ISRAËLS 2009, S. 122, 139.

263 PICO FONTICULANO 1996, S. 77.

264 Zur Vorgeschichte der Stadt auf dem bereits in einem päpstlichen Schreiben Gregors IX. von 1229 als „Acculi“ bezeichneten Gebiet vgl. die Zusammenstellung an Dokumenten in DE MATTEIS 2009, S. 11–58. Zur königlich legitimierten Stadtgründung „in loco qui dicitur Aquila“ CLEMENTI 1998, S. 17–43 (das Gründungsprivileg ist publ. u. komm. in BERARDI/BOESCH GAJANO 1992, S. 265–286). – Im Zuge der Einigung Italiens, erhielt die Stadt 1863 zunächst den Namen „Aquila degli Abruzzi“; unter der faschistischen Regierung wurde 1939 dem Namen der Artikel als fester Bestandteil hinzugefügt, die noch heute gültige Form (Gazzetta Ufficiale Nr. 299 vom 27. Dezember 1939, S. 5883). Die ursprüngliche Bezeichnung der Stadt ist auf die reichhaltigen Wasservorkommen zu beziehen und wurde erst später mit dem (Reichs-)Adler in Zusammenhang gebracht (SPAGNESI 2009, S. 39–42).

265 Zu den vorausgehenden Diözesen Amiterum und Forcona und ihrer Verlegung vgl. CLEMENTI 2007.

266 BOCCHI/GHIZZONI/SMURRA 2006, S. 147. Das ovale Stadt-Ideogramm der *Chronica Civitatis Aquilae* (ASA, ACA, S. 72, fol. 17r) des Alessandro De Ritiis zeigt eine schema-

und als *universitas* bezeichnet, sorgte die Verbindung der kleinen Zentren *intra moenia* mit den korrespondierenden Örtlichkeiten *extra moenia* für eine territoriale Kontinuität bei gleichzeitiger multizentrischer Identität: Das Umland sorgte mit der Schaf- und Wollproduktion für den Wohlstand der Stadt, und ein egalitäres Steuerrecht ermöglichte es den ‚Städtern‘, weiterhin über ihre Landbesitzungen zu verfügen, die zuvor zersplittert und im Besitz verschiedener Feudalherren gewesen waren.²⁶⁷ Beredtes Zeugnis dafür ist ein, allerdings erst aus der Zeit nach der spanischen Belehnung stammender, heute als verschollen geltender Plan des Girolamo Pico Fonticulano (ca. 1575, vermutlich für sein Traktat *Geometria* bestimmt), welche die Stadsiedlung im Zentrum der sie umgebenden *castelli* des *Comitatus Aquilanus* zeigt. (Abb. 13)

Nachdem der aus dem französischen Königshaus Anjou stammende Karl I. vom Papst mit dem Königreich Sizilien-Neapel belehnt worden war und seine stauffischen Gegner bei Tagliacozzo und Benevent (1268) geschlagen hatte, wurde nach der Abspaltung Siliziens infolge der *Sizilianischen Vesper* (1282) der Regierungssitz des Königreiches nach Neapel verlegt.

Nicht zuletzt durch unglückliche Erbfolgeentscheidungen der Anjou gelang es Alfons V. von Aragon 1442, seinem Rivalen, dem Anjou-König René, die Herrschaft zu entreißen und als Alfons I. von Neapel, genannt *il Magnanimo*, bis 1458 zu regieren. Hatten die Aquilaner mit den Anjou, die in den Abruzzen auch durch aufwendige Bauprojekte Spuren hinterließen, sympathisiert und von ihren Privilegien profitiert, so war das Verhältnis zu den Aragoniern weniger vertrauensvoll.²⁶⁸ Alfons bestätigte jedoch zahlreiche der angevinischen Zugeständnisse und Steuererleichterungen, die bei seinem Tode 1458 wiederum durch das *placet* seines Sohnes Ferdinand I. (reg. 1458–1494) beglaubigt wurden.²⁶⁹

Die anhaltenden Auseinandersetzungen zwischen dem spanischen Königshaus Aragon und den französischen Herrschern um die Krone Neapels wurden häufig in den das Königreich nördlich abschließenden und an den Kirchenstaat angrenzenden Abruzzen ausgetragen, wobei L’Aquila als „barriera per l’accesso al

tische Anordnung der Stadtviertel und ihrer Zugehörigkeit zu den zwei ehemaligen Einzugsgebieten der neu gegründeten Stadt, dem westlich gelegenen Amiternum und dem östlichen Forcona. Dass die Bevölkerung L’Aquilas sich ursprünglich aus 99 Ortschaften speiste, ist ein stadthistorischer Mythos. Die im 1508 vollendeten *Libro dei fuochi* niedergelegte Volkszählung verzeichnet auf dem gesamten Aquilaner Einzugsgebiet sogar 185 Örtlichkeiten (48 *castelli*, 132 *villie* und 5 *terre*; CIFALI 1980, S. 21 Anm. 42.)

267 MANTINI 2009, S. 21. Maria Rita Berardi spricht von L’Aquila als einer „città come soggetto collettivo ma con una identità multicentrica“, BERARDI 2005, S. 117f.

268 CLEMENTI 1998, S. 73; vgl. hier auch die durch das Haus Aragon unterstützte, für die *universitas* nachhaltig traumatische Belagerung L’Aquilas durch Braccio da Montone (1423/24; ebd. S. 63–72). Zu den Stiftungen der Anjou vgl. LEHMANN-BROCKHAUS 1983, S. 209–211.

269 MANTINI 2009, S. 24.

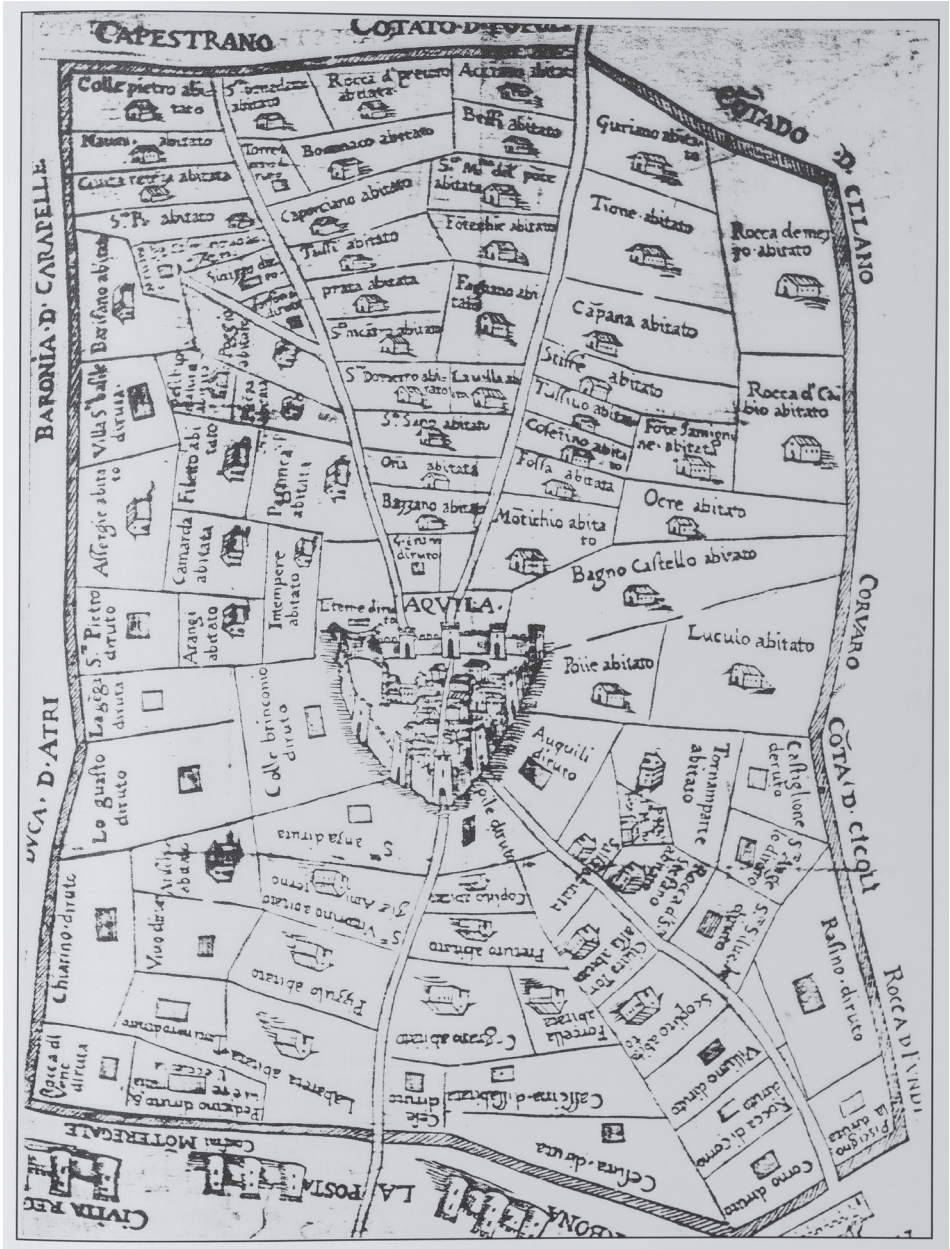


Abbildung 13: Girolamo Pico Fonticulano, Karte des Contado Aquilano (ca. 1575)

Regno“ eine Schlüsselstellung einnahm.²⁷⁰ So changierte die Loyalität der Aquilaner – deren Uneinigkeit oftmals zu innerstädtischen Auseinandersetzungen führte – zwischen den französischen und spanischen Monarchen und zeitweise auch dem Papst, wobei der zahlreichen Privilegien wegen eine pro-angevinische Gesinnung überwog.²⁷¹ Nicht zuletzt aufgrund der strategischen geographischen Position konnte sich L’Aquila innerhalb des Herrschaftsgebietes eine relative Autonomie und aktiv-selbstbewusste Haltung gegenüber der jeweiligen Regierung und den unterschiedlichen machtpolitischen Interessen bewahren.²⁷² Im Quattrocento wurde L’Aquila zur zweitwichtigsten Stadt des Königreiches Neapel.²⁷³

1476 wurde Antonio Cicinello als neapolitanischer Statthalter nach L’Aquila entsandt, der eine Reform der städtischen Entscheidungsgremien durchsetzte, die damit stärker unter der Kontrolle des Königs standen: Der neu zusammengesetzte Stadtrat (*camera*) und der Graf von Montorio – welcher als Feudalherr Bindeglied zwischen der Stadt und dem Königreich war und zugleich der militärische Arm der *universitas* – ersetzten den auf Zeit gewählten *camerlengo* als Repräsentanten der Bürgerschaft. Diese Umgestaltung der Stadtverwaltung verursachte stetige politische Spannungen. Eine Steuerreform, die für die Aquilaner die Verdoppelung der Abgaben bedeutete, führte zur Revolte und Ermordung Cicinellos. Kurz darauf, am 18. Oktober 1485 stellte sich L’Aquila der Souveränität des Kirchenstaates Papst Innozenz’ VIII. anheim, doch wurde die Stadt ein Jahr später zurück unter die aragonesische Herrschaft geführt.²⁷⁴ Die Zeit der politischen Instabilität setzte sich fort, als 1495 die französischen Truppen Karls VIII. einmarschierten, doch kehrte L’Aquila bereits im Juli 1496 unter die Befehlsgewalt der Aragonesen zurück.²⁷⁵

270 Man kann hier originäre Interessen Konrads IV. an der Stadtgründung vermuten (GASPARINETTI 1964/66[1967], S. 27).

271 Zum Wohlwollen der Aquilaner gegenüber den Anjou-Herrschern vgl. CLEMENTI 1998, S. 73. Schon zum Zeitpunkt seiner Gründung war L’Aquila guelfisch, also pro-päpstlich eingestellt, dies führte unter anderem zur Zerstörung der Stadt durch den König von Sizilien, Manfred von Hohenstaufen, im Jahr 1259 (BERARDI 2005, S. 150 f.).

272 Im 16. Jahrhundert schrieb der Historiker Angelo di Costanzo, L’Aquila sei „tenuta dai re di Napoli più per federata che per soggetta“ (zit. nach VITOLO 2001, S. 140). „Delle città [del Regno di Napoli] si può dire che soltanto L’Aquila presenti una effettiva e lunga costanza di personalità e di iniziativa politica“, GALASSO 1996, S. 228. Eine ausführliche Analyse der Beziehungen zwischen *universitas* und Monarchie bietet TRENZI 2015, Kap. IV u. V.

273 „L’espansione economica e l’autonomia politica, poi, che L’Aquila raggiunge con i sovrani aragonesi ne fanno una delle più importanti città del Regno dopo Napoli“, BERARDI 2005, S. 33.

274 CLEMENTI 1998, S. 79 f. Innozenz ließ anlässlich des Übertritts der Stadt zum Kirchenstaat gar eine Münze schlagen, die auf dem Avers die päpstlichen Insignien zeigt, auf dem Revers den Adler als Aquilaner Wappentier mit der Umschrift „Aquilana Libertas“ (LAZARI 1858, S. 47 f., Taf. II Nr. 20).

275 CLEMENTI 1998, S. 80 f.

Nachdem die Stadt sich 1501 abermals unter den Schutz des französischen Königs Ludwigs XII. (1498–1515) gestellt hatte, installierte sich im Juli 1503 Ludovico Franchi (gest. 1527), seit 1499 mit dem Besitz und den Privilegien der Grafen von Montorio ausgestattet, mit der Rückendeckung der Aragonier als „signore della città“. ²⁷⁶ Auf diese Art wurde die bürgerliche Mitregierung quasi ausgelöscht, weshalb in der Folge einige Stadtmagnaten das freiwillige Exil suchten. ²⁷⁷ Zudem hatten die Pestepidemien der Jahre 1503 und 1504/05 demographisch und ökonomisch schwerwiegende Folgen.

Gegen Ende des Untersuchungszeitraumes brachte die profranzösische Rebellion der Aquilaner als Reaktionen auf die 1528 von Karl V. eingesetzte Garnison einschneidende Umwälzungen mit sich. Der Ungehorsam wurde mit der Besetzung und Plünderung der Stadt durch den spanischen General und Vizekönig Philibert de Chalons 1529 beendet, der die enorme Strafzahlung von 100 000 scudi aussetzte, welche die Stadtkasse leerte und u. a. dazu führte, dass beträchtliche Bestände an Kirchengesamtes eingeschmolzen werden mussten. Zudem sollte die Errichtung des spanischen Kastells ab 1534, eine von Pirro Luis Escrivà geplante Zwingburg im hochgelegenen Nordostzipfel der Stadt, jegliche Auflehnung der Aquilaner im Keim ersticken und zugleich am strategischen Kreuzungspunkt wichtiger Straßen das Territorium nach außen verteidigen. ²⁷⁸ Die Belehnung großer Teile des Aquilaner *contado* brach die traditionell enge Bindung zwischen Stadt und Umland auf, was zu einer anhaltenden Beeinträchtigung des wirtschaftlichen Systems führte. ²⁷⁹

2.4.2 Soziale, kulturelle und ökonomische Situation L'Aquilas im Quattrocento

Schafzucht zur Wollproduktion bildete seit jeher den wichtigsten Wirtschaftszweig der Abruzzo und wurde schon seit alter Zeit als Transhumanz mit Triftwegen bis in das apulische Tafelland betrieben. Spätestens Anfang des 14. Jahrhunderts war in der Gegend um L'Aquila auch der Anbau von Safran (*crocus sativus*) etabliert, der einen Markt mit Verbindungen hauptsächlich nach Florenz, Venedig und Deutschland (hier vor allem Nürnberg) schuf. In der Folge siedelten sich unter anderem leder- und metallverarbeitende Berufe (darunter auch Goldschmiede) und die Seidenproduktion in L'Aquila an, so dass sich ein ZunftsysteM bildete. Von dessen Einfluss wie auch von der prosperierenden Werkstätigkeit zeugt eine

²⁷⁶ Ebd., S. 96; MANTINI 2009, S. 29. Zu Ludovico Franchi CIRILLO 1570, S. 97vf.; PANSA 1902, S. 75; COLAPIETRA 1978, S. 1043.

²⁷⁷ CLEMENTI 1998, S. 98.

²⁷⁸ Zum Aquilaner Kastell, seiner Baugeschichte, Funktion und historischen Einbettung vgl. EBERHARDT 1973 und verschiedene Beiträge in *Fortezze d'Europa* 2002.

²⁷⁹ CLEMENTI 1998, S. 100 f.; BERARDI 2005, S. 113–115.

vorübergehende Regentschaft der *Arti* (1354/55) nach dem Vorbild der norditalienischen Kommunen.²⁸⁰

Dank vielerlei Privilegien, die L'Aquila den Anjou-Herrschern verdankte und die der kommerziellen Expansion die Türen öffneten – vor allem Richtung Neapel und Toskana –, hatte die Stadt quasi den Status einer freien Kommune.²⁸¹ Auch später erhielten die Aquilaner Steuererleichterungen, beispielsweise im Zusammenhang mit dem Safranhandel.²⁸² Der ökonomische Aufschwung während des 15. Jahrhunderts führte auch zu demographischen Spitzenwerten: Im Jahr 1488 hatte die Stadt etwa 10 000 Einwohner.²⁸³

Die geographische Lage der Stadt als Scharnier eines Verkehrsknotenpunktes begünstigte Handelsbeziehungen. So führte die Florenz mit Neapel verbindende, stark frequentierte *Via degli Abruzzi* über L'Aquila. Vom nur etwa 50 km entfernten Popoli erreichte man eine parallele Nord-Südroute, die in Adrianähe von Foggia nach Bologna und Mailand bzw. nach Venedig führte.²⁸⁴ Ab Ende des 13. Jahrhunderts wurde die *Via degli Abruzzi* zunehmend auch von Pilgern genutzt, die zu den Heiligtümern des hl. Nikolaus in Bari, des Erzengels Michael auf dem Gargano oder in das Heilige Land unterwegs waren und teils in L'Aquila Station machten.²⁸⁵

Entgegen der Vermutung, durch die ‚periphere‘ geographische Lage habe sich in L'Aquila nur ein populäres bzw. pastorales kulturelles Niveau entwickelt, konnte sich, nicht zuletzt infolge des wachsenden Wohlstandes, eine bedeutende städtische Kultur entfalten.²⁸⁶ Spätestens seit Mitte des 14. Jahrhunderts ist beispielsweise in der vermögenden, mit Kunstmäzenen durchsetzten Aquilaner

280 Für einen Überblick zu den verschiedenen Komponenten des Aquilaner Wirtschaftslebens vgl. GASPARINETTI 1964/66(1967), S. 36–80. Aus der Menge an Literatur zur Transhumanz in den Abruzzen *Civiltà della transumanza* 1999. Zum Aquilaner Safranhandel PIERUCCI 2001 mit Hinweisen zu Dokumenten und älterer Literatur. Zum Zunftwesen L'Aquilas CLEMENTI/PIRODDI 1986, S. 51–62.

281 CLEMENTI 1998, S. 61, 73; vgl. COLAPIETRA 1984, S. 41f.

282 PIERUCCI 2001, S. 152.

283 ANTONINI 1988/93, Bd. 2, S. 386; 1508 existierten 4629 Feuerstellen, d. h. Familien (SAKELLARIOU 2012, S. 446).

284 Diese Strecken basierten teilweise auf antiken Straßen wie der *Via Claudia Nova* und orientierten sich auch an alten Triftrouten, wie bspw. dem *Tratturo Magno* zwischen L'Aquila und Foggia mit einer Länge von 244 km (DE SANTIS 2016, S. 15, 24). Zu dieser Handelsstraße und ihrer ökonomischen Bedeutung für L'Aquila GASPARINETTI 1964/66(1967); HOSHINO 1988. Schon der Florentiner Kaufmann Francesco Balducci Pegolotti verzeichnete in seiner *Pratica della mercatura* (1335/43) die Entfernungen auf der *Via degli Abruzzi* und gab zehn Tage Reisezeit zwischen L'Aquila und Florenz an (BALDUCCI PEGOLOTTI 1766, S. 199).

285 Vgl. SENSI 2000, S. 208. Zu den von der abruzzesischen Bevölkerung bevorzugten großen Wallfahrtsorten im Spätmittelalter BERARDI 2005, S. 208–233; zu kleineren Pilgerstätten innerhalb der Region BERARDI 2007.

286 CLEMENTI 1998, S. 84. Zur Blüte L'Aquilas in der zweiten Hälfte des Quattrocento PONTIERI 1979, S. 135–142.

Kaufmannschaft ein intellektuelles Interesse bezeugt, das sich etwa in der Zusammenstellung umfangreicher Privatbibliotheken oder auch in der Betätigung verschiedener früher Stadthistoriker niederschlug.²⁸⁷ Im Jahr 1482 richtete der Gutenberg-Schüler Adam Burkardt von Rottweil, der zuvor seit 1474 in Venedig gedruckt hatte, die erste Buchdruckwerkstatt in L'Aquila ein.²⁸⁸ In der Folge wurde die Stadt zu einem Zentrum der Buchdruckkunst im Königreich; speziell im 16. Jahrhundert wurden zahlreiche Exemplare nicht nur von antiken ‚Klassikern‘ wie Plutarch, sondern auch Texte aufstrebender Aquilaner Humanisten gedruckt, z. B. der Philologen Battista Alessandro Iaconelli da Rieti (auch als Politiker aktiv in L'Aquila zw. 1454 und 1491) und Mariangelo Accursio (1489–1546), des Klerikers und Historikers Bernardino Cirillo (1500–1575) oder des Mathematikers und Architekten Girolamo Pico Fonticulano (1541–1596).

Die politischen Veränderungen nach der Plünderung L'Aquilas im Jahre 1529 und die Ablösung des *contado* von der Stadt tangierten auch die lokale Kunstproduktion. Bot in den ersten Jahren nach 1500 die Herrschaft des – beim älteren Geldadel unbeliebten – Ludovico Franchi, Graf von Montorio, eine relative Prosperität und ein günstiges Klima für neue Aufträge aus der Aquilaner Stadtgemeinschaft, so ist 1527, das Jahr der antispansischen Revolte, die diesen Wandel nach sich zog, nicht nur als politische, sondern auch künstlerisch-kulturelle Wasserscheide zu betrachten.²⁸⁹

2.4.3 „città-santuario“ – Aquilaner Sakraltopographie

Mit der Übersiedelung der Diözese von Forcona in die nahegelegene, neu gegründete Stadt L'Aquila (1257) übernahm man auch deren Patron, den hl. Maximus von Aveia (ca. 228–251), widmete ihm die Aquilaner Kathedrale und rief ihn als Schutzheiligen der Stadt an. Dieser frühchristliche Diakon und Märtyrer war ein Heiliger des Aquilaner *contado*, der aus der vestinischen Siedlung Aveia (dem heutigen Fossa) stammte, ganz in der Nähe des ursprünglichen Bistumszentrums.²⁹⁰ Erst im Mai 1414 wurden seine Gebeine in die Stadt geholt und zu-

287 Dem gelehrten Kardinalbischof Amico Agnifili bedeutete seine Büchersammlung so viel, dass er sie während seiner Exequien um seinen Katafalk anordnen ließ (D'ANGE-LUCCIO 1742, Sp. 917). Nicht nur Handelswaren, sondern auch Bücher wie Giovanni Boccaccios *Decamerone* gelangten auf der *Via degli Abruzzi* in die Umgebung L'Aquilas (BRANCA 1991, S. 163f.). Wichtige Stadtchroniken verfassten Buccio di Ranallo (bis 1362), Antonio di Buccio (bis 1381) oder Francesco D'Angeluccio da Bazzano (bis 1485) (vgl. PANSÀ 1902; COLAPIETRA 1993).

288 Vgl. die Beiträge von Walter Capezzali, Giuseppe Papponetti und Umberto Russo in *Abruzzo dall'umanesimo 2002*.

289 PEZZUTO 2013, S. 16.

290 Zu Maximus von Aveia vgl. AASS, Octobris VIII, Dies 19, S. 400–421; MASTAREO 1629; DI SANT'EUSANIO 1849, S. 248–255; MURRI 1994, S. 15–27.

nächst unter dem Hochaltar des Domes aufbewahrt.²⁹¹ Zum Ko-Patron des Bistums – und damit von Kathedrale und Stadt – scheint der hl. Georg wegen der besonderen Verehrung des Stadtgründers Konrad IV. (1228–1254) gewählt worden zu sein.²⁹² Doch erlangte er kaum Popularität in der Bevölkerung und fand selten als Stadtpatron Erwähnung.²⁹³

Ähnlich mit dem Territorium verhaftet wie Maximus war der Stadtheilige Equitius (ca. 490–ca. 570), ein in der Region des wenige Kilometer nördlich von L'Aquila gelegen antiken Amiternum tätiger Abt und früher Vertreter der monastischen Bewegung.²⁹⁴ Seine Reliquien, die in der Kirche S. Lorenzo von Pizzoli im Aquilaner *Comitatus* verwahrt, jedoch erst im Zuge der Beben von 1461/62 wiederaufgefunden wurden, transferierte man im August 1462 nach S. Lorenzo *intus*.²⁹⁵

Als im engen Sinne dritter Patron ist der Kongregationsgründer und spätere Papst Petrus Cölestin zu nennen.²⁹⁶ Die Krönung des aus dem Gebiet zwischen Abruzzen und Kampanien stammenden Eremiten Pietro Angeleri del Morrone (1209/10–1296; kan. 1313) zu Papst Cölestin V. am 29. August 1294 in der von ihm selbst gegründeten Kirche S. Maria di Collemaggio vor den Toren L'Aquilas geschah unter dem Einfluss des Anjou-Herrschers Karls II. und rückte die Stadt in den Fokus der christlichen Kirche.²⁹⁷ Über die kurze, nur etwa fünf Monate währende Amtszeit Cölestins V. – die mit seiner teils als skandalös empfundenen Abdankung beendete – hinaus, erlangte L'Aquila religiöse Bedeutung als einer der

291 Die Translation erfolgte auf Geheiß des Bischofs Giacomo Donadei (*ANTINORI Annali*, Bd. 14, fol. 69; ebd. Bd. 15.2, fol. 586; COLAPIETRA 1984, S. 103f.; vgl. AASS, Octobris VIII, Dies 19, S. 406 f., 416).

292 Ein Indiz dafür ist die Gründung einer dem Ritterheiligen gewidmeten „cappella“ durch den Stauferkönig 1254, möglicherweise der Vorgängerbau der Aquilaner Kathedrale SS. Massimo e Giorgio (D'ANTONIO 2016[2017], S. 31–34). Vermutlich legte man aus diesem Grund den Tag der Übersiedlung des Bischofs von Forcona nach L'Aquila auf den Georgstag (23. April).

293 COLAPIETRA 1984, S. 34, Anm. 67. Das südöstlich gelegenen Statviertel wurde zunächst Georg gewidmet (später S. Giusta). Nur selten wurde Georg als Teil des offiziellen Aquilaner Pantheons dargestellt, bspw. am Silberschrein Cölestins von 1410 oder dem Grabmal des Kardinals Agnifili (1480); eine Georgsdarstellung fehlte etwa auf dem 1461/62 geschaffenen Stadtbanner.

294 Zu diesem Abtheiligen allgemein vgl. AASS, Mar. I, Dies 7, S. 649–651; MASTAREO 1629; DI SANT'EUSANIO 1849, S. 124–130; MURRI 1994, S. 56–69. Die Entscheidung, Equitius zum Schutzheiligen zu ernennen, hing sicherlich damit zusammen, dass der Aquilaner *contado* sich in den nordwestlichen Bereich der ehemaligen Diözese Amiternum und denjenigen der südöstlich gelegenen Diözese von Forcona schied, die 1257 in die neu gegründete Stadt verlegt wurde.

295 Zur Umbettung der Equitius-Reliquien *ANTINORI Annali*, Bd. 15.2, S. 586; MARIANI Ms. 581, fol. 65r; vgl. COLAPIETRA 1984, S. 192, Anm. 154.

296 Aus der umfassenden Forschungsliteratur zu Petrus Cölestin sei hier nur auf rezentere Titel mit umfassender Bibliographie verwiesen: RUSCONI 2010, S. 636–641; BARTOLOMEI ROMAGNOLI 2013, S. IX–XXI, 293–315.

297 BERARDI 2005, S. 153 f.

ersten Orte, der einen jährlich zu erlangenden, vollständigen Ablass versprach. Bis dato verhiess neben der Teilnahme an einem Kreuzzug lediglich der *Perdono* der Portiunkula bei Assisi (seit etwa 1216 jährlich am 2. August) einen umfassenden Sündenerlass. Cölestin selbst hatte die später *Perdonanza* genannte und noch heute als wichtigstes Ereignis des Aquilaner Kirchenjahres geltende Absolution eingedenk seiner Papstkrönung am 29. August 1294, dem Tag Johannes' Enthauptung, gewährt.²⁹⁸ Erst mit dem Jahr 1300 wurden unter Bonifaz VIII. ähnliche Ablassbestimmungen für die römischen Kirchenjubiläen eingesetzt.²⁹⁹ Nicht allein durch die *Perdonanza* wurde Cölestin zur Identifikationsfigur L'Aquilas, er erließ auch zahlreiche Privilegien und kleinere Ablässe für die Kirchen der Stadt.³⁰⁰ 1327, wenige Jahre nach der Heiligsprechung, wurde sein Leichnam in die von seiner Kongregation, den *Fratelli dello Spirito Santo* oder Cölestiner, geführte Kirche S. Maria di Collemaggio transloziert. Bald wurde er zum Protektor der *arte della lana*, der wichtigsten Aquilaner Zunft, gewählt und zum beliebtesten Stadtpatron, u. a. da er den glücklichen Ausgang der Belagerung L'Aquilas durch Braccio da Montone (1423/24) herbeigeführt haben soll.³⁰¹

Als kurz nach seinem Tod Bernhardin zum Schutzheiligen der Stadt bestimmt wurde, war das engere Aquilaner Pantheon komplett, wenngleich eine Reihe weiterer *beati* und *venerabili* ebenfalls einen lokalen Kult hervorriefen. Neben dem Cölestiner Jean Bassand († 1445) sind hier die Augustiner Andrea da Montereale († 1479), Antonio Turriani von Mailand († 1494) und Cristina von Lucoli († 1543) zu nennen. Ebenso wurden mehrere Franziskanerobservanten verehrt, Johannes von Capestrano († 1456), Antonia von Florenz († 1472), Bernhardin von Fossa († 1503), Vincenzo von L'Aquila († 1504) oder Timoteo von Monticchio († 1504).

Darstellungen der vier Aquilaner Patrone im engeren Sinne finden sich beispielsweise auf dem *gonfalone*, welcher im Nachgang der zerstörerischen Erdstöße von 1461/62 auf Veranlassung des Observantenpredigers Timoteo da Verona geschaffen wurde. Das von der Stadtverwaltung finanzierte, heute verlorene Stadtbanner wurde in der Sakristei von S. Bernardino aufbewahrt. Es zeigte Petrus Cölestin, Maximus, Bernhardin und Equitius, die Christus und der ebenso wie die Patrone als Interzessorin erkennbaren Gottesmutter ein Modell der Stadt L'Aqui-

298 Edition und Kommentar zu Cölestins Ablassbulle finden sich bei PASZTOR 1987.

299 *Antiquorum habet* 2016, S. 3, 13 f. Zu den Ablässen von Assisi und L'Aquila SENSU 2000. Der im Rahmen der römischen Jubiläen geübte Brauch, eine *Porta Santa* zu durchschreiten, um den Ablass zu erhalten, ist in L'Aquila erst zu Beginn des Quattrocento bezeugt (LOPEZ 1987, S. 93; PINTON 2009, S. 67–70). Versuche von Cölestins Nachfolger Bonifaz VIII., die *Perdonanza* zu unterbinden, scheinen wirkungslos geblieben zu sein (COLAPIETRA 1984, S. 26).

300 CASTI 1894, S. 167–194.

301 Vgl. COLAPIETRA 1984, S. 116 Anm. 34. Zum Wunder der Belagerung und der Bezeichnung Cölestins als „protector et defensor nostre“ durch die *arte della lana* BERARDI 2005, S. 31.

la darbringen.³⁰² Auch in anderer Form repräsentierten die Patrone ihre Stadt: Per Beschluss vom 12. März 1493 gab der Stadtrat eine steinerne Statue eines jeden der vier Protektoren in Auftrag, die auf Säulen vor dem Dom aufzustellen seien, vermutlich im Zusammenhang mit dem Besuch der Königin Johanna von Aragon (1454–1517), Gemahlin Ferdinands I. von Neapel, in der Stadt.³⁰³

Waren die Gebeine der Stadtheiligen paritätisch auf die Stadtviertel verteilt – Maximus in S. Giovanni (später S. Marciano), Equitius in S. Pietro, Petrus Cölestin in S. Giorgio (später S. Giusta) und Bernhardin in S. Maria –, lässt sich doch eine Hierarchie in der Verehrung der vier Patrone erkennen, die Cölestin und Bernhardin anführten.³⁰⁴ Ausdruck dieser Rangordnung waren hauptsächlich die unterschiedliche Ausrichtung der religiöse Rituale und politisch-kommunale Interessen verbindenden Festivitäten an den Heiligentagen, die im 15. Jahrhundert – soweit aktuell bekannt – ausschließlich an den Festtagen Cölestins und Bernhardins bezeugt sind.³⁰⁵ Zu Ehren des ersten unter den Stadtheiligen, Petrus Cölestin,³⁰⁶ hielt man seit 1434 nach dem Siegerpreis *palia* benannte Wettrennen mit Pferden ab, teils sogar gleich zwei verschiedene, für Araber und nicht reinrassige Pferde, womit man ein entsprechend betuchtes adeliges bzw. großbürgerliches Publikum ansprach. Für Bernhardin veranstaltete man variierende Konkurrenzen: Rennen der weniger wertvollen Pferde, Mittelstreckenläufe zu Fuß, Turniere oder Armbrustschießen standen zur Auswahl.³⁰⁷ Erst in späterer

302 DE RITIIS 1941, S. 209f.; D'ANGELUCCIO 1742, Sp. 902f. Zum Unmut des Bischofs Agnifili ob des Fehlens des Konpatrons Georg COLAPIETRA 1984, S. 194 (vgl. CAMELLITI 2014, S. 148–151). 1575 wurde das in S. Bernardino aufbewahrte Banner anlässlich des Heiligen Jahres an die Peterskirche geschenkt. Zu Nachfolgebannern, insbesondere Giovanni Paolo Cardones 1579 fertiggestellten *gonfalone* (Museo Nazionale d'Abruzzo) SIMONE 2015(2016).

303 Vgl. <http://www.riformanzaequilane.org/libriformationum/> (07.10.2023), S414; LR 4. Jan. 1492–28. Juni 1493, T 5, fol. 173r–174r. Vgl. BERARDI 2005, S. 179. 1575, anlässlich einer aufwendigen Prozession unter Teilnahme aller Bruderschaften L'Aquilas während des römischen Kirchenjubiläums, wurden vier Silberstatuetten der Stadtpatrone geschaffen (SIMONE 2015[2016], S. 97f.; vgl. zur Prozession im Heiligen Jahr 1600 ebd., S. 99f.).

304 COLAPIETRA 1978, S. 768; LOPEZ 1987, S. 73f.

305 Grundsätzlich ähnelten sich die Stadtpatronfeste im Quattrocento, die meist aus einer religiösen Zeremonie mit einbezogener Spendendarbringung durch die kommunalen Korporationen, einer kommerziellen (Waren-)Messe und sportlichen Wettkämpfen bestanden (HELAS 1999, S. 31).

306 Bezeichnend sind die ab 1385 zu findenden Münzprägungen mit Cölestins Konterfei (LAZARI 1858, S. 25–31). Cölestin wurde vielfach als Protektor der Stadt bezeichnet, in dessen Namen man amtliche Dokumente bzw. andere Schriftstücke abfasste (LOPEZ 1987, S. 71).

307 „Et hec omnia fiebant tot dies propter reverentiam et festivitatem Sancti Bernardinj et Petri Celestini, unde quasi per totum mensem majj festabantur artes in civitate“, so wird schon 1446, noch vor Bernhardins Kanonisierung notiert (DE RITIIS 1941, S. 200). Zu den Pferderennen für Cölestin am 19. Mai 1471 und den Wettläufen am darauffolgenden Tag für Bernhardin ASA, ACA, S 75, fol. 113r–113v. Der Stadtrat entschied zwi-

Zeit – so scheint es – hielt man auch Wettbewerbe zu Ehren von Maximus und Equitius während der Maifeiertage ab.³⁰⁸

Klarer noch lässt sich die Hierarchie der Stadtpatrone an den festgelegten Wachsspends ablesen, die jede einzelne Ortschaft des *Comitatus* wie auch die verschiedenen Zünfte anlässlich der Festtage zu leisten hatten: Zuerst wurden diese Spenden 1434 für Cölestin festgesetzt; später wurden sie für Bernhardin und Equitius dargebracht, aber erst 1516 für den altehrwürdigen, aber zeitlich entfernten Maximus.³⁰⁹ Einen weiteren Indikator für die Rangfolge der Stadtheiligen bietet das Poem *De Santo Berardino* des Bänkelsängers Niccolò oder Cola da Borbona (*ante* 1459): „prima è lu Celestino, / poi Berardino, lu beato Joanni, / santo Equizio granne; / Erarno e Massimo sta a toa commannata“.³¹⁰ Auch die Verwendung des IHS-Symbols auf städtischen Münzen sowie die Betitelung der wichtigen Handeldmesse im Mai als *fera di S. Bernardino* sind Anzeichen für die beträchtliche Bedeutung Bernhardins, der jedoch Cölestin nicht den Rang ablief.³¹¹

Bernhardin und Cölestin

Die Tendenz, Cölestin und Bernhardin in Beziehung zueinander zu setzen, scheint gleich nach dem Tode Bernhardins aufgetreten zu sein; die Koinzidenz der unmittelbar aufeinanderfolgenden Todestage der Patrone legte dies nahe. Diese Allianz beschränkte sich nicht allein auf die Synergien gemeinsamer Spektakel während der Festtage.

Eine wohl aus dem Umfeld der Bruderschaft *de Sancto Tomasci de Aquino* stammende Lauda hebt auf die Einheit der Patrone ab: „Ad dicennove de magio fo spiratu / el glorioso Petrj Celestino: / ad vinti di di magio Bernardino“.³¹² Die-

schen den diversen Möglichkeiten des „pallio Sancti Bernardini“ beispielsweise am 7. Mai 1493 „currant homines pedites“ (ASA, ACA, LR, T 5, fol. 193v–194v). Vgl. zu den Maifeierlichkeiten allgemein COLAPIETRA 1984, S. 225–228, 500–506; zur musikalischen Gestaltung der religiösen Aquilaner Feste ZIMEI 2015.

308 Vgl. den Bericht Andrea Agnifilis († 1628) zu den Festlichkeiten aller Aquilaner Stadtpatrone am 19. und 20. Mai (zit. in ANTINORI *Annali*, Bd. 22.1, fol. 228–233). Auch Kämpfe im Ringen, mit Lanzen oder Hieb Waffen wurden ausgerichtet (vgl. LOPEZ 1987, S. 77 f.).

309 ANTINORI *Monumenti*, Bd. 47, fol. 1317; vgl. COLAPIETRA 1984, S. 192 f.

310 DE MATTEIS 2011, S. 9–47, Zitat S. 22. Zur Hierarchie vgl. COLAPIETRA 1984, S. 184. Der genannte Johannes wird von De Matteis und Colapietra als der 1445 verstorbene Cölestiner Jean Bassand identifiziert. Doch wäre auch der abruzzesische Observant Johannes von Capestrano († 1456) eine sinnvolle Identifikation, zumal dieser unmittelbar nach dem Mitbruder Bernhardin aufgezählt wird und kurze Zeit später als Aquilaner Protektor auf dem Gonfalone von 1462 figurierte.

311 Die Münzen mit dem IHS-Monogramm stammen von 1495, aus der Regierungszeit Karls VIII. von Anjou (LAZARI 1858, S. 52 f., Taf. III Nr. 22). Die Hinzufügung des PHS (wohl als fehlerhaftes YHS) zum Adler des Aquilaner Stadtwappens geht erst auf die Zeit nach 1600 zurück (SPERANZA 1964/66[1967], S. 137).

312 DE MATTEIS 2013, S. 87. Raffaele Colapietra spricht von einer „fase conciliaristica“ zwischen Bernhardin und Petrus Cölestin vermutlich unter franziskanischer Federfüh-

se und andere Lauden entstanden vor dem Tod Eugens IV. Ende Februar 1447 und gehen dem genannten Bernhardin-Poem des Cola da Borbona voraus. In diesem wird erstmals eine Vision Bernhardins von dem Papstheiligen geschildert, der Bernhardins Reise nach L'Aquila anregt. Die nachfolgende Hagiographie scheint dieses Traumgesicht mit einer weiteren Passage in Colas Dichtung vermischt zu haben – der Erscheinung eines mysteriösen bärtigen Pilgers an einer Quelle bei Sella di Corno unweit L'Aquilas während Bernhardins letzter Reise. Dieser Pilger wurde nun als Cölestin identifiziert, der den siechen Mönch als Mitpatron begrüßt und ihm die Stadt L'Aquila anempfohlen haben soll.³¹³

Seit den 1470er Jahren (bis hinein ins 18. Jahrhundert) waren die so genannten *soni* während acht Tage vor dem 19. Mai (und mit modifizierter Streckenführung auch vor der *Perdonanza*) Bestandteil der Patronsbeste: Von der Stadt entlohnte Spielmänner absolvierten musizierenderweise zweimal täglich die Strecke zwischen dem Sitz des Stadtrates an der *platea S. Francisci* bis in die Basilika von Collemaggio hinein und von dort zu S. Bernardino, von wo aus sich der Zug entlang des *Decumanus* wieder zum *palazzo del magistrato* begab.³¹⁴

Singulär scheint die im Jahr 1470 zu den Festtagen Bernhardins und Cölestins veranstaltete, fingierte Schlacht gewesen zu sein, bei der sich als christliche bzw. türkische Soldaten Verkleidete mit Orangen als Wurfgeschossen bekämpften.³¹⁵ Die Aktualität der osmanischen Angriffe musste den Aquilanern u. a. bekannt sein durch die Kreuzzugspropaganda Pius' II., der 1460 neben dem vollständigen Ablass für die Kreuzzügler alle anderen Indulgenzen aussetzte – darunter auch die *Perdonanza*, die erst 1477 durch Sixtus IV. erneut bestätigt wurde.³¹⁶

Auch in den Kreisen der Franziskanerobservanten ließ man sich die Affiliation beider Heiliger angelegen sein: Die Bernhardin-Vita des Johannes von Capestrano

ring (COLAPIETRA 1984, S. 143 Anm. 75, 161 f.). Vgl. auch andere Laudentexte mit ähnlichem Tenor: „*Gran gratia sci nne à facta el Criatore / ché Bernardin, con Petrij accompagnato, / omneum de loro serrà nostro advocato*“, ZIMEI 2015, S. 122.

313 DE MATTEIS 2011, S. 23 f., 29 f. (vgl. Appendix Nr. 1, S. 509 f.). Erst in hagiographischen Texten zu beiden Patronen des frühen 17. Jahrhunderts scheint sich die veränderte Version zu manifestieren, vgl. MARKUS VON LISSABON 1606, Bd. 3, S. 92; MASSONIO 1614, S. 54; MASTAREO 1629, S. 117 f., 149; TELERA 1648, S. 172. Hinsichtlich der Hagiographie ist interessant, dass der Humanist Maffeo Vegio eine Vita Cölestins (1445) und acht Jahre später auch eine Lebensbeschreibung Bernhardins verfasste (vgl. RUSCONI 2010, S. 109).

314 ZIMEI 2015, S. 331–334.

315 „*Item predicto anno pro festo Sancti Petri et Bernardinj, de madio, fuerunt ordinate a juvenibus civitatis nonnulla nova, et precipue fuit factum castrum in platea de tabulis et pannis et debellabatur a turchis cum pomerangnis ex utraque parte. Et finaliter turchi habuerunt victoriam*“, DE RITIIS 1946, S. 203 (vgl. PANELLA 1950, S. 88 f.). Unklar bleiben Charakter und Anlass dieser ‚Türkenschlacht‘. Weder ist ein entsprechendes zeitnahes Ereignis auszumachen, noch scheint eine Nachstellung der Schlacht von Belgrad gegen osmanische Truppen unter Mitwirken von Johannes von Capestrano (1456) gemeint gewesen zu sein, denn dabei siegte das christliche Heer.

316 LOPEZ 1987, S. 101 f.; PINTON 2009, S. 77.

kommt zwar ohne die Episode der Cölestin-Erscheinung aus, beinhaltet aber einen umfangreichen Exkurs zu dem Papstheiligen, der als Reformator des Benediktinerordens sowie Urheber der *Perdonanza* bezeichnet und dessen Grab in Collemaggio erwähnt wird. Michele da Carcano erwähnte das legendäre Zusammentreffen der Patrone in seiner Predigt anlässlich von Bernhardins Translation.³¹⁷ Gelegentlich fand die Episode auch Eingang in die Ikonographie.³¹⁸ (Abb. 14) Auf dem Aquilaner Gebiet existierte eine anscheinend freskierte Kapelle bei Sella di Corno, die zum Andenken an das legendäre Zusammentreffen errichtet wurde.³¹⁹



Abbildung 14: Jacopo Vincioli (zugeschr.), *Zusammentreffen des Bernhardin von Siena mit Petrus Cölestin* (Detail), 1461, Montefalco, S. Francesco, Cappella di S. Bernardino

317 CAPESTRANO 1591, o. S. [21]; zu Carcano SEVESI 1931, S. 90.

318 Siehe die quattrocentesken Wandmalereien in Montefalco, S. Francesco (1461, Jacopo Vincioli zugeschr.), in Narni, S. Francesco, Cappella Erolì (nach 1461, Pier Antonio Mezzastris) und in Lodi, S. Francesco, Cappella di S. Bernardino (ca. 1477, Gian Giacomo da Lodi zugeschr.).

319 MASSONIO 1614, S. 54: „di tutta quest’attione si vedono figure di buon maestro dipinte in una picciola cappella in quell’istesso luogo, che fanno testimonio della verità del fatto“ (zur Memorialkapelle vgl. *EB*, Bd. 4 [1985], S. 16). Erst aus dem 18. Jahrhundert stammt die Darstellung der nämlichen Episode in der Sterbezelle Bernhardins.

Ökonomische Interessen

Im Vorangegangenen ist die religiöse, repräsentative und identitätsstiftende Bedeutung von Heiligenkörpern und Reliquien für die spätmittelalterlichen Städte Italiens bereits verschiedentlich angeklungen.³²⁰ Wichtig waren die Gebeine der Heiligen jedoch auch als Wirtschaftsfaktor, denn gut besuchte Wallfahrtsorte brachten nicht nur der jeweiligen Kongregation Reputation, sondern füllten zugleich die Kassen der Kommunen.

Folgt man der These von Maria Rita Berardi, so unterstützten die eminenten Kaufleute L'Aquilas den Prozess einer „Sakralisierung“ und Transformation der Stadt hin zu einer „città-santuario“, da die städtischen religiösen Strukturen zum zentralen ökonomischen Element geworden waren.³²¹ Johannes von Capestrano beispielsweise schrieb 1454 an die Aquilaner, ihre Stadt sei „molto grassa per sancto Bernardino“ geworden, habe also erheblichen finanziellen Nutzen aus der Anwesenheit des Bernhardinleibes gezogen.³²²

Die unmittelbar aufeinander folgenden Heiligenfeste Cölestins und Bernhards im Mai wurden von Handelsmessen begleitet. Im Jahr 1456 erteilte Alfons I. die Genehmigung, je acht Tage vor und nach den Festtagen beider (11.–19./21.–28. Mai), die *fiera di S. Bernardino* abzuhalten.³²³ Dieselbe Taktik der effizienten Akkumulation war bereits 1361 und 1363 verfolgt worden: Man hatte die Verlegung der jährlichen Messe vom Oktober auf Mai und schließlich Juni erwirkt, um mit der zehntägigen *fiera dei Santi Massimo e Giorgio* die Feste der Stadtpatrone Massimo (10. Mai) und Cölestin zu umfassen. Knapp hundert Jahre später ging diese *fiera* in die Bernhardinmesse über.³²⁴

Auch die schon um 1300 nachweisbare *fiera del Perdono* anlässlich der *Perdonanza* Ende August stärkte den Wirtschaftsstandort L'Aquila und war attraktiv für Geschäftsabschlüsse, da die Handeltreibenden zugleich einen Plenarablass erlangen konnten. Bemerkenswert ist dabei, dass die für die abruzzesische Wanderweidewirtschaft zentralen Momente berührt wurden: Die Patronsbeste im Mai fielen mit dem Zeitpunkt der Rückkehr der Schafherden aus der apulischen Tiefebene zusammen, das Ablassfest dagegen mit dem Vorabend der großen Trift gen Süden.³²⁵

320 Am Beispiel der Stadt Perugia, wo man in Anwesenheit des versammelten Stadtklerus und mit einer Präsentation der vornehmsten Reliquien die Kaiser Sigismund (1433) und Friedrich II. (1469) empfing, konstatiert Francesco Bruni: „Le reliquie sono parte stabile del mondo con cui una città si presenta ufficialmente, pubblicamente“, BRUNI 1999, S. 267. Zur Zentralität des Kultes der Stadtpatrone vgl. BOESCH GAJANO 1994, S. 213. Zum ökonomischen Aspekt von Reliquien allgemein KOHL 2003, S. 59.

321 BERARDI 2005, S. 179.

322 LG, fol. 2v, 72v (vgl. Appendix Nr. 3, S. 516).

323 ASA, ACA, V 9, Dok. 14.

324 GROHMANN 1969, S. 83f.; BERARDI 2005, S. 169. Im Laufe der Jahrhunderte wurde Maximus' Festtag mehrfach verlegt (MURRI 1994, S. 20).

325 BERARDI 2006, S. 46–48. Insgesamt waren Mai (35) und August (39) die Monate mit den meisten Handelsmessen im Königreich Neapel unter aragonesischer Herrschaft (GROH-

Orden

In L'Aquila hatten sich kurz vor und nach der offiziellen Stadtgründung verschiedene Orden angesiedelt, neben den Bettelorden auch Zisterzienser und Benediktiner.³²⁶ Im Rahmen der vorliegenden Arbeit soll das Augenmerk auf die im 15. Jahrhundert einflussreichsten Ordensgemeinschaften der Cölestiner und der Franziskanerobservanten gelegt werden, die jeweils auch die Kustoden der Grabstätten eines der Aquilaner Stadtpatrone waren.

Kirche und Konvent von S. Maria di Collemaggio in der unmittelbaren Peripherie L'Aquilas waren 1287 selbst von Petrus vom Morrone, dem Gründer der *Fratelli dello Spirito Santo* initiiert worden. Mit der Überführung seines Leichnams 1327 dorthin wurde diese Kirche als Heiligtum des Ordensgründers installiert, womit es nach dem Muttersitz, S. Spirito del Morrone bei Sulmona (ca. 70 km südlich von L'Aquila), den zweitwichtigsten Konvent der Kongregation bildete. Die Bedeutung und das Vertrauen, das die Aquilaner den Cölestinern entgegenbrachten, zeigt sich darin, dass Vertreter der Mönchsgemeinde fast das gesamte 14. Jahrhundert hindurch (seit 1313, dem Jahr der Kanonisation Cölestins) mit dem prestigeträchtigen Amt des *camerario della città* (Stadtkämmerer) betraut wurden, wobei sie gleichzeitig die Kommune und ihre Statuten repräsentierten, die öffentlichen Finanzen verwalteten und als Kontrollinstanz des königlichen *capitano* fungierten. Auf diese Weise entwickelte sich Collemaggio nicht nur zum spirituellen, sondern auch zum politischen Zentrum der Stadt.³²⁷ Im Laufe des 15. Jahrhunderts scheint die Aquilaner Gemeinschaft dagegen an spiritueller Kraft verloren zu haben, denn Eugen IV. setzte 1443 den ehemaligen Provinzial der französischen Cölestiner, Jean Bassand (1360–1445), als Prior des Aquilaner Konventes ein, um die Gemeinschaft von Collemaggio zu reformieren – ein Unterfangen, das von großen Teilen der Aquilaner Bürgerschaft nicht gutgeheißen wurde.³²⁸

MANN 1969, S. 60). Die unter Alfons I. eingeführte *Regia Dogana della mena delle pecore in Puglia* öffnete am 8. Mai und schloss am 29. September (vgl. MUSTO 1964, S. 7f.). Auch in den Stadtstatuten waren Handlungsnormen für den reibungslosen Ablauf der *Perdonanza* und der zeitgleichen Messe festgeschrieben (*Statuta* 1977, S. 13–15, 304f.). Zur *fiera del Perdono* GROHMANN 1969, S. 80f.; LOPEZ 1987, S. 105–109. Bei aller gebotenen Konzentration auf L'Aquila sei nicht verschwiegen, dass die Handelsmesse von Lanciano wegen der günstigen Lage unweit der Adriaküste und wegen Zollbefreiung den bedeutenderen Warenumschlagspunkt der Abruzzan darstellte (vgl. GROHMANN 1969, S. 88f.).

326 Zu den Augustinern in L'Aquila TRINCHIERI 1941/43 und zu S. Agostino ANTONINI 1988/93, Bd. 2, S. 131–139; zu den Dominikanern CARDERI 1971; zur Aquilaner Dominikanerkirche D'ANTONIO 2010.

327 Vgl. BERARDI 2006.

328 Zur Reform der Cölestiner BARTOLI 1993; BORCHARDT 2002, S. 133–137. Jean Bassand, den man teils auch zum Pantheon der Stadt zählte (vgl. COLAPIETRA 1984, S. 184), wurde in der Basilika von Collemaggio beigesetzt (ALFERI 2012, S. 182). Zu den negativen Reaktionen auf die Reformversuche COLAPIETRA 1984, S. 135f.

Die Beziehung zwischen den Cölestinern und den Franziskanerobservanten in L’Aquila ist teilweise etwas einseitig als „Konkurrenzverhältnis“ beschrieben worden.³²⁹ Tatsächlich sind verschiedene Beziehungen zwischen Cölestin und den Protagonisten der franziskanischen Observanz um die Jahrhundertmitte bezeugt.³³⁰ So setzte sich Johannes von Capestrano für Renovierungsarbeiten an der Basilika von Collemaggio ein und hielt die Grabrede für Jean Bassand, dessen Reformbemühungen die *frates de familia* im Sinne ihrer eigenen Observanzbestrebungen nur begrüßen konnten.³³¹ Und auch in der zweiten Hälfte des Quattrocento war etwa der Cölestinergeneral und Prior von S. Maria di Collemaggio, Matteo dell’Aquila, von den Franziskanerobservanten sehr geschätzt.³³²

Mit der Ansiedelung des ersten Observantenkonventes 1415 bei L’Aquila und weiteren Gründungen im Quattrocento erstarkten die Franziskanerobservanten und gewannen immer mehr an Bedeutung für die Stadt.³³³ Im Jahr 1466 gründete Jakob von der Mark einen *monte di pietà* in L’Aquila, der dritte seiner Art, der nahe bei S. Francesco eingerichtet wurde.³³⁴ Diese wohlthätigen Darlehenseinrichtungen, die seit ca. 1462 unter der Ägide der Franziskanerobservanten entstanden, verfolgten nicht nur karitative Zwecke, sondern verbreiteten oftmals auch anti-judaische Stimmung, da das Kreditwesen zumeist in jüdischer Hand lag. Als für das öffentliche Wohl wichtige Einrichtung unterstützte die Stadtkammer das Grundkapital mit dem Erlös aus Safrantransaktionen.³³⁵

Auf Anregung Johannes’ von Capestrano wurde in L’Aquila ein reformiertes Kloster des zweiten Franziskanerordens gegründet, indem im Juni 1447 der Dominikanerinnenkonvent an Klarissinnen übergang, die sich der Observanz verpflichtet hatten. Antonia von Florenz (ca. 1400–1472) – die zunächst als Terziarin tätig gewesen war – übernahm die Leitung der Gemeinschaft im Kloster S. Chiara

329 COLAPIETRA 1992, S. 9 f. Zum Verhältnis der beiden Ordensgemeinschaften auf Aquilaner Gebiet RIVERA 1956.

330 Vgl. etwa Johannes’ Verteidigung der Abdankung im Papstamt in dessen Traktat *De auctoritate papae et concilii* (1438/44; vgl. PIZZI 2001, S. 186 f.).

331 DE RITIIS 1941, S. 198. Zur Grabrede für Bassand vgl. AASS, Augustus V, Dies 26, S. 871; HOFER 1964/65, Bd. 1, S. 307 Anm. 28. Erinnert sei auch daran, dass der Ordensgründer Cölestin stark mit den aus den franziskanischen Reihen stammenden Spiritualen um Angelus Clarenus sympathisierte, denen er als „*Pauperes heremitae domini Celestini*“ 1294 zugestanden hatte, ihre eigene Regel zu leben (CHIAPPINI 1926, S. 10–12).

332 DE RITIIS 1941, S. 196.

333 TRENZI 2015, S. 160; vgl. 2.3.1.

334 Konkrete Auslöser der Gründung des Aquilaner *monte* scheint die von einem harten Winter gefolgte Hungersnot des Jahres 1465 gewesen zu sein (COLAPIETRA 1984, S. 196). Die Statuten sind aufgezeichnet bei DE RITIIS 1946, S. 189–198; zur anti-judaischen Attitüde vgl. PANSA 1904; zum kommunalen Beitrag für das Kapital GASPARI-NETTI 1964/66(1967), S. 56. 1488 wurde der Aquilaner *monte* von Bernhardin von Feltre wiederhergestellt (DI MEGLIO 2000, S. 139 f.). Zur Entwicklung der *monti di pietà* allgemein vgl. MUZZARELLI 2013.

335 Zur Verortung des *monte* in einem Bereich der Stadt, an dem sich verschiedene bürgerliche und soziale Einrichtungen akkumulierten vgl. COLAPIETRA 1988, S. 20.

povera, auch Eucaristia genannt, welche rasch Zuwachs erlangte.³³⁶ Die Äbtissin Antonia wurde später als *Beata* verehrt und ihr mumifizierter Leib periodisch ausgestellt.

Die Präsenz der Observanten prägte nicht nur hinsichtlich des religiösen Verhaltens seiner Einwohner das städtische Leben L'Aquilas. Durch die Institution der *fiara di S. Bernardino* und des *monte di pietà* erhielt die Stadt neue ökonomische Impulse. Auf sozialer Ebene konnten die Brüder immer wieder Befriedung in die zerrissene Bürgerschaft bringen.³³⁷ Die Vertrauensstellung der *fratres de familia* bezeugt die Transferierung des Stadtarchivs von S. Francesco, dem Konvent der *fratres conventuales* in den neu errichteten Komplex von S. Bernardino, wo ab 1476 auch die Urnen für städtische Gremienwahlen aufbewahrt wurden.³³⁸ Ferner wurden die Observanten in politischen Belangen aktiv, da man sie des Öfteren zu Vermittlern zwischen *universitas* und Königreich bestellte.³³⁹ Allgemein galten die Franziskanerobservanten als pro-aragonesisch und königstreu. Von Seiten der Monarchie lässt sich vor allem nach dem Tod Alfons' I., der den Kult Bernhardins stark gefördert hatte, keine kohärente politische Linie den *fratres* gegenüber nachzeichnen.³⁴⁰

Im Verhältnis zum Säkularklerus kann man für die lange Amtszeit des Bischofs und Kardinals Amico Agnifili (Bischof ab 1431, Kardinal ab 1467) grundsätzlich gute Beziehungen zu den Franziskanerobservanten feststellen.³⁴¹ Obwohl er die Stellung des Aquilaner Episkopats und der Kathedrale verteidigte, sofern er diese gefährdet sah, unterstützte er doch die Sache der Franziskaner. So befür-

336 Zur Gründungsbulle vom 6. Juni 1447 *BF* 1929, Nr. 1064. Vgl. auch FARAGLIA 1909; MORELLI 1972.

337 Neben den Friedensbemühungen Bernhardins, Johannes' von Capestrano und Jakobs von der Mark (CIRILLO 1570, S. 69v–70r, 76v) wusste auch Paolo da Siena mit Predigten im Jahr 1446 den Frieden in der Stadt herzustellen (DE RITIIS 1941, S. 199 f.).

338 BERARDI 2005, S. 79; TARENZI 2015, S. 164 f. In anderen Städten des Königreiches wurden die Wahlurnen zumeist dem säkularen Klerus anvertraut (ebd., S. 165). Zur Sakristei *LG*, fol. 152v–153r.

339 Johannes von Capestrano etwa trug zur politischen Entspannung des Verhältnisses zwischen Alfons I. und den Aquilanern bei (DE RITIIS 1941, S. 201). Alessandro de Ritiis wurde im Herbst 1485 dazu aufgefordert, die zum Kirchenstaat übergelaufenen Aquilaner zur Rückkehr ins Königreich zu bewegen (was er jedoch ablehnte, um Neutralität zu wahren; ders. 1946, S. 234 f.). Bei den Verhandlungen um Reformen der Stadtkonstitutionen mit dem *luogotenente* des Königs (1476) sollten u. a. ausdrücklich zwei Brüder von S. Bernardino zugegen sein (ders. 1941, S. 213).

340 DI MEGLIO 2000, S. 132 f.; VITOLO 2001, S. 133, 135 (vgl. TARENZI 2015, S. 163 f.). Zu Alfons' hervorragender Rolle bei der Förderung der *causa bernardini* DI MEGLIO 2013, S. 147–149. Während er Geistliche sehr geschätzt hatte, waren sie unter den Beratern seines Sohnes Ferrante nicht mehr zu finden (GOTHEIN 1886, S. 437); sein Hof pflegte eher einzelne Beziehungen zu einflussreichen Predigern wie z. B. Roberto Caracciolo (VITOLO 2001, S. 132–134).

341 Zur Person des humanistisch gebildeten Kardinals MARINANGELI 2007. Politisch war der am Papsthof beliebte Agnifili pro-angevinisch eingestellt (vgl. D'ANGELUCCIO 1742, Sp. 897).

wortete er die Gründung des Aquilaner Klarissenkonventes, feierte die Exequien Bernhardins und leitete eine der Teiluntersuchungen seines Kanonisierungsprozesses.³⁴²

Religiöse Laien

Mitglieder des Dritten Ordens der Franziskaner sind spätestens seit 1294 in L'Aquila nachzuweisen, doch geht die Gründung des einstmals im Nordwesten des Viertels S. Maria gelegenen Terziarinnenkonventes S. Elisabetta im Jahr 1433 ebenfalls auf die Initiative des Johannes von Capestrano und der Söhne Nuccios della Fonte zurück, wobei zunächst Antonia von Florenz die Gemeinschaft leitete, bevor sie zur Klarissin wurde.³⁴³ Insbesondere Johannes bemühte sich um die religiösen Laien, die in Krisenzeiten das Gemeinwohl stützten und die *monti di pietà* leiteten; beispielsweise verfasste er einen Traktat, um ihre Stellung zu klären bzw. aufzuwerten.³⁴⁴

Neben den Franziskanerterziaren waren auch andere Laien in religiöser und karitativer Hinsicht aktiv und organisierten sich in diversen Bruderschaften.³⁴⁵ Zunächst existierte keine Bernhardinbruderschaft, und erst 1610/11 formierte sich unter dem Eindruck des Besuchs der Sieneser *Compagnia di S. Bernardino* die franziskanisch geführte *Compagnia del SS. Nome di Gesù e di S. Bernardino* in L'Aquila.³⁴⁶ Der Besuch der Sienesen scheint ein willkommener Impuls gewesen zu sein, die Verehrung für Bernhardin neu zu entfachen, und die Mitglieder der Aquilaner Bruderschaft versahen verschiedene Assistenzdienste in der Grabkappelle des Heiligen.³⁴⁷

Es fragt sich, weshalb erst zu diesem späten Zeitpunkt eine Korporation zu Bernhardins Ehren an seinem Grabort entstand. Möglicherweise sah man durch den frühen Aktionismus der Observanten und Franziskanerterziaren keine Notwendigkeit, da diese die zentralen Funktionen im Kult um Bernhardin übernahm-

342 MARINANGELI 2007, S. 170f. Der Kardinal stand auf gutem Fuß mit Johannes von Capestrano und war an Versuchen zu dessen Kanonisierung beteiligt.

343 Zu Terziaren in L'Aquila am Ende des 13. Jahrhunderts vgl. PETRONE 2000, S. 38. Zur Gründung von S. Elisabetta AASS, Octobris X, Dies 23, S. 399; vgl. HOFER 1964/65, Bd. 1, S. 197–199. Zum Standort des heute nicht mehr existenten Konventes COLAPIETRA 1988, S. 8, 20.

344 Zur Schrift *Defensorium Tertii Ordinis beati Francisci* CHIAPPINI 1927, S. 83f.; PETRONE 2000, S. 38.

345 Für einen Überblick der rund ein Duzend zählenden, zwischen dem 14. und 16. Jahrhundert gegründeten Bruderschaften L'Aquilas ZIMEI 2015, S. 11–27; vgl. auch MARIANI Ms. 584.

346 ANTINORI *Monumenti*, Bd. 47, fol. 536–547; MASSONIO 1614, S. 122. Zur Gründung der Aquilaner Bruderschaft vgl. MACCHERINI 2019, S. 450–452.

347 MASSONIO 1614, S. 122; ANTINORI *Monumenti*, Bd. 47, fol. 545. Mitte des 19. Jahrhunderts ließ die Compagnia den Kult in der Sterbezelle Bernhardins wiederaufleben (LEOSINI 1848, S. 111); ob sie auch zuvor dafür zuständig gewesen war, muss dahingestellt bleiben.

men. Zudem unterstützte die um 1338 im dominikanischen Umfeld gegründete *Compagnia dei Disciplinati di S. Tommaso d'Aquino* (1470/1522 umbenannt in S. Sebastiano) religiöse Zeremonien in der Stadt bzw. organisierte fromme Darbietungen, für die zuvor der Klerus zuständig gewesen war.³⁴⁸ Neben verschiedenen *sacre rappresentazioni* wurden lyrische Lauden zu Ehren Bernhardins von der Bruderschaft verbreitet und zur Aufführung gebracht, wie das im *Libro della Confraternita* versammelte Textmaterial vermuten lässt.³⁴⁹ Die späte Gründung der Aquilaner Namen-Jesu-Bruderschaft hängt möglicherweise auch mit der Gesellschaft Jesu zusammen, die ab 1610 neue Prozessionen in der Stadt initiierte.³⁵⁰

2.5 Urbanistik L'Aquilas

L'Aquila war eine Planstadt und kann als eine der größten urbanistischen Unternehmungen des Mittelalters in Italien gelten.³⁵¹ Die angevinische Planung sah die Parzellierung der Stadt in *locali*, die den Ortschaften des *contado* entsprachen, vor. Dabei waren die einzelnen Gebäude jeweils um einen zentralen Platz mit einer Kirche, die dem Patronat des Ursprungsortes entsprach, sowie einem Brunnen angeordnet. Auch der Umfang der Bebauung, die zu verwendenden Materialien und Bautechniken waren genau reglementiert.³⁵² Mithilfe eines definierten Straßennetzes gelang die Artikulierung dieser vielen Subviertel, die in vier übergreifende Stadtviertel unterteilt waren, denen je eine *chiesa capoquarto* vorstand: S. Giovanni (später S. Marciano) im Westen; S. Giorgio (später S. Giusta) im Süden; S. Maria im Nordosten; S. Pietro im Nordwesten. Die weitgehend orthogonale Anordnung der Gebäude und Häuserquarrés war von großen Hauptachsen ähnlich den antik-römischen Stadtanlagen durchzogen: die Hauptachse von Ost nach West zwischen Porta Barete und Porta Leone (Decumanus) kreuzte die große Straße in

348 D'ANTONIO (2010, S. 524) revidiert die Annahme Carderis und Colapietras, dass die Bruderschaft im Jahr 1444 unter die Aufsicht der Franziskaner gelangte (CARDERI 1971, S. 49, 102; COLAPIETRA 1984, S. 76 Anm. 163).

349 DE MATTEIS 2013, S. XIII.

350 Vgl. COLAPIETRA 1992, S. 47 Anm. 19; ANTINORI *Annali*, Bd. 21, fol. 562, 578. Die Bruderschaftler verrichteten auch verschiedene fromme Dienste in der Heiligenkapelle, wie (Stunden-)Gebete und Andachten (MASSONIO 1614, S. 122; ANTINORI *Monumenti*, Bd. 47, fol. 544). Erstmals wurde eine Prozession zum Fest des Namens Jesu (14. Januar) im Jahr 1611 in L'Aquila veranstaltet COLAPIETRA 1984, S. 421 f.

351 LAVEDAN 1974, S. 105. Bereits der cinquecenteske Chronist Bernardino Cirillo beschreibt die Stadt als gezielt entworfen: „designaron la Città con più spatoso circuito che prima (...) che ciascun popolo di quel castella doveße haverli dentro il suo particolare ridotto, & piazza“, CIRILLO 1570, S. 7v.

352 Wohl bereits zum Zeitpunkt der Stadtgründung festgelegt, finden sich die stadtplanerischen Bestimmungen in den *Statuta Civitatis Aquile* von 1315 niedergelegt (*Statuta* 1977, S. 12). Zu den Vorgaben bezüglich Bautechniken und -materialien ZORDAN 1992.

Nord-Süd-Richtung zwischen Porta di Bagno und Porta Paganica (Cardo).³⁵³ Im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts äußerte sich der Mathematiker und Architekt Girolamo Pico Fonticulano voller Stolz zu den langen, geraden Straßen L'Aquila, die der Stadt seiner Meinung nach Modernität verliehen.³⁵⁴ An den beiden Achsen lagen die durch Querstraßen mit einander verbundenen Hauptplätze: die weite *piazza duomo*, auf der auch Markt gehalten wurde, als religiös-wirtschaftliches Zentrum, und der etwas weiter nördlich gelegene politische Pol der *platea S. Francisci*, an dem das Rathaus und der Sitz des *capitano*, Stellvertreter des Neapolitaner Königs, lagen. Ein stark schematisierter Stadtplan von Pico Fonticulano (1575/82, *Breve descrizione di sette città illustri d'Italia*) stilisiert die Bebauung schachbrettartig und hebt die großen Straßenachsen in Ost-West-, aber auch in Nord-Süd-Richtung hervor.

Die hier als Decumanus bezeichnete ostwestliche Haupttrasse der Stadt umfasst heute Via Roma-Via Andrea Bafile-Corso Principe Umberto-Via S. Bernardino-Via Panfilo Tedeschi und reicht von der Porta Barete entlang der *platea S. Francisci* bis hin zur Porta Leone.³⁵⁵ In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts dehnte sich diese früher als *corso* bezeichnete Achse von S. Paolo di Barete bis S. Bernardino über eine Länge von ca. 1410 Metern aus und war die längste der Stadt.³⁵⁶ Die Teilstrecke von außerhalb der Porta Barete hinauf bis zur *platea S. Francisci* wurde als Parcoursstrecke der Wettrennen im Rahmen der erwähnten Aquilaner Patronsfeite genutzt.

In zwei Varianten ergab sich gar eine Verlängerung dieser Achse: Ein Abzweig (die heutige Via Fortebraccio) führte kurz vor S. Bernardino in einem Bogen talwärts zur Porta Bazzano, einem anderen Haupttor der Stadt, ebenso wie die Porta Barete bewehrt und mit doppelten Toren versehen. Eine andere Strecke hingegen führte an S. Bernardino entlang durch das Stadttor Porta Leone – seit 1349 geschlossen und erst 1469 wieder geöffnet – in die unmittelbare nordöstliche Stadt-

353 Erwähnt sei, dass zwei Straßen ostwestlich (zwischen Porta Castello und Porta S. Lorenzo sowie Porta Bazzano und Porta Pilese) sowie eine nordsüdlich (zwischen Porta Brincione und Porta Roiana) parallel zu diesen Hauptachsen verliefen (vgl. SCONCI 1983, S. 57; SPAGNESI 2009, S. 13, 39).

354 „Il corpo della città è con tant'arte ripartito, che intradosene da qualsivoglia delle dodici porte ch'ella ha, si riesce dall'altra per diretto; le strade maestre sono larghe dieci e dodici braccia, e sette o otto generalmente tutte le altre. (...) L'Aquila ha le sue strade sì bene intese e fatte, che ciascuna di esse va dall'un canto all'altro della città e dritta al suo torrione per un miglio in circa di lunghezza e delle principali gran parte riescono alla piazza del mercato, sì che dal bellissimo ordine di cotal ripartimento si può far congettura del suo esser moderna“, PICO FONTICULANO 1996, S. 57, 86; zur Modernität der Stadt vgl. auch PROPERZI/SPAGNESI 1972, S. 52, 59, 78 Anm. 18. Diese Aussagen Fonticulanos sind überzeugend in Verbindung mit der Traktatliteratur des Andrea Palladio gebracht worden (CENTOFANTI 1987, S. 599 f.; vgl. CLEMENTI/PIRODDI 1986, S. 95).

355 SCONCI 1983, S. 52, 55.

356 Angegeben werden 940 Schritte (PICO FONTICULANO 1996, S. 92), eine Meile (ebd., S. 87) oder 392 canne (COLAPIETRA 1978, S. 926).

peripherie. Dort hatte sich der Kult um ein wundertätiges Marienbild entwickelt, welches auf die Wand eines Landhauses gemalt war.³⁵⁷ Um dem stark frequentierten Gnadenbild einen würdigen Rahmen zu geben, errichtete man ab 1469 die Kirche S. Maria del Soccorso mit angrenzendem Klosterbereich, welche zunächst der Pflege der Franziskanerobservanten anheimgestellt werden sollte, als diese ablehnten, jedoch 1472 den Olivetanern überantwortet wurde.³⁵⁸ Nachweislich ab 1489/90 war das Marienheiligtum in der städtischen Devotion fest verankert, da die Autoritäten dort zu den Festtagen von Mariä Verkündigung und Geburt Kerzenspenden darbrachten.³⁵⁹ Als beliebter Ort für Stiftungen waren hier u. a. sowohl der spätere Auftraggeber als auch -nehmer des Bernhardinmausoleums engagiert.

Einige Karten und Darstellungen der Stadt L'Aquila aus dem 16. Jahrhundert unterstreichen diese Ost-West-Achse, so die Darstellung des Aquilaner *contado* von Pico Fonticulano (1575), in der eine einzige, gut sichtbare ostwestliche Straßenachse (Decumanus) die beiden Haupttore, Porta Barete und Porta Bazzano verbindet und damit die Handelsader der Stadt betont. (vgl. Abb. 13) Eine vermutlich nach Scipione Antonelli in Holz geschnittene Stadtansicht für den *Dialogo dell'origine dell'Aquila* des Mediziners, Historikers und Hagiographen Salvatore Massonio (1559–1629) stellt am höchsten Punkt des Straßenverlaufs anscheinend Kuppel, Campanile und horizontal abschließende Fassade von S. Bernardino dar.³⁶⁰ (Abb. 15)

357 „Nelli 1469 a dì 4 de Aprile fò operta la Porta Leoni, per annare a Santa Maria de lu Soccorso, e per gire da Santo Vernardino, della quale ne fò achascione Frate Battista de Montefalco, Predicatore in Aquila, valentissimo homo dello Ordine de Santo Vernardino [sic!]“, D'ANGELUCCIO 1742, Sp. 913 (vgl. ANTINORI *Annali*, Bd. 16.1, fol. 196, 198). Mit der Öffnung der Porta Castello im 16. Jahrhundert wurde das Tor wiederum geschlossen (ebd.).

358 Im August 1472 wurden die städtischen Erträge der Safransteuer diesem Bauprojekt gewidmet (vgl. BERARDI 2007, S. 177 Anm. 47). Zur Kirche und ihrer Ausstattung ANTONINI 1988/93, Bd. 1, S. 362–375. Hatte Johannes von Capestrano alles daran gesetzt, die franziskanische Reform zu verbreiten, scheint der noch im Bau befindliche Komplex von S. Bernardino die Kapazitäten der Brüder erschöpft zu haben („renuntiantibus propter onus et curam Sancti Bernardin“, DE RITIIS 1946, S. 201); vgl. die anhaltenden Zweifel aus den Reihen der Observanten, ob der Neubau von S. Bernardino nicht die Möglichkeiten der *fratres de familia* überstieg (COLAPIETRA 2018, S. 13).

359 Vgl. BERARDI 2007, S. 180.

360 MASSONIO 1594, S. 27; vgl. PETRACCIA 2013, S. 38. Zur Zuschreibung an Antonelli vgl. RIVERA 1905, S. 117. Zur urbanistischen Lage von S. Bernardino vgl. auch PETRACCIA 2019, S. 604–617.



Abbildung 15: Scipione Antonelli, Stadtansicht L'Aquila (MASSONIO 1594, o.S.)

2.5.1 Franziskanische Orte in der Stadt

Wie erwähnt entstanden im 15. Jahrhundert mehrere neue Standorte der *fratres de familia* bzw. von ihnen initiierte oder betreute Institutionen in der Stadt.³⁶¹ Zu S. Francesco al Palazzo traten 1415 der *locus* der Observanten S. Giuliano auf einem Hügel nordwestlich vor der Stadt, 1433 der Terziarinnenkonvent S. Elisabetta im Norden der Stadt, 1447 das Klarissenkloster der *Eucaristia* an der heutigen Via Sassa sowie der an der *platea S. Francisci* lokalisierte, 1466 gegründete *monte di pietà*.

Urbanistisch am engsten mit dem Projekt einer neuen Kirche zu Ehren Bernhardins verknüpft war jedoch die Errichtung des den Großteil der kleinen Krankenhäuser der Stadt vereinenden Ospedale Maggiore di S. Salvatore das unter

³⁶¹ „La presenza osservante segnò la trasformazione urbanistica della città“, BERARDI 2005, S. 210.

Leitung der Franziskanerobservanten stand und von Johannes von Capestrano initiiert worden war. 1447 erließ Nikolaus V. die Bulle zur Zusammenfassung der Aquilaner Hospitäler und die Errichtung eines großen Baukomplexes im Nordosten des Stadtviertels S. Maria nach dem Vorbild der großen Hospitäler von Florenz und Siena.³⁶² Das möglicherweise bereits 1457 fertiggestellte Gebäude wurde aus den Erträgen und Verkaufserlösen der Besitzungen der in es übergegangenen Hospitäler, aus städtischen Geldern sowie mithilfe zahlreicher Stiftungen errichtet und scheint in erster Linie ein Hospiz zur Versorgung von Alten, Armen, Pilgern und wohl auch Handelsreisenden gewesen zu sein; erst im 16. Jahrhundert sind Ärzte nachgewiesen, die neben den Religiösen Dienst taten.³⁶³ Nach verschiedenen baulichen Eingriffen ist heute die Gestalt des ursprünglichen Gebäudes nur schwer nachzuvollziehen. Darstellungen in cinquecentesken Stadtansichten und der unmittelbar daneben errichteten Kirche S. Bernardino zeigen zumeist eine Vierflügelanlage mit zwei oder drei Geschossen.³⁶⁴ (vgl. Abb. 4)

2.5.2 Bauterrain von S. Bernardino

Dass dem Leib des nunmehr heiliggesprochenen Bernhardin eine würdigere bauliche Unterbringung widerfahren sollte, deutet bereits ein – für diese Dokumentengattung neuartiger – Passus in der Kanonisierungsbulle an, denn der Ablass

362 Das Gebäude geht dem 1456 begonnen Mailänder Ospedale Maggiore voraus. Johannes hatte sich auch um Hospitäler andere Städte gekümmert (TOZZI 1986, S. 13 f.). Bernhards jungendliches Engagement im Sieneser Ospedale della Scala war fester Bestandteil seiner Hagiographie. Zu den Aquilaner Hospitälern DI FRANCESCO 1975 (zur Bulle von 1447 ebd., S. 178–180); zum Bauwerk und zur Institution des Ospedale Maggiore TOZZI 1956; vgl. auch LEOSINI 1848, S. 168–170, 315 f. Das Gebäude nahm ab ca. 1668 das städtische Theater auf und wurde nach mehreren Funktionswechseln zu Beginn des 20. Jahrhunderts in die städtische Grundschule E. D. Amicis transformiert.

363 Zu den Stiftungen und Nachlässen vgl. BERARDI 1990, S. 514. Die Seelsorge war ursprünglich einem Kleriker der Diözese anheim gestellt, der vier zivile Prokuratoren beaufsichtigte (DI FRANCESCO 1975, S. 150 f., 174 f.). Zur Funktion des Hospitals in der Versorgung von Pilgern CIRANNA 1997, S. 162 Anm. 5.

364 Ob die von Johannes beschriebene Idealvorstellung eines Hospitals umgesetzt wurde, ist fraglich (Handschrift in Maria Saal, fol. 265r, zit. nach HOFER 1964/65, Bd. 1, S. 312 u. 313 Anm. 44; vgl. DI FRANCESCO 1975, S. 148): „Verbis meis in civitate aquilana iniciatum est quoddam hospitale et factum est secundum consilium; ego primo recepi formam: hic sunt ecclesia hic erit una domus, hic alia, in medio erit claustrum et circum circa porticus, et in medio claustrum fons, et supra fontem faciam viridarium etc. Et sic factum est, et sic unus fons dactus est, tres fontes et omnia facta sunt“. Zusammenfassend notiert der Stadthistoriograph Antinori im 18. Jahrhundert: „L'edificio fu con disegno grandioso e nobile deliberato e in breve tempo compito. Comprende con varie abitazioni due grandi sale e camere nell'alto; e sotto corsea con letti per gl'infermi, a volta spaziosa, sopra archi ornata di stucchi e di pitture, con altare in fondo, a un canto cucina contigua“, ANTINORI *Monumenti*, Bd. 47, fol. 795. Zum Bau im 20. Jahrhundert MORETTI/DANDER 1974, S. 106–108.

zum Heiligenfest wird hier an die Bedingung eines finanziellen Beitrages zu diesem Zweck geknüpft (vgl. 2.2.3). Johannes von Capestrano involvierte die Aquilaner Führungselite in das Projekt und nahm ihr das Versprechen eines Kirchenneubaus zu Bernhardins Ehren ab, anscheinend bereits während seines Aufenthaltes im Juni 1450, anlässlich der Kanonisierungsfeierlichkeiten.³⁶⁵

Qua Breve Nikolaus' V. vom 22. September 1451, das eine Eingabe der Aquilaner Stadtregierung beantwortete, erfolgte die offizielle Genehmigung zur Errichtung eines Observantenkonventes mit Kirche innerhalb der Stadt L'Aquila – sei es durch Neubau oder Übernahme bereits bestehender Gebäude – zur würdigeren Unterbringung der Gebeine Bernhardins.³⁶⁶ Kurze Zeit später (8. Oktober 1451), stellte Nikolaus eine zweite Bulle aus, in der er das zuvor zugesicherte wiederholte und außerdem all jenen Ablässe einräumte, die für den Bau spendeten.³⁶⁷

Im ersten dieser päpstlichen Schreiben wird ein konkreter Vorschlag zum Bauort des neuen Heiligtums unterbreitet: Man könne Kirche und Hospital S. Tommaso di Canterbury erweitern, ein Komplex, der nördlich an den Ospedale Maggiore angrenzte.³⁶⁸ Dies und die Tatsache, dass schließlich ein Baugrund in unmittelbarer Nähe gewählt wurde, zeugen von der schon früh konkreten Idee der Verortung und einer „precisa volontà di definire un'area cittadina, non ancora chiaramente caratterizzata“.³⁶⁹

Auch wenn das Breve Jakob von der Mark als Verantwortlichen des Baus anspricht, verdeutlichen verschiedene Briefe Johannes' von Capestrano aus dem Gebiet nördlich der Alpen, dass er die treibende Kraft der Neubaupläne war: Nach dem Versprechen von 1450 forderte er im Juni 1451 den Aquilaner Stadtrat erneut

365 Zu Johannes' Aufenthalt in L'Aquila vgl. HOFER 1964/65, Bd. 1, S. 346. Ludovicos da Vicenza *Vita di S. Bernardino* (1481/82) berichtet von der Entscheidung der Aquilaner Bevölkerung: „Inclita vero civitas Aquilana, que talem ac tantum meruit thesaurum possidere, nobile templum ac locum Fratrum, sancto Bernardini nomini dedicandum, quam primum post illius Sanctorum Collegio inscriptionem construendum decreverunt“, *Ca-none* 2018, S. 168.

366 „unam domum cum Ecclesia, campanili, campana, coemeterio, dormitorio, hortis, hortaliis & aliis necessariis officinis, pro usu & habitatione quorundam ex Fratribus Ordinis & observantiae praedictorum, ex vestris ac aliorum fidelium piis eleemosynis, sub vocabulo dicti Sancti, in aliquo congruo & honesto loco praefatae civitatis, & praesentim in domo seu Ecclesia sancti Thomae, Hospitalis sancti Joannis Hierosolimitani (...) & ad illam, postquam fundata & constructa fuerit, praefatas reliquias transferri (...) vobis in aliquo loco congruo & honesto civitatis, de quo videbitur vobis, & dilectis filiis Jacobo de Marchia“, *BF* 1902, S. 758 Nr. 1509 (WADDING 1735, Bd. 12, S. 101f.).

367 ASA, ACA, U 83, Nr. 1 (publ. in FARAGLIA 1912, S. 21–23 Anm. 1).

368 Unklar ist, ob zunächst mit dieser Lösung gerechnet wurde, denn im Jahr 1453 hielt der Observantenprediger Domenico da Gonessa seine Fastenpredigten eben in S. Tommaso (COLAPIETRA 1984, S. 173).

369 DEL BUFALO 1980, S. 539; vgl. COLAPIETRA 1988, S. 9. Zur randständigen Lage von Franziskanerkonventen als günstige Position hinsichtlich der Erschließung neuer städtischer Siedlungsgebiete, der Nähe von Stadtpforten, guter Sichtbarkeit und der spirituellen Absicherung der Stadtmauer SILBERER 2016, S. 39.

dazu auf, die Kirche für Bernhardin zu errichten, und nur zwei Tage nach Ausstellung der zweiten Bulle bestärkte er den Rat in diesem Bauprojekt.³⁷⁰

Trotz der Bemühungen der Observantenbrüder und des anfänglichen Engagements der Aquilaner Führungsschicht verzögerte sich das Bauprojekt. Vermutlich unter Einfluss der Franziskanerkonventualen, die den Neubau eines *locus* der Observanten innerhalb der Stadt ablehnten und mit verschiedenen Mitteln versucht hatten, die Verantwortlichkeit für den Bernhardinleib zu erlangen, reduzierte man das Vorhaben zunächst auf die Planung des Neubaus einer Grabkapelle in S. Francesco.³⁷¹ Erst ein Brief des Johannes von Capestrano vom 12. Mai 1454 aus Krakau,³⁷² der in seiner Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig lässt, überzeugte die Aquilaner, den Schritt zur Gründung des Bauprojektes zu wagen, denn nur etwa zehn Wochen später zelebrierte man die feierliche Grundsteinlegung für die neue Grabkirche S. Bernardino und den angrenzenden Konvent der *fratres de familia*. Das Krakauer Schreiben zeigt deutlich, dass Johannes ein Ausbau der observantischen Konvente vor Augen stand, denn er nennt mit Verona und Padua zwei Städte, in denen dem Heiligen großartige Kirchen und Kapellen errichtet worden waren, und namentlich die Paduaner seien trotz der zwei bereits bestehenden Franziskanerkonvente dabei, einen dritten zu Ehren Bernhardins zu bauen.³⁷³

2.5.3 Pilgerstrecken im Stadtraum

Für den Neubau von S. Bernardino wählte man ein wenig bebautes Terrain im Nordosten des Stadtviertels S. Maria, das etwas nach Süden abfällt. Lediglich einige Nutzgebäude, die der Wollverarbeitung dienten, und die kleine Kirche S. Alò

370 Zur Schlüsselrolle Johannes' für den Neubau vgl. CIRANNA 1997, S. 161 Anm. 2. Wichtige Briefe datieren vom 22. Juni 1451 (BONMANN 1990, S. 323 f.), 10. Oktober 1451 (ebd., S. 330; publ. in MASSONIO 1614, S. 78–81 [vgl. Appendix Nr. 3, S. 513 f.]; latein. Version WADDING 1735, Bd. 12, S. 99 f.) und 12. Mai 1454 (BONMANN 1990, S. 361). Seine Verdienste um die Aquilaner Basilika wurden auch in der späteren Hagiographie gewürdigt (vgl. HERMANN 1700, S. 282–285; Kap. V „S. Capistranus efficaciter sollicitat novae ecclesiae Fabricam ab Aquilanis honori S. Bernardini faciendam“).

371 „spesse volte me havete significato haver communamente instituto de hedificare in honore del memorato santo uno loco per li nostri frati ad santo Thomaso (...) Hora intendo per una vostra lettera, che volete hedificare una Cappella nel Convento et desistere dallo primo laudabile proposito“, LG, fol. 2r; vgl. AASS, Maii V, Dies 20, S. 316. Zu den Auseinandersetzungen bezüglich der Pflege des Bernhardinleibes vgl. 2.1.3. Angeblich soll der Konventuale Roberto Caracciolo da Lecce für die Verzögerungen verantwortlich gewesen sein (WADDING 1648, Bd. 6, S. 88; LODI ms. 91, fol. 30r–36v; vgl. FARAGLIA 1912, S. 17–21). Die Observanten sollen sich zu den Neubauplänen während des Generalkapitels von 1452 beraten haben (CHIAPPINI 1926, S. 33 ohne Quellenangabe).

372 Abschriften in LG, fol. 2r–3r, 4v, 72r–73v (vgl. Appendix Nr. 3, S. 514–518).

373 „Paduani haveno dui lochi nostri l'uno dentro et l'altro difora, nondemino hedificano un altro locho per amor de sancto Bernardino“, ebd.

samt Hospital mussten dem Neubauprojekt weichen.³⁷⁴ In diesem Viertel mit der *chiesa capoquarto* S. Maria Paganica, errichteten viele neureiche Kaufleute und Bankiers, die aus den *castelli* östlich der Stadt stammten, ihre Wohnhäuser. Zu ihnen gehörten die Familien der Pica und Carli, ebenso Nuccio della Fonte, der 1415 die Gründung von S. Giuliano ermöglicht hatte, aber auch einer der wohlhabendsten Unternehmer der zweiten Hälfte des Quattrocento, der aus Civitaren-*tenga* stammende Iacopo di Notar Nanni.³⁷⁵

Während die ersten Observantenniederlassungen der Abruzzen im extra- oder suburbanen Raum angesiedelt waren, stellt S. Bernardino mit seiner Positionierung *intra moenia* eine der wenigen Ausnahmen, jedoch kein Unikum dar.³⁷⁶ Den Bernhardinleib im Stadttinneren zu belassen, wird als ausdrücklicher Wunsch der Supplikanten im Papstbrevé zur Gründung des Heiligtums erwähnt.³⁷⁷ Abgesehen von einer strategischen Position für die *fratres*, die so enger am Stadtgeschehen waren, mag die Verwahrung des Heiligenleibes innerhalb der Stadt auch dem ausgeprägten Sicherheitsbedürfnis entsprochen haben.³⁷⁸ (Abb. 16)

Die schon initial geplante Verortung des Bauprojektes im Stadtviertel S. Maria als Umbau der Thomas-Kirche, deren angegliedertes Hospital in den Ospedale Maggiore integriert worden war, zeigt, dass die Nähe zu dieser franziskanischen Gründung elementar gewesen sein muss.³⁷⁹ Auch verschiedene Niederlegungen des ausgehenden 15. Jahrhunderts verdeutlichen, dass der Ospedale S. Salvatore und S. Bernardino oftmals als ein einziger urbanistischer Komplex wahrgenommen wurde; teilweise ist gar die Rede vom „*hospitali sancti Bernardini*“.³⁸⁰

374 LG, fol. 145v, 177v. Viele Brachen innerhalb des Stadtraumes waren auf den Zuzug der Bevölkerung des *contado* berechnet (vgl. BERARDI 2005, S. 154 f.).

375 COLAPIETRA 1988, S. 8.

376 Entgegen der Annahme, der Bauplatz *inter moenia* sei singular (BARTOLINI SALIMBENI 1993, S. 108, 130), konnte nachgewiesen werden, dass auch die Observantenkonvente von Lanciano (gegr. 1430), Penne (gegr. 1420) und Ortona (gegr. 1440) sich innerhalb der Stadtmauern befanden (PELLEGRINI/DEL FUOCO 2012, S. 252). Nach der anfänglichen Tendenz zu Eremitentum und Stadtlucht, lebten die *fratres de familia* im 15. Jahrhundert urbaner (ERTL 2006, S. 205).

377 „pro parte vestra petitio continebat, vos pie recensentes, quod intra muros Nostrae civitatis Aquilanae nulla sit somus ordinis fratrum Minorum regularis observantiae“, BF 1902, S. 758 Nr. 1509.

378 In unruhigen Zeiten etwa wurden die suburban aufbewahrten Matthäusreliquien gemeinsam mit den sterblichen Überresten des Cölestin zeitweise beim Bernhardinleib untergebracht (so im Nachgang der „Neapolitanische Revolte“ vom 11. März 1648, COLAPIETRA 1978, S. 923)

379 „La costruzione della chiesa di S. Bernardino è legata a sua volta alla costruzione dell’Ospedale Maggiore (...) Tutto ciò porta alla valorizzazione di una zona che non era stata mai edificata fin allora“, COLAPIETRA 1988, S. 8.

380 BERARDI 2005, S. 203 Anm. 88; vgl. auch das Testament des Silvestro di Iacopo di Notar Nanni, Erbe des Mausoleumsstifters (ASA, ANA, Valerio da Pizzoli, Bd. 2, Bd. 71, fol. 316r). In fast allen von Berardi untersuchten Testamenten wurden S. Bernardino und zugleich der Ospedale Maggiore bedacht.



Abbildung 16: Girolamo Pico Fonticulanus, Stadtplan L'Aquila, ca. 1575 (gest. v. Giacomo Lauro, 1600)

Hinsichtlich der Nord-Süd-Achse im urbanen Gefüge L'Aquilas bildet die Positionierung von S. Bernardino eine Extension des Decumanus, die man als eine geplante ‚observantische Devotionsroute‘ ansprechen kann, und die von der Porta Barete bis hin zur Porta Leone führte: Betrat man die Stadt durch das westliche Haupttor zur Stadt, Porta Barete – durch die auch Bernhardin auf seiner letzten Reise in die Stadt gelangt war –, folgte man dem Weg, den man vom nordwestlich vor der Stadt gelegenen Konvent der Observanten S. Giuliano aus einschlagen musste, um zur Grabkirche Bernhardins zu gelangen. In dieser Richtung erreichte man zunächst – im politischen Zentrum der Stadt – S. Francesco, franziskanische Keimzelle L'Aquilas und erster Grabort Bernhardins, an dem fast 30 Jahre lang sein Leichnam beherbergt wurde und seine Sterbezelle besucht werden konnte.³⁸¹ Dieser Abschnitt diente als Strecke für die erwähnten Pferderennen und Wettläufe, die man an den Festtagen Bernhardins und Cölestins veranstaltete.³⁸² Von S. Francesco führte die Route weiter, die nord-südliche Hauptstraße der Stadt schneidend, zum Ospedale Maggiore und der parallel dazu liegenden Grabkirche S. Bernardino, ganz in der Nähe des östlich gelegenen Stadttores Porta Leone. Diese Route wurde auch von Johanna I. von Aragon während ihres Aquilaner Aufenthaltes im Sommer 1493 genutzt, weshalb man den Straßenzug verbreiterte: Nachdem sie am Ankunftsstag von Collemaggio aus in die Stadt zum Domplatz und danach zur *platea S. Francisci* geleitet worden war, zog die Königin von dort aus weiter nach S. Bernardino.³⁸³ Noch im 16. Jahrhundert wurde der gesamte Decumanus als Prachtstraße L'Aquilas beschrieben und S. Bernardino als Höhepunkt von deren Verlauf.³⁸⁴

Die Streckenführung zur Translation des Bernhardinleibes 1472 nutzte die Kernstrecken von Cardo und Decumanus: die beiden innerstädtischen Franziskanerkirchen S. Francesco und S. Bernardino bildeten Ausgangs- und Endpunkt und der Dom als offizielles religiöses Zentrum der Stadt die mittlere Station.³⁸⁵

381 DEL BUFALO 1980, S. 539 f.

382 Auf Höhe des ca. 5 km westlich der Stadtmauer gelegenen Coppito starteten die Pferderennen, die entlang der ansteigenden heutigen Via Roma führten und den Zieleinlauf auf der Piazza S. Francesco hatten. Die Mittelstreckenläufer bewältigten den innerstädtischen Abschnitt dieser Strecke (COLAPIETRA 1984, S. 227 Anm. 9).

383 Zum Besuch der Monarchin in L'Aquila MOSCARDI 1895. Zur Verbreiterung der Straßen DE RITIIS 1946, S. 245; PANSA 1902, S. 67; ANTINORI *Annali*, Bd. 17, fol. 129 (vgl. SCONCI 1983, S. 91, 94).

384 „da Ponente l'altra uscita con piazza e da settentrione una bellissima strada piena di mano in mano di palazzi e belle case di gentiluomini Aquilani, la quale è un miglio di lunghezza; vassi per essa al famoso Tempio di San Berardino e passa dall'una all'altra parte“, PICO FONTICULANO 1996, S. 87.

385 COLAPIETRA 1988, S. 13. Zur Aufwertung der nord-südlichen Hauptstraßenachse der Stadt als Prozessionsstrecke der Gebeine Bernhardins von der Kathedrale zur neuen Grabkirche COLAPIETRA 1984, S. 204: „l'attuale corso della città, del quale questa è la prima testimonianza di valorizzazione urbanistica che si conosca“.

Die Ausrichtung des Kirchenneubaus orientierte sich zweifelsohne an der Lage des Hospitals und der Straßenachse. Im Gegensatz zur Ostung der Konventualenkirche S. Francesco liegt der Chorbereich von S. Bernardino in nahezu nördlicher Richtung.³⁸⁶ Neben den nach Süden weisenden Hauptportalen war der Kirchenraum auch durch ein westliches, auf das Hospital ausgerichtetes Nebenportal zugänglich.³⁸⁷ Bei der Wahl des Bauplatzes spielte vermutlich die Porta Leone als potentielle, erst 1469 wieder geöffnete Pforte eine Rolle. Verdankte sich die Öffnung des Tores in erster Linie der Erreichbarkeit des Gnadenbildes bzw. der im Entstehen begriffenen Kirche, so wurde damit doch auch der Zugang zu S. Bernardino erleichtert.³⁸⁸

Die cinquecenteske Fassade von S. Bernardino war nicht nur auf den vor ihr liegenden Platz abgestimmt, sondern auch auf Weitsicht hin angelegt: Der erhöhte Standort machte die Basilika von der Straße, die vom süd-östlichen Haupttor Porta Bazzano in die Stadt hinaufführt (heute Via Fortebraccio) und sich weiter oben mit dem Decumanus vereint, gut sichtbar.³⁸⁹ Damals bot die Platzanlage vor S. Bernardino einen stärkeren Haltepunkt, als es der heute von einer Verkehrsstraße durchschnittene und durch die erst im 19. Jahrhundert realisierte Stufenrampe hinab zur Via Fortebraccio beengte Raum vermuten ließe. Im Zentrum des Platzes ließ Girolamo da Norcia – Prokurator von S. Bernardino in der Mitte des 16. Jahrhunderts – einen großen, mit Skulpturen geschmückten Brunnen errichten.³⁹⁰

386 Vermutlich beeinflusste auch das Gefälle des Terrains, das zwischen dem Vorplatz der Kirche und dem Niveau des Chores ungefähr 5,19 m beträgt, die Ausrichtung des Baus (CUNDARI 2010, Bd. 2, tav. V).

387 1469 wurden Arbeiten rund um die „porta verso lu spitale“ ausgeführt (LG, fol. 163 v).

388 „Et ut augmentaretur devotio ipsarum ecclesiarum, scilicet Sancte Marie predicte et Sancti Bernardinij et Sancte Marie de Collemadio, fuit aperta dicta porta per populum cum multa jocunditate et gaudio, et fuit hoc multum congruum in quarto Sancte Marie et ecclesie Sancti Bernardinij“, DE RTIIS 1946, S. 201. Laut Colapietra geschah die Wiederöffnung hauptsächlich, um das Terrain um S. Bernardino zugänglich zu machen (COLAPIETRA 1984, S. 202). Clementi und Piroddi gehen – jedoch ohne Belege zu nennen – von einer Schließung des Tores erst nach den Beben von 1461/62 aus, als der Bau schon begonnen war (CLEMENTI/PIRODDI 1986, S. 99).

389 „la facciata di S. Bernardino è di gran lunga la migliore e in assoluto uno dei capolavori dell'architettura tardo-rinascimentale tenuto anche conto della sua valenza urbanistica“, ebd., S. 107. Erst im 19. Jahrhundert realisierte man die vom Vorplatz S. Bernardinos zur Via Fortebraccio hinabführende Stufenrampe (DEL BUFALO 1980, S. 540).

390 ALFERI 2012, S. 85 f., 214; WADDING 1933, Bd. 14, S. 10; vgl. den Holzschnitt in MASSONIO 1594, S. 122. Girolamo ließ sich 1558 inschriftlich festhalten („HIERONYMUS A NURSIA AEDILIS FACIUNDUM CURAVIT AN SAL HUMANA MDLVIII“), obwohl das Projekt erst Anfang der 1570er Jahre fertiggestellt und bald durch Blitzschlag und Frost stark beschädigt wurde (ANTINORI *Monumenti*, Bd. 47, fol. 349, 392). Sante Castagnola scheint als Bildhauer beauftragt gewesen zu sein (CHINI 1954, S. 404, 440).

Exkurs: Johannes von Capestrano – Observanzpromotor und „novus Bernardinus“³⁹¹

Eine eminente Rolle in der Herausbildung und Sanktionierung des Bernhardinkultes ist Johannes von Capestrano zuzusprechen.³⁹² Der umtriebige abruzzesische Prediger setzte sich nicht nur vehement für die Heiligsprechung seines Mitbruders und Freundes ein. Noch vor der Kanonisation verfasste er eine ‚offizielle‘ *Vita* (1449) zum Gebrauch der *fratres de familia* sowie ein liturgisches Offizium für den jährlichen *dies natalis* Bernhardins.³⁹³ Mit der erreichten Heiligsprechung erschöpfte sich sein Engagement jedoch nicht. Indem er vielfach über Bernhardin predigte, Wunderheilungen mit dessen (Sekundär-)Reliquien vollbrachte und Ablässe für alle dem neuen Heiligen geweihten Kirchen und Kapellen einforderte, stärkte er Bernhardins *fama sanctitatis* und machte sie sich zugleich bei der Reformierung des Ordens und der Verbreitung der Observanz in den Gebieten nördlich der Alpen zunutze.³⁹⁴

Den Tod Bernhardins in L’Aquila – für Johannes eine zweite Heimat und nur rund 50 km von seinem Geburtsort entfernt – nutzte der Prediger dazu, die Stadt als ein Zentrum der Observanz auszubauen. Von den durch ihn initiierten Niederlassung der Terziarinnen, den reformierten Klarissenkonvent und dem Ospedale Maggiore war bereits die Rede. Sein Engagement scheint darauf abgezielt zu haben, aus L’Aquila eine „nuova Assisi“ zu machen mit dem Heiligtum des ersten Observantenheiligen und „zweiten Ordensgründers“ als Zentrum.³⁹⁵ Durchaus anzunehmen ist, dass der selbstbewusste Johannes auch eine ihm selbst gewidmete zukünftige Kultstätte in den Abruzzen wenigstens in Ansätzen vorbereitete. Am Beispiel Bernhardins hatte er erfahren, dass man kaum erwarten konnte, den Leichnam eines fernab der Heimat verstorbenen bekannten Predigers in die Geburtsstadt translozieren zu können. Zugleich kannte er die Bedeutung der Sekundärreliquien, die in der Sieneser *Capriola* die Grundlage des lokalen Bernhardinheiligtums bildeten. Als Johannes nach Jahren der Mission in Mitteleuropa im Anschluss an die Schlacht vor Belgrad gegen die Osmanen sein Ende nahen sah, bestimmte er nicht nur seine mitgeführten Bücher, sondern auch die Gegenstän-

391 PEZZUTO 2016, S. 63.

392 Johannes’ Einsatz für Bernhardins Heiligsprechung (vgl. HOFER 1964/65, Bd. 1, S. 299–302, 313–320, 329–331, 338 Anm. 103, 343–347) wurde als Verdienst in seiner eigenen Kanonisierungsbulle von 1690 erwähnt (PELLEGRINI 2004, S. 21) und auch die spätere Hagiographie widmete seinem Engagement für Bernhardin großen Raum (vgl. „Sectio XIII: De procurata Divi Bernardini Canonizatione“ in HERMANN 1700, S. 274–285).

393 Zur *Vita* BARTOLOMEI ROMAGNOLI 2002, S. 142–153; zum Offizium SOLVI 2017.

394 Zu den teilweise notariell beglaubigten, im *Liber miracolorum* verzeichneten Wundern, die Johannes im Namen Bernhardins vollbrachte HOFER 1964/65, Bd. 2, S. 45 f.; JANSEN 1984; ANDRIĆ 2000. Zu den Ablassforderungen WADDING 1735, Bd. 12, S. 133. Zur ikonographischen Überblendung beider Figuren LANGER 2017.

395 BARTOLOMEI ROMAGNOLI 2002, S. 150.

de seines persönlichen Gebrauchs zum Rücktransport in das Kloster seines Heimatortes.³⁹⁶ Auf diese Weise wurde der erst 1447 auf Initiative von Johannes gegründete Konvent in Capestrano nicht nur mit einer Bibliothek und wichtigen den Orden betreffenden Dokumenten versorgt, sondern auch mit vielen Sekundärreliquien des schon zu Lebzeiten als „beato“ Angesprochenen. Damit ebnete der Prediger den Weg zu einer Kultstätte für sich selbst, die zugleich ein weiteres Heiligtum der franziskanischen Observanten werden konnte, die in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ihr „epicentro in Abruzzo“ etablierten.³⁹⁷ In S. Bernardino existierte spätestens seit den 1480er Jahren eine Johannes gewidmete Kapelle mit Altargemälde, wengleich er erst 1690 offiziell heiliggesprochen wurde.³⁹⁸

2.6 Basilika und Konvent S. Bernardino

2.6.1 Grundsteinlegung, Leitung und Finanzierung des Bauprojektes

Ein weiterer Protagonist der Planung und frühen Baugeschichte von S. Bernardino war der Mitbruder und Freund des Heiligen, Jakob von der Mark.³⁹⁹ Bereits im Breve vom 22. September 1451 firmierte er als Verantwortlicher für den Kirchenbau und leitete die Zeremonie der Grundsteinlegung am 28. Juli 1454, über die er Johannes von Capestrano noch am selben Tag berichtete:⁴⁰⁰ Einer öffentlichen Verlesung des mahnenden Briefes von Johannes vom 12. Mai 1454, auf die hin die Aquilaner mit Tränen ihre Säumigkeit bekannnten – ein Akt der Reue ganz im Sinne der observantischen Bußpredigten –, folgte eine Prozession zum Bauplatz, bei

396 Einer Anordnung Calixts III. (22. April 1456) zufolge sollten die von Brüdern individuell genutzten Bücher nach deren Tod in ihre Heimatprovinz gelangen. Der Obedienzbrief mit einem Inventar der Objekte Johannes' ist publ. in CHIAPPINI 1923, S. 109 f., 113–119; zur Rückführung FESTA 1911, S. 36.

397 PELLEGRINI 2007, S. 65. Zu der These, die lebensgroße Johannestafel von Bartolommeo Vivarini (1459, Louvre) sei für die Kapelle in der Capestraneser Konventskirche geschaffen worden, in der seine Sekundärreliquien verehrt wurden PEZZUTO 2016, S. 68, 70 f., 75 f., 159.

398 Vgl. Kap. 2, Anm. 436, 456. Die Verehrung für Johannes in L'Aquila manifestierte sich u. a. durch seine Präsenz auf verschiedenen *gonfaloni* oder dem wohl anlässlich der Kanonisierung geschaffenen Kupferstich Cesare Fantettis mit einem Aquilaner Stadtmodell, das S. Bernardino zeigt (PEZZUTO 2016, S. 390).

399 Zur engen Beziehung der beiden und den Bemühungen Jakobs um die Glorifizierung Bernhards TURCHI 2013 (vgl. auch PACETTI 1942/43); zu Jakobs Aufenthalt in L'Aquila und dem Verhältnis zu seinen Bürgern CHIAPPINI 1964/66(1967). Häufig war Jakob mit diplomatischen Aufgaben zwischen dem Neapolitaner Hof und dem Aquilaner Magistrat betraut (PONTIERI 1979, S. 141).

400 Vgl. Appendix Nr. 3, S. 518–520; publ. in MIOLA 1887; FARAGLIA 1912, S. 33–38, zit. nach der *Chronica Ordinis* des Alessandro De Ritiis (ASA, ACA, S 73, fol. 443r–444v). Vgl. den kurzen Bericht des Bauleiters zum Gründungsakt LG, fol. 142r.

der ein Banner mit Bernhardins Bild mitgeführt wurde.⁴⁰¹ Dass der Stadtkämmerer und der Conte von Montorio Pietro Lalle Camponeschi neben Jakob die ersten, kreuzförmig angeordneten Spatenstiche ausführten, im Beisein der Aquilaner Bevölkerung, zeigt bereits, dass S. Bernardino zu einem gesamtstädtischen Bauprojekt wurde.⁴⁰²

Einer Legende zufolge soll Jakob der Grundriss der Basilika von einem Engel eingegeben worden sein. Wann diese Tradition aufkam ist unklar; in Jakobs Brief findet sie keine Erwähnung.⁴⁰³ Ein zeitnaher Ursprung ist allerdings nicht abwegig, denn einerseits war eine Analogiebildung zu päpstlichen Gründungen möglich – zeitgenössische Kommentatoren apostrophierten Nikolaus V. zum Urheber des Plans für Neu-St. Peter; andererseits scheint hier konkret auf die Errichtung eines des ersten Franziskaner-Heiligtümers als Modell verwiesen: Die Gottesmutter selbst soll Franziskus den Grundriss zum Klosterneubau auf dem Verna-Berg übergeben haben.⁴⁰⁴ Nicht zu vergessen ist, dass auch Bernhardin in Annäherung an die Figur des Ordensgründers nicht nur als spiritueller, sondern auch als konkret planender und praktisch zupackender Initiator vieler Observantenkonvente stilisiert wurde.⁴⁰⁵

Zwar beschreibt Jakob den Gründungsakt des Kirchenkomplexes als spontanes Ereignis, doch waren grundlegende Übereinkünfte – etwa die Kosten für Mauereinheiten oder Verträge mit Baustofflieferanten – schon wenige Tage nach der Grundsteinlegung vertraglich geregelt.⁴⁰⁶ Dies spricht dafür, dass Jakob bereits mit einem fertigen Plan für die Kirche nach L'Aquila gelangte, den er im Zeitraum seit seiner Ernennung zum „commissario della fabbrica“ (1451) hatte ausarbeiten lassen.⁴⁰⁷ Da die erhaltenen Dokumente keine Hinweise zur Identifikation eines Architekten liefern, kann man ihn in den Reihen der Franziska-

401 „li magnifici singnori della Camera con multa devotione et reverentia sotto el pallio della seta portavano la sacra ymagine de santo Bernardino“, FARAGLIA 1912, S. 36.

402 Jakob führte eine Kollekte durch, bei der jeder seine Unterstützung beweisen konnte (LG, fol. 14r: „offerta che avemmo dallu populi dellaquila alla predica de fra Jacobu dela marcha quando fo pilliatu allocu adj 28 de lullu“).

403 Anfang des Settecento setzte Girolamo Cenatempo diese Legende ins Bild für den Altar der Jakob von der Mark gewidmeten Kapelle in S. Bernardino, vgl. CAPONE 1976, S. 256.

404 Zur Nikolaus-Analogie CIRANNA 1997, S. 152, 162 Anm. 14; zum Vergleich mit Franz COBIANCHI 2013, S. 32.

405 Zu Bernhardins praktischem Beitrag vgl. GUIDI 2013, S. 483 Anm. 131. Die *modulo bernardiniano* genannte, die gesamte Kirchenhöhe ausfüllende Trennwand zum Religiosenbereich v. a. der lombardischen Observantenkirchen, gründet sich auf die angebliche aktive Bauplanung Bernhardins des ersten Mailänder *locus* S. Angelo (1421) und wurde zum hagiographischen Topos (NOVA 1983, S. 197–199). Noch die settecenteske Gestaltung des Kuppelraumes von S. Bernardino integriert in großen Kartuschen Bernhardinitate, die auf Konventerrichtungen anspielen.

406 Absprachen vom 2. August 1454 in LG, fol. 142v.

407 CHERICI 1969, S. 25f.; CIRANNA 1997, S. 151f. Im Mai 1459 gab Jakob die Verantwortung für den Bau ab, wurde jedoch 1475 erneut in dieses Amt berufen (*Regestum* 1983, S. 206f.; vgl. ANTINORI *Annali*, Bd. 15, fol. 496–498).

ner vermuten und möglicherweise mit Fra Francesco dell'Aquila (Francesco di Paolo Aquilano, † 1488) identifizieren, der eine entscheidende Rolle bei der Umsetzung des Baus einnahm.⁴⁰⁸ Der Observantenbruder führte seit Beginn der Arbeiten den *Libro Grande de manu Fra. Francisco dell'Aquila dove sono registrate tutte le cose pertinenti allo edificio e Conventu di Santu Belardino*, der allerdings kein Baubuch im eigentlichen Sinne ist, sondern eine nachträglich zusammengetragene Kompilation von Aufzeichnungen verschiedener Bauvorgänge, verwendeter Materialien und Vertragsgrundlagen, aber auch Auflistungen von Spenden sowie Einträge späterer Jahrhunderte enthält.⁴⁰⁹ Francesco übernahm die technische Leitung, zeichnete für das erste Fassadenprojekt der Kirche verantwortlich und goss die Glocken für S. Bernardino.⁴¹⁰ Erst als sich im Jahr 1488 die Schwierigkeiten der Kuppelplanung zuspitzten, stellte man ihm Fra Ambrogio dell'Aquila (Ambrogio da Pizzoli, † 1508) zur Seite, der nach Francescos Tod 1489 die Bauleitung übernahm.⁴¹¹ Weiterhin sind nur Maurer- und Steinmetzmeister – von denen der Großteil aus der Lombardei stammte – namentlich überliefert.⁴¹² Zur Unterstützung der Bauleitung dieses öffentlichen Bauprojektes wurden als Kontrollinstanz zwei bis vier Prokuratoren, je aus unterschiedlichen Stadtvierteln, für den Zeitraum von ein oder zwei Jahren bestimmt. Ihnen – zumeist wohlhabende Unternehmer oder andere Mitglieder der städtischen Elite – oblag es, die Finanzen des Baus zu verwalten, wobei je einer von ihnen als *depositario* ein eigenes Rechnungsbuch führte, das regelmäßig dem Stadtrat zur Prüfung vorgelegt werden musste.⁴¹³

408 CENTOFANTI VERINI 1967/69, S. 168; CIRANNA 1997, S. 151; vgl. LEHMANN-BROCKHAUS 1983, S. 296. Zum frühneuzeitlichen Verständnis des „Architekten“ und seines Berufsbildes vgl. LINGOHR 2009.

409 Eine analytische Beschreibung dieser Quelle findet sich bei BERARDI 2005, S. 49–51.

410 Vgl. den Bericht einer Stadtratssitzung vom 16. Dezember 1488: „fratre Francisco qui ecclesie fundamenta iecit et ad omnem edificiorum operam presens fuit“, CENTOFANTI VERINI 1967/69, S. 161 f., 182; vgl. auch FARAGLIA 1912, S. 39–41. Hinsichtlich der Fassade der Kirche wurde 1506 beschlossen „che se ponessero li archi sopra le colonne, secondo el principio et designo de frate Francisco de Paulo“, CHIAPPINI 1950, S. 64. 1468 erfolgte der Glockenguss (LG, fol. 162v). Als um 1480 der Benediktinerinnenkonvent S. Angelo d'Ocre nahe L'Aquila an die Observanten übergang, war Francesco in die Umgestaltung der Gebäude involviert (BERNHARDIN VON FOSSA 1980, S. 10; CIRANNA 1995[1996], S. 200–202).

411 Ambrogio plante auch das Regenwasserableitsystem (DE RITIIS 1946, S. 238; vgl. CIRANNA 1997, S. 157, 164 Anm. 41).

412 LG, fol. 142v, 146r f. (vgl. D'Antonio 2019, S. 495 f.). Lombardische Baumeister waren im 15. Jahrhundert häufig in den Abruzzen tätig (CIRANNA 1997, S. 151).

413 Diese Funktion war eminent, denn den Brüdern waren pekuniäre Transaktionen untersagt (zur Organisation öffentlicher Bauprojekte im Königreich Neapel vgl. TERENCE 2016b). Die Liste der Prokuratoren zwischen 1454 und 1493 mit der Zuordnung der jeweiligen *libri dei conti* in der Marginalspalte findet sich in LG, fol. 5r–6v (vgl. COLAPIETRA 1984, S. 179; BERARDI 2019, S. 191–194). Bedauerlicherweise sind die Rechnungs-

Die Finanzierung des Neubauprojektes speiste sich sowohl aus privaten Spenden wie aus öffentlichen Geldern.⁴¹⁴ Eine Art Anschubfinanzierung leistete der Landesherr Alfons I.⁴¹⁵ Sein Engagement für die Kanonisation und den Kult Bernhardins lässt sich sowohl außenpolitisch – zur Verbesserung der Beziehungen zum Kirchenstaat – als auch innenpolitisch motiviert deuten – als positives Signal an die zum Teil feindselig gestimmten Aquilaner.⁴¹⁶ In seinem Brief von 1454 nutzte Johannes von Capestrano die königliche Beihilfe als Argument der guten finanziellen Ausgangslage des Bauprojektes.⁴¹⁷ Im Jahr 1466 übertrug die Stadt ihre Zolleinnahmen aus dem Safranhandel für den Zeitraum von zehn Jahren an die Bauhütte von S. Bernardino – eine übliche Form der städtischen Zuwendungen für Großbauprojekte.⁴¹⁸ Die Zunftoberen der *arte della lana* gaben von der Zunft genutzte Gebäude, die auf dem Bauterrain standen, zum Abriss frei und offerierten ihren Einsatz als Prokuratoren.⁴¹⁹

Private Geldgeber aus allen Teilen Italiens und darüber hinaus spendeten für das Bauprojekt.⁴²⁰ Spätestens seit der Grundsteinlegung kam auch der Großteil der am Grab Bernhardins in S. Francesco eingenommenen Almosen dem Baupro-

bücher der Prokuratoren, von denen mindestens 18 existiert haben müssen, verloren (BERARDI 2005, S. 50). Mitunter konnte das Prokuratorenamt den Ausführenden auch unternehmerische Vorteile bringen, da sie über Vergaben mitentscheiden und ihre Geschäftsbeziehungen ausbauen konnten (TERENZI 2015, S. 180).

414 Wie erwähnt, warben schon die Kanonisierungsbulle (1450) und das Breve zur Baugenehmigung (1451) Spenden durch das Inaussichtstellen von Ablässen ein. Als im Jahr 1490 der Komplex noch nicht vollendet war, gewährte Innozenz VIII. einen vollständigen Ablass mit der ausdrücklichen Auflage, ihn jeweils zu erneuern, bis das Bauwerk vollendet sei (CHIAPPINI 1928, S. 299 f.).

415 „Recordu della elemosina la quale fece la maiesta de Re alfonso per la ecclesia de san Bernardino alla quale duno duc 5000 de carlinj sopra allj sali del commune per le manj de frate Jacobu della marcha della quale dunatione avemo la bolla dalla soa sacra magista“, *LG*, fol. 21v.

416 PELLEGRINI 2009, S. 50*.

417 „fare lo novo locho de sancto Bernardino per lo hedifitio del quale io impetrai dalla Magestà del Re cinque milia ducati de carlini li quali intendo che frate Jacomo della Marca li ha sollicitati et per gratia de Dio è data la dispositione al pagamento (...), imperoché per pecunia non mancharà che ne haverete in summa copia“, *LG*, fol. 4v, 73r f.

418 ASA, ACA, T2, fol. 40r; ASA ANA, Not. Giovanni Marino di Pizzoli, Bd. 20, fol. 267r; DE RITIS 1946, S. 186–188. Die Zuwendungen gingen allerdings nur mit Unterbrechungen ein, da auch andere öffentliche Projekte Unterstützung benötigten (DE RITIS 1946, S. 201 f., 209). Als man nach Ablauf der Zehnjahresfrist die Verwendung für denselben Zweck diskutierte, wurde der Antrag abgelehnt (LR, 1476–77, ACA T 2, fol. 40r f.; vgl. zu den Ansprüchen der Dominikaner BERARDI 1990, S. 512). Zum Phänomen der öffentlichen Langzeitfinanzierung und den Erwägungen des Aquilaner Stadtmagistrats vgl. VITOLO 2001, S. 138, 144 f.

419 *LG*, fol. 125v, 145v, 177v; vgl. VITOLO 2001, S. 145.

420 Neben illustren Gebern wie dem Markgrafen von Mantua (*LG*, fol. 19r, 62v) waren zahlreiche „forastieri“ vertreten, darunter Spender aus deutschen Gebieten (ebd., fol. 7v, 65v), so dass zwischen 1454 und 1482 insgesamt fast 20 000 Dukaten eingingen (FARAGLIA 1912, S. 47; vgl. *LG*, fol. 65v–66r). Wiederholt musste das Kapital bzw. die Erträge der *fabbrica* von S. Bernardino verteidigt werden: 1473 ordnete der Papst die Rück-

jekt zugute.⁴²¹ Diese Praxis der Spendengewinnung wurde seitens der Franziskanerkonventualen wiederholt kritisiert, so dass der observantische Provinzvikar sich genötigt sah, die Zweifel seiner Mitbrüder auszuräumen.⁴²² Den Quellen kann man entnehmen, dass es mindestens anfänglich auch einen eigenen „procuratore della cappella“ gab, der speziell die Finanzen der zu errichtenden Grabkapelle des Heiligen verwaltete, im Gegensatz zum „procuratore del defitio de san bernardino“.⁴²³ Die Erwähnung der Entstaubung des Bernhardinleibes – ein Ereignis zu dessen Anlass eine Summe an Almosen im *Libro Grande* vermerkt wurde – zeigt jedenfalls, dass die Einnahmen am Grab Bernhards in S. Francesco für den Neubau eingesetzt wurden.

Fernerhin boten die Stiftungen der das Langhaus flankierenden Kapellen eine weitere notwendige Quelle zur Finanzierung des Baues.⁴²⁴ Auch wenn die Verehrung für Bernhardin als modern und „essenzialmente civico“ im Vergleich zum Kult in Collemaggio bezeichnet worden ist, zeigt sich jedoch insgesamt, dass die Stiftungen für S. Bernardino vergleichsweise gering ausfielen, wobei die meist der kaufmännisch-unternehmerischen Schicht angehörenden Stifter teils großzügigere Summen für die Franziskanerkonventualen vorsahen und ihre Graborte in den Hauptkirchen Ihrer Wohnviertel bzw. den Gotteshäusern anderer Kongregationen wählten.⁴²⁵ Es lässt sich somit schlussfolgern, dass Prestige und Frömmigkeit nicht immer kongruent waren, und S. Bernardino den Aquilanern weniger als Kultort galt denn als Ort des Bürgerstolzes und Schmuck der Stadt, nach dessen Beispiel man andere religiöse Orte verschönern konnte.⁴²⁶ Die hervorste-

gabe der der Kirche übergebenen Güter von Pietro da Celano und Giovanna Giorgio di Lianza an (vgl. *BF* 1949, S. 207 Nr. 514), 1488 erstattete der Verantwortliche nicht die vereinbarten Zollabgaben (vgl. *BF* 1989, S. 481 Nr. 1071).

421 Vgl. eine Summe an Almosen, die anlässlich der Entstaubung des Bernhardinkörpers eingenommen wurde (*LG*, fol. 24r: „Et avemmo adj 5 maggio ducati 3 Soldi 40 1/2 a bologini 60 quando se spolverizo el corpu de san B. in duj partite ad entrate“). Aus den Staubpartikeln ließen sich zudem Berührungreliquien gewinnen.

422 *LG*, fol. 21r: „Recordu de tutte le entrate de denarj entrate nella cappella de san B. dallj 1458 perfino allj 1461“. Oftmals findet sich die Wendung „offerta alla capella“ (ebd., fol. 30r, 30v etc.). 1466 werden Münzbeträge angegeben („trovatj nella cassa de san B.“, ebd., fol. 31r, 37v, 40v). Provinzvikar Bernhardin von Fossa äußerte sich bezüglich der Almoseneinnahmen an Bernhards Grab in S. Francesco mit einer die Verwendung sanktionierenden Anordnung (MENECHIN 1940, S. 219–223). An Festtagen und besonderen Ereignissen wie der Translation des Bernhardinleibes, steigerten sich die Almosenabgaben (BERARDI 1990, S. 513).

423 *LG*, fol. 9r (Appendix Nr. 4, S. 520).

424 CIRANNA 1997, S. 152. Der Befund, in S. Bernardino hätten – mit wenigen Ausnahmen – nicht die allerersten Exponenten der Stadt Stiftungen vorgenommen und Familienkapellen eingerichtet (VITTOLO 2001, S. 145 f.) ist angesichts des Engagements der Gräfin von Celano, von Iacopo di Notar Nanni oder Maria Pereira Camponeschi zu relativieren.

425 Zitat COLAPIETRA 1992, S. 43; vgl. COLAPIETRA 2018, S. 14.

426 Zur Auswertung des Stiftungsverhaltens der Aquilaner BERARDI 1990, S. 514 f.; vgl. VITTOLO 2001, S. 147. Dass die Aquilaner Unternehmer wegen ihrer Unterstützung der

chende Rolle der Observanten im Stadtgefüge seit der Mitte des 15. Jahrhunderts durchbrach also nicht die engen und lang gewachsenen Bindungen der Bürger an die älteren Konvente der Stadt und ihre Religiosen.

2.6.2 Bau- und Ausstattungsgeschichte von Kirche und Konvent

S. Bernardino besitzt die Form einer dreischiffigen, nordöstlich⁴²⁷ ausgerichteten Pfeilerbasilika mit flankierenden Seitenkapellen und einem oktogonalen Kuppelraum im Nordosten, an den sich in der Hauptachse ein apsidal schließender Langchor anschließt. Als monumentalster Kirchenbau der Stadt erstreckt sie sich über eine maximale Länge von 100,50 m, einer Breite von 36 m und 40 m Höhe im Kuppelraum; von Norden nach Süden besteht ein Gefälle von mehr als 5 m.⁴²⁸ Besonders stark wurde der quattrocenteske Bau nach dem Erdbeben von 1703 überformt und zeigt sich heute als Ergebnis dieser konsolidierenden Umgestaltung. (Abb. 17, 18)

Man begann den Bau traditionell vom Presbyterium her, dessen Kreuzrippengewölbe mit drei Schlusssteinen mit Darstellungen des Salvators, des Namen-Jesu-Monogramms und Bernhards noch unter der im 18. Jahrhundert eingezogenen Tonne vorhanden ist.⁴²⁹ (Abb. 19, 20) Der angrenzende oktogonale Baukörper wird in der Querachse erweitert durch polygonal abschließende Kapellen und in den Diagonalachsen durch kleinere polygonale Kapellen bzw. den Durchgängen zum Seitenportal und der heutigen Sakristei. Diese Radialkapellen stützen zugleich die Tambourkuppel über dem Oktogon und besaßen ursprünglich ebenfalls Kreuzrippen. Südwärts schließt sich das dreischiffige, in sechs Jochen und fünf polygonalen Pfeilerpaaren gebildete Langhaus an, welches in Haupt- und Seitenschiffen mit hölzernen bemalten Flachdecken gedeckt war.⁴³⁰ Die das Langhaus flankierenden Kapellen besaßen zur Seite des Hospitals je einen Fünfstüchelschluss, deren polygonaler Baukörper am Außenbau erkennbar war – vergleichbar etwa mit S. Maria del Popolo in Rom – wobei die Außenwände schlicht verputzt wa-

franziskanischen Observanten auch politisch in die Nähe der „filoaragonese“ Haltung der Brüder rückten (COLAPIETRA 1984, S. 198, 200), kann nicht undifferenziert angenommen werden, wie die vielschichtigen Stiftungen zeigen (TERENZI 2015, S. 181).

427 Tatsächlich liegt der Chor von S. Bernardino eher in nördlicher als in östlicher Richtung. Zur Vereinfachung wird daher im Folgenden die Ausrichtung des Chores mit Norden angegeben, entsprechend die anderen Baueinheiten.

428 DEL BUFALO 1980, Bd. 2, S. 551; CUNDARI 2010, Bd. 2, tav. V.

429 Die Renovierungsarbeiten nach dem Erdbeben von 2009 haben einzelne Kapitelle des Chorraumes wieder zum Vorschein gebracht; vgl. die Bauforschung zur quattrocentesken Gestalt von S. Bernardino des die Wiederinstandsetzung leitenden Architekten D'ANTONIO 2019.

430 LG, fol. 164v, 167r (vgl. FARAGLIA 1912, S. 59; MASSONIO 1614, S. 91). Spuren einer vegetabilen Bemalung der Pfeiler in Rot- und dunklen Grüntönen wurde im Zuge der Wiederinstandsetzung entdeckt.



Abbildung 19: Quattrocentesktes Chorgewölbe, S. Bernardino, L'Aquila



Abbildung 20: Schlussstein des quattrocentesken Chorgewölbes, S. Bernardino, L'Aquila

ren.⁴³¹ Zum Konvent hin waren die Kapellen rechteckig, mit Ausnahme der Bernhardinkapelle.

Das Seitenportal, welches sich auf Höhe der Rückseite des ehemaligen Ospedale Maggiore öffnet, war ehemals etwas zurückversetzt, so dass die oktagonale Form des Kuppelraumes stärker hervortrat.⁴³² Von der Fassade aus bieten drei Portale Zugang zum Langhaus, wobei zunächst das mittlere zum Kirchenraum geöffnet wurde. Teilweise noch im spätmittelalterlichen Vokabular errichtet mit spitzböygigen Arkaden und Fensterformen, Kreuzrippengewölben und polygonalen Pfeilern, wies der Bau doch auch neuere Formen *all'antica* auf, wie etwa die kompositen Kapitellformen der Cappella di S. Antonio (gegenüber der Bernhardinkapelle) oder auch die kannelierten Pilaster am Eingang der Kapelle der Terziaren.⁴³³

Das zweite Langhausjoch von Norden ist verbreitert angelegt. Hier wurde ab 1458 die das östliche Seitenschiff flankierende Cappella di S. Bernardino errichtet, die in den ersten Kreuzgang hineinragt.⁴³⁴ In den darauffolgenden Jahren sind zahlreiche Stiftungen für weitere Kapellen nachgewiesen, die zum Großteil in zeitlich kurzem Abstand errichtet wurden.⁴³⁵ Auch Verehrungsorte für die Mit-

431 DEL BUFALO 1980, S. 547; FUCINESE 1995, S. 126. D'ANTONIO 2019, S. 533 bringt den Vergleich mit dem von Brunelleschi geplanten Äußeren von S. Spirito. Zur Außenerscheinung von S. Bernardino, die nicht mehr durch den *apparecchio aquilano* bestimmt war, ANTONINI 1988/93, Bd. 1, S. 321.

432 LG, fol. 158r–158v. Das Seitenportal (ebd., fol. 163v) wurde im 18. Jahrhundert umgestaltet, wahrscheinlich durch Sebastiano Cipriani, ein Schüler Carlo Fontanas (VICARI 1967/69, S. 206).

433 Vgl. hier das Urteil von Salvatore Massonio am Ende des 16. Jahrhunderts: „L'architettura della chiesa ella è più tosto francese che di altra maniera“ (MASSONIO 1614, S. 88).

434 LG, fol. 153v.

435 BERARDI 1990, S. 510 f.

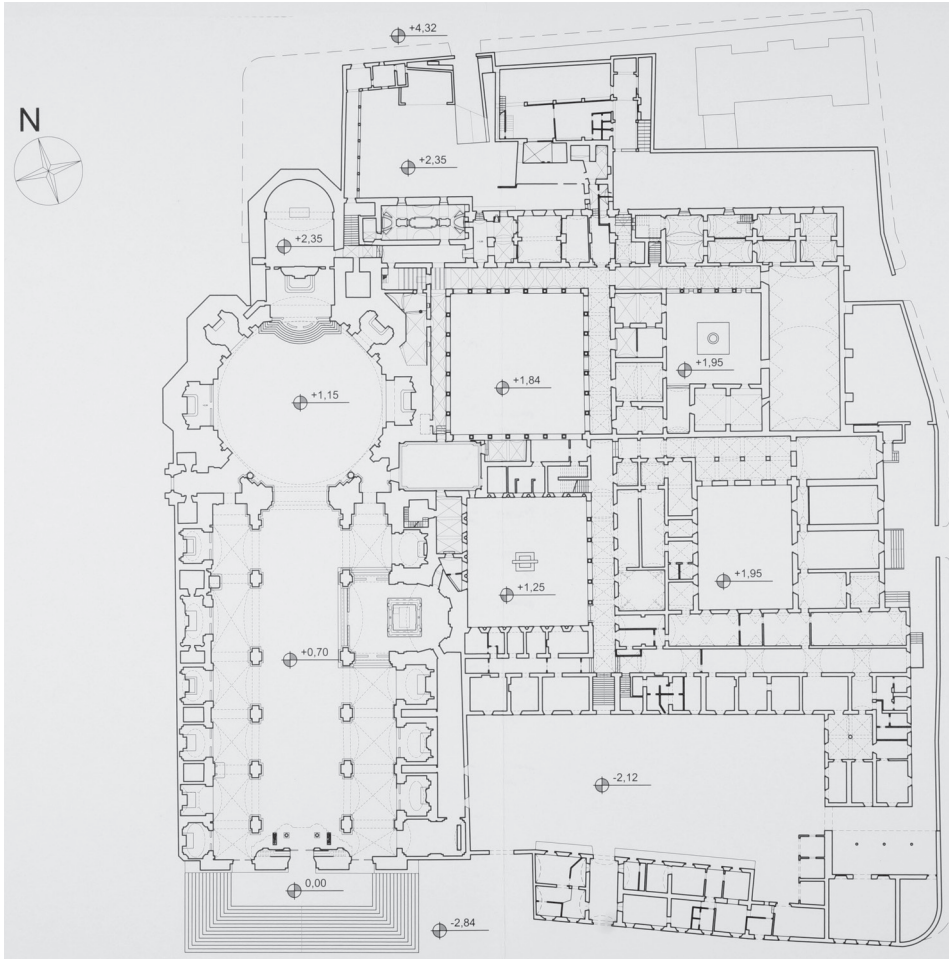


Abbildung 17: Grundriss von Kirche und Konvent S. Bernardino, L'Aquila (Baufaufnahme 2010)

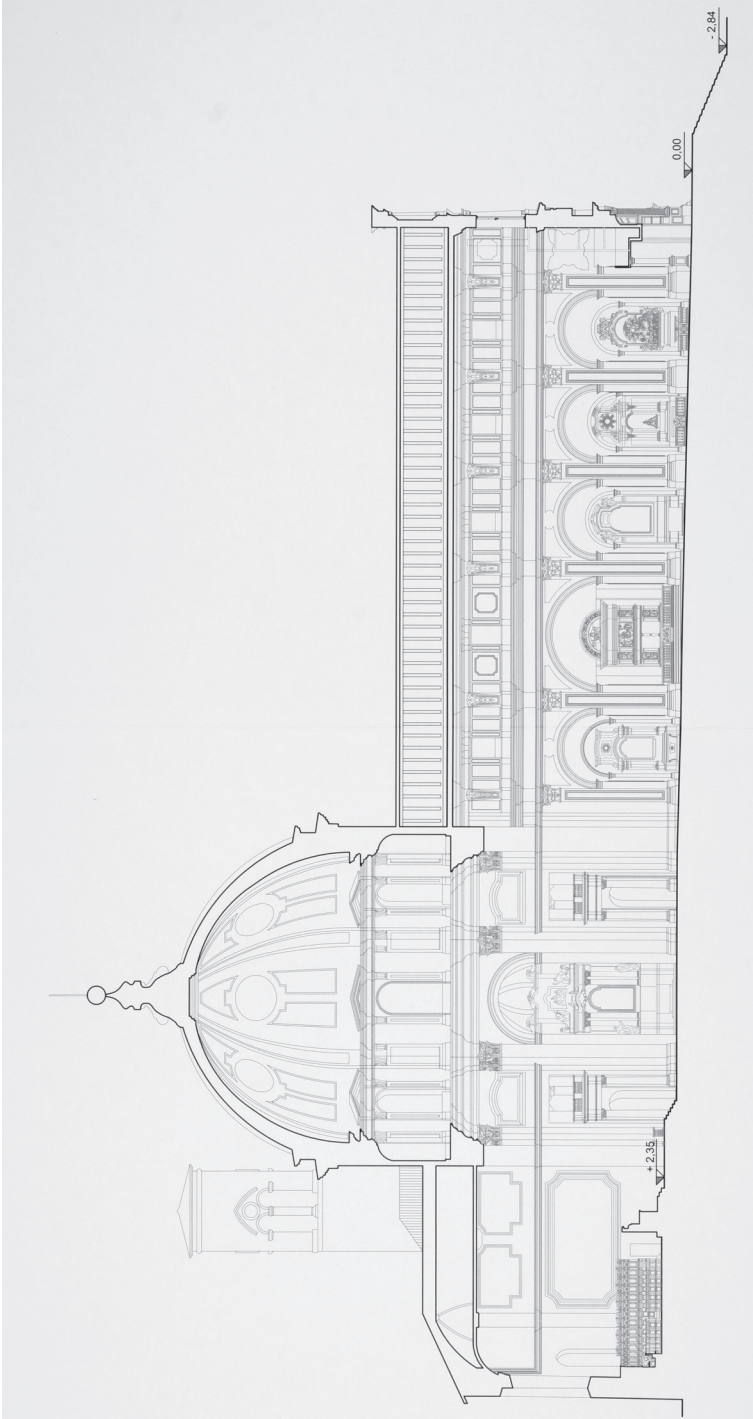


Abbildung 18: Querschnitt nach Osten S. Bernardino, L'Aquila (Baufaufnahme 2010)

begründer des Kirchenbaus, die neuen *beati* der Observanten Johannes von Capestrano und Jakob von der Mark wurden in S. Bernardino eingerichtet.⁴³⁶

Infolge der starken Erdbeben vom 27. November 1461 und der darauffolgenden Monate stürzten zwei Säulen des Kuppelbereiches, der Tambour, vier Stützen des Langhauses und wahrscheinlich auch der Triumphbogen ein.⁴³⁷ Erst ab 1464 wurden die Bauarbeiten wieder aufgenommen und nach dieser Zwangspause anscheinend ohne größere Änderungen weitergeführt, allerdings mit verstärkten Stützen und anderen Modifikationen zur Konsolidierung der Statik.⁴³⁸ Im Jahr 1472 war der Kirchenbau so weit gediehen, dass die feierliche Translation der Gebeine Bernhardins in die Krypta seiner Kapelle stattfinden und die Brüder zugleich den Konvent beziehen konnten.⁴³⁹

Der zwischen dem Chor und dem nordwestlichen Kreuzgang ab 1469 errichtete, ca. 48 m hohe Campanile besaß zwei durch Biforienfenster und darüberliegende kleine Rundfenster gegliederte Geschosse sowie ein mit Bleiplatten gedecktes Pyramidendach.⁴⁴⁰

Erst 1489 wurde die Kuppel als leicht spitz zulaufende, über den Pilastern des Tambours ansetzende Rippenkuppel gewölbt. Belichtet durch Fenster im oktogonalen Tambour, der durch Säulen oder an den Kanten des Oktogons sichtbare Steinquader artikuliert war, besaß die aus acht Segmenten bestehende Kuppel außen acht große und zahlreiche kleinere Rippen, ein kräftiges Gesims und war mit Bleiplatten verkleidet. 1492 waren die Arbeiten an der Kuppel abgeschlos-

436 Zur Kapelle für Johannes, für die aller Wahrscheinlichkeit nach das Altargemälde des so genannten Maestro di San Giovanni da Capestrano geschaffen wurde MASSONIO 1627, S. 280 f. (vgl. PEZZUTO 2016, S. 172–174). Zu einem nicht bekannten späteren Zeitpunkt wurde eine Kapelle für Jakob von der Mark eingerichtet. Die Patrozinien wurden spätestens nach dem Erdbeben von 1703 in die großen Kapellen des Kuppelraumes transferiert, für die je neue Altargemälde von Girolamo Cenatempo entstanden.

437 *LG*, fol. 156r (Appendix Nr. 4, S. 524 f.); „et columnas que tenebant cuppulam, et cuppula non erat perfecta sed eretta erat usque ad principium rotunditatis“, DE RITIIS 1941, S. 207; vgl. auch D’ANGELUCCIO 1742, Sp. 899: „Et più gettò Santo Bernardino, e gettonne tutta la copola granne; e guastò lu Spitale“.

438 Einer anderslautenden Hypothese nach soll anfänglich eine Schirmkuppel mit Rippen anstelle der später ausgeführten Tambourkuppel und ein kreuzrippengewölbt Langhaus (analog zu S. Maria Maggiore in Lanciano) geplant worden sein (FASOLO 1980, S. 200; DE PAOLI 1980, S. 207). Die Beschreibungen der Wiedererrichtung von Kuppel und deren Fenstern bestätigt jedoch einen Tambour („Le fenestre della cuppula grande de canne 2 alte lo quatro et una larga“, *LG*, fol. 142v; „sed dejnne rehedificata est cum majoribus columpnis quam prius essent“, DE RITIIS 1941, S. 207; vgl. ANTONINI 1988/93, Bd. 1, S. 312 Anm. 6). Die Annahme einer grundsätzlichen Änderung geht vermutlich auf Massonio zurück (MASSONIO 1594, S. 129).

439 Fußboden, Campanile, Fassade, Kuppel und einige Gewölbe waren noch unvollendet (CIRANNA 1997, S. 155).

440 *LG*, fol. 161r–161v; vgl. MASSONIO 1614, S. 89. Die vier Glocken wurden 1468 von Fra Francesco gegossen (*LG*, fol. 162v). Neben den starken Schäden durch Erdbeben wurde der Turm mehrfach Opfer von Blitzschlägen, so 1607 (ebd., fol. 209r) und 1655 (ANTINORI *Monumenti*, Bd. 47, fol. 355 f.).

sen.⁴⁴¹ Vermutlich besaß die quattrocenteske Kuppellösung Rippen und ähnelte dem heutigen, im 18. Jahrhundert wiedererrichteten Typus, der in der Höhe in etwa einem Geschoss des Campanile entsprach.⁴⁴²

Kurz sei darauf hingewiesen, dass sichere Darstellungen von S. Bernardino erst ab dem späten 16. Jahrhundert überliefert sind. Aus unterschiedlichen Kontexten stammend – Stadtpläne und -ansichten, hagiographische Schriften, Heiligendarstellungen –, sind sie nur unter Vorbehalt als visuelle Belege der Baugeschichte heranzuziehen. Am ehesten ist der in Pietro Ridolfis *Historiae seraphicae religionis libri tres* (1586) und dem ersten Band der von Antonio Amici herausgegebenen *Opera Omnia* Bernhardins (1591) publizierte Holzschnitt mit den quattro- und cinquecentesken Quellen in Einklang zu bringen.⁴⁴³ (Abb. 21)

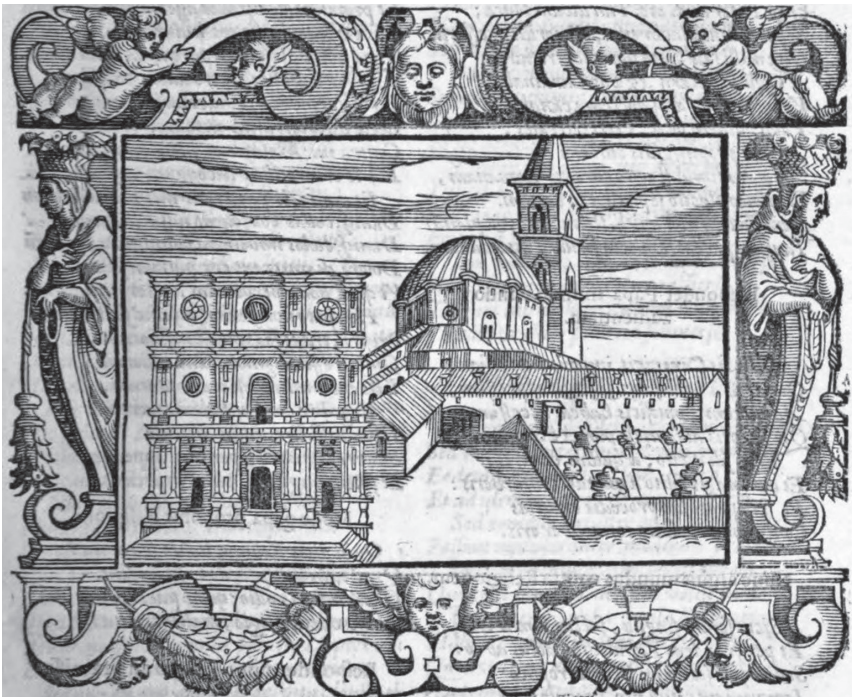


Abbildung 21: Ansicht S. Bernardino, L'Aquila (*Opera Omnia* 1591, o.S. [59])

441 Zur Kuppel von S. Bernardino LG, fol. 15r f.; vgl. CIRANNA 1997. MASSONIO (1614, S. 89) beschreibt die Kuppel im Gegensatz zu bildlichen Darstellungen des späten 16. und 17. Jahrhunderts ohne Laterne.

442 CIRANNA 1997, S. 161; D'ANTONIO 2019, S. 512 f.

443 RIDOLFI 1586, S. 91r; *Opera Omnia* 1591, Bd. 1, o.S. [59]. Zwar zunächst in Ridolfis Werk abgedruckt, ist es wahrscheinlich, dass der Holzschnitt im Umfeld des Aquilaner Herausgebers der *Opera Omnia* Amici entstand, der mit Ridolfi in regem Kontakt stand und ihn mit Informationen zur Situation in den Abruzzen versorgte (CHIAPPINI 1944, S. 132 f.).

Ausstattung des 15. und frühen 16. Jahrhunderts

Üblicherweise war in Franziskanerkirchen der Hochaltar in der *cappella maior* oder Apsis positioniert, darauf folgte der Chorbereich im oberen Langhaus, und hinter der Chorbegrenzung war der Kirchenraum durch den *tramezzo* geteilt.⁴⁴⁴ Die Disposition von S. Bernardino wich mit einem Langchor, der dem Chorgestühl („prospere“) der Religiösen – das noch 1491 in Arbeit war – genügend Raum bot, von diesem Modell ab.⁴⁴⁵ Die Einrichtung eines Retrochores hinter dem Hauptaltar war allerdings auch nicht ganz selten in Franziskanerkirchen – ein Rekurs auf das Vorbild der Oberkirche von S. Francesco in Assisi – und wurde im 15. Jahrhundert auch in nichtfranziskanischen Gotteshäusern in Florenz und Rom übernommen.⁴⁴⁶ Durch spätere Veränderungen ist nicht sicher zu sagen, ob der Hauptaltar selbst als Abschränkung fungierte, oder ob die vorhandenen Unregelmäßigkeiten im Mauerwerk als einstige Ansatzstellen einer Chorschranke zu interpretieren sind. Ein *tramezzo* ist für S. Bernardino nicht dokumentiert, auch wenn diese Trennelemente in vielen Observantenkirchen des Quattrocento zu finden waren.⁴⁴⁷



Abbildung 22: Saturnino Gatti (?), *Bernhardin von Siena*, Ende 15. Jh., L'Aquila, S. Bernardino

Die Terrakottafiguren der hll. Bernhardin und Franziskus, die sich heute auf dem Hauptaltar befinden, entstanden um 1500 und wurden teils Silvestro Aquilano zugeschrieben.⁴⁴⁸ (Abb. 22) Sie scheinen noch im späteren 16. Jahrhundert Verwendung gefunden zu haben,

444 COOPER 2001(2002), S. 6.

445 Eine Analogie zu den zentral unter der Kuppel angeordneten Chorklösungen der Florentiner Kirchen SS. Annunziata oder S. Maria del Fiore schließt sich somit aus (vgl. MUSOLIN 2013[2015], S. 124 f.). Ein Notarsakt vom 28. Juli 1491 berichtet u. a. von den Arbeiten am hölzernen Chor („ad presens fiet in dicta ecclesia S. Bernardini videlicet in turri et pro coperimento et tegumentis pluribus in tribuna maiori et prosperis fiendis“, ASA, ANA, Notar Marinus Mici de Tornamparte, Bd. IX, fol. 174 zit. nach BERARDI 1990, S. 523 f. Anm. 89).

446 Zur Verbreitung von Retrochören in der umbrischen Franziskanerprovinz vgl. COOPER 2001(2002); zur Bezugnahme auf die franziskanische Mutterkirche ebd., S. 52.

447 Vgl. COBIANCHI 2013, S. 41. Mindestens einige umbrische Franziskanerkirchen kamen bereits im 14. Jahrhundert ohne *tramezzo* aus (COOPER 2001[2002], S. 53), auch wenn noch bis ins 16. Jahrhundert Lettner in franziskanischen Kirchen beschlossen wurden (vgl. BANKER/COOPER 2009, S. 70 Anm. 77). Mitte des Quattrocento erschienen Chorschranken den Florentinern bereits veraltet (COBIANCHI 2013, S. 54). Die gemäß dem *modulo bernardiniano* errichteten Observantenkirchen mit raumhoher Trennmauer, fanden keine Nachfolge in den Abruzzen.

448 Zur Zuschreibung an Silvestro im 16. Jahrhundert MASSONIO 1614, S. 91, zur weiteren Zuschreibungsgeschichte vgl. PRINCIPI 2012, S. 119 f. Anm. 23.

als im Zusammenhang mit der Fertigstellung eines neuen hölzernen Altares am 14. Mai 1571 die Weihe des Kirchenbaus durch den Aquilaner Bischof Giovanni d'Acugno erfolgte.⁴⁴⁹ Gemeinsam mit der Terrakottamadonna Silvestros – später in der Cappella della Madonna delle Grazie aufbewahrt – wurden diese Figuren im monumentalen, mit weiteren Statuen und Gemälden geschmückten Holzaltar in Retabelform vom Ende des 16. Jahrhunderts wiederverwendet, der den Chor vom Kuppelbereich trennte.⁴⁵⁰

Ungewöhnlich für eine Observantenkirche war die Planung einer Orgel, die in S. Bernardino schon durch die frühesten Absprachen im Baubuch belegt ist. Laut Beschluss des Generalkapitels von 1469 wurden Orgeln für die Gotteshäuser der *fratres de familia* grundsätzlich abgelehnt und sollten, wo bereits vorhanden, abgeschafft bzw. verkauft werden.⁴⁵¹ Entweder akzeptierte man die Orgel in der Aquilaner Kirche als der Entscheidung vorgängig, oder aber – was angesichts der ohnehin das reguläre Maß der Observantenbauten übersteigende Großartigkeit von S. Bernardino wahrscheinlicher ist – man genehmigte sie dezidiert als Ausnahme, wie es beispielsweise für die von 1481 datierende monumentale Orgel in S. Bernardino in Verona nachgewiesen ist.⁴⁵² Das ursprüngliche Instrument in L'Aquila scheint für das Presbyterium geplant gewesen zu sein; erst 1726 richtete Feliciano Fedeli an der Innenfassade die neue, heute noch erhaltene Orgel ein, für die Ferdinando Mosca ein aufwendiges hölzernes Gehäuse schnitzte.⁴⁵³

Von den Grabskulpturen des 15. und frühen 16. Jahrhunderts sind, außer dem Heiligengrabmal, nur wenige erhalten bzw. überliefert: das Grabmal der Maria Pereira Camponeschi von Silvestro Aquilano, das verlorene Monument für den Observantenbruder Giuliano d'Alemania sowie die steinernen Bodenplatten für den Politiker Francesco Luculli (1492), den Juristen Nicolaus aus Rocca di Corno (1494) und einen unidentifizierten Magistraten.⁴⁵⁴

Um 1500 schuf Andrea della Robbia (1435–1525) mit seiner Werkstatt in Florenz im Auftrag der Aquilaner Familie Vetusti Oliva ein großes Terrakottaretablet mit dem Thema der *Auferstehung Christi* und der *Marienkronung* für ihre Kapelle in S. Bernardino.⁴⁵⁵ Ein großes Gemälde des Maestro di San Giovanni da Cape-

449 ALFERI 2012, S. 344 f.

450 Edb., S. 216, 344–363. Obwohl nicht vom Erdbeben 1703 beschädigt, ersetzte man ihn um 1773 durch den heutigen Marmoraltar (ebd. S. 362).

451 LG, fol. 125v, 208v. Zum Beschluss von 1469 *Regestum* 1983, S. 146; wobei man verschiedene Ausnahmen machte für die Kirchen von Rom, Venedig, Neapel und Mantua, alleamt von den Konventualen übernommen (COBIANCHI 2013, S. 11).

452 Zur Veroneser Orgel vgl. COBIANCHI 2013, S. 12.

453 Zur Verortung der ursprünglichen Orgel FUCINESE 1995, S. 130. Zur settecentesken Orgel PERETTI 2008, S. 291–302.

454 Zur Aquilaner Sepulkralskulptur vgl. 4.1.3; zum Pereira Camponeschi-Monument vgl. 3.2.3.

455 Andrea war einer der bevorzugten Künstler der Observanten und vor allem der Toskana und Assisi tätig (COBIANCHI 2013, S. 34). Forschung zur Auftraggebersituation des Aquilaner Altares betreibt derzeit Rossella Monopoli.

strano (um 1480) schmückte den Johannes von Capestrano gewidmeten Altar.⁴⁵⁶ (Abb. 23) Sebastiano di Cola da Casentino malte 1495 die heute verlorene *Stigmatisierung des Franziskus* für die ab 1468 errichtete Kapelle der Terziaren am öst-



Abbildung 23: Maestro di San Giovanni da Capestrano, *Johannes von Capestrano und Szenen seines Lebens*, um 1478–1480, L’Aquila, MUNDA (ehem. S. Bernardino, L’Aquila)

lichen Seitenschiffsende und Francesco da Montereale – der später für die Fresken in der Bernhardinkapelle verpflichtet wurde – bemalte ab 1511 die Wände der Cappella Carli, der ersten Kapelle der Epistelseite im Kuppelraum, mit Szenen aus dem Leben Christi sowie des Hieronymus und Franziskus.⁴⁵⁷ (Abb. 24) Wäh-

456 PEZZUTO 2016, S. 172–174. Dieser Altar wurde 1674 durch einen neuen, von den Nodari-Brüdern finanzierten ersetzt, in der heutigen Cappella del Presepe (COLAPIETRA 1978, S. 864, 1129 Anm. 598).

457 Zur Tätigkeit Sebastianos CHINI 1927, S. 38 f.; COLAPIETRA 1978, S. 1125. Zu den Fresken von Francesco da Montereale CANNATÀ 1981, S. 66.



Abbildung 24: Francesco da Montereale, *Szenen des Franziskuslebens*, ca. 1511, L'Aquila, S. Bernardino, Cappella Carli

rend der jüngsten Restaurierungen trat eine Wandmalerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts an der östlichen Chorwand zutage, die die Figur des durch die Franziskanerobservanten besonders verehrten Kirchenvaters Hieronymus zeigt.

Im Laufe des Cinquecento entstand eine Reihe weiterer Altargemälde, unter anderem Pompeo Cesuras Altargemälde *Wunder des Antonius von Padua* (um 1565) in der diesem Heiligen geweihten Kapelle, gegenüber der Bernhardinkapelle. Am Ende des 16. Jahrhunderts wurde die später zum Großteil zerstörte Holzdecke der Basilika, die nach dem Vorbild der Decke von S. Maria in Aracoeli gestaltet war, durch den Kunstschnitzer Orazio Valla (oder Valle) fertiggestellt (1587/89) sowie anschließend vergoldet und bemalt.⁴⁵⁸ Dieser Florentiner war auch verantwortlich für die Umgestaltung des Hauptaltars in Form einer den Apsisbereich abtrennenden Altarwand mit seitlichen Türen (ab 1594), die vorhandene Terrakottplastiken sowie neu geschaffene Holzskulpturen und Leinwandgemälde integrierte.⁴⁵⁹

458 ALFERI 2012, S. 341–344; vgl. CENTOFANTI VERINI 1969/67, S. 168–180; COLAPIETRA 1978, S. 1125 f.

459 ALFERI 2012, S. 344–357. Die *Kreuzigung* des Flamen Aert Mijntens (1599) schmückte die zum Chor gewandte Seite.

Fassade

Zwischen 1465 und 1468 arbeiteten Mastro Cristofano da Cortona und Mastro Giacomo nach Plänen von Fra Francesco an einer ersten Fassade mit einer Portikus,

wobei unklar bleibt, wie weit sie gedieh.⁴⁶⁰

Diesen für die Abruzzes eher ungewöhnlichen, aber teils bei abruzzesischen Observantenkirchen zu findenden Typus scheint man gewählt zu haben, um Wallfahrern die Möglichkeit zum Aufenthalt zu bieten.⁴⁶¹

Ein Reflex dieser ersten Fassadenlösung lässt sich möglicherweise in einem um 1465/75 datierten Altargemälde finden, das heute in der römischen Kirche S. Chiara in via Vitellia aufbewahrt wird und Bernhardin vor seiner Grabkirche zeigt.⁴⁶² (Abb. 25) Denkbar wäre auch, dass Ignazio Dantis Stadtplan L'Aquilas in der *Galleria delle carte geografiche* des Vatikanpalastes (1580) Informationen zu dieser Portikus verarbeitete. Der von ihm dargestellte, der Fassade vorgelagerte Querriegel mit Satteldach, dürfte in dieser Form jedoch niemals existiert haben.

Vermutlich gegen Ende des Jahrhunderts leistete der Universalkünstler Silvestro di Giacomo da Sulmona, genannt Silvestro Aquilano († 1504) – der auch für das Bernhardinmausoleum verantwortlich zeichnet – einen Beitrag zur Fassade, wie rückwirkend aus Dokumenten von 1508 deutlich wird. Umfang und Art seines Wirkens bleiben allerdings gänzlich unklar, so



Abbildung 25: *Bernhardin von Siena*, ca. 1465–75, Rom, S. Chiara in via Vitellia (ehem. Rom, S. Bernardino in Rione Monte)

460 Die „sopporticu“ wird im Zusammenhang der Portale der Kirche beschrieben (LG, fol. 157r–157v, 158r–158v; vgl. FARAGLIA 1912, S. 58f.). Die Ratsherren beschlossen im September 1506 „de commune concordia che se ponessero li archi sopra le colonne, secondo el principio et designo de frate Francisco de Paulo“, CHIAPPINI 1950, S. 64.

461 Zu Kirchen der abruzzesischen *fratres de familia* mit kleiner vorgelagerter Portikus (BARTOLINI SALIMBENI 1993, S. 54); üblich waren diese eher in der Bologneser Provinz (vgl. COBIANCHI 2013, S. 58).

462 Zu der einem unbekanntem Neapolitaner zugeschriebenen Tafel vgl. *L'Arte di Francesco* 2015, S. 262 (Ferdinando Bologna vermutet den Aquilaner Giovanni di Bartolomeo als Autor, BOLOGNA 2009, S. 203).

dass es ebenfalls denkbar ist, dass Silvestro ‚lediglich‘ den skulpturalen Fassadenschmuck beisteuerte.⁴⁶³

Die direkte Anordnung Julius' II. qua Breve vom 13. Juni 1506, der unvollständigen Fassade von S. Bernardino eine würdigere Gestalt zu verleihen, zeitigte keinen raschen Erfolg.⁴⁶⁴ Erst zwischen 1525 und 1542 verwirklichte man nach Entwürfen von Nicola di Pier Gentile da Filetta di Amatrice, genannt Il Filotesio oder Cola dell'Amatrice (ca. 1480–*ante* 1552), schließlich eine vom ursprünglich geplanten Typus abweichende Fassade.⁴⁶⁵ In der plastisch akzentuierten Supraposition von dorischer, ionischer und kompositer Säulenordnung realisierte der Architekt eine der monumentalsten Renaissance-Fassaden der Abruzzen von ca. 40,5 m Höhe und 43 m Breite.⁴⁶⁶ (Abb. 26) Auf hohen, kräftig vorkragenden Piedestalen stehen vier Paare gekuppelter Halbsäulen dorischer Ordnung mit je zwei übereinander angeordneten Rundbogennischen im Interkolumnium; dazwischen sitzen die drei Kirchenportale. Plastische Akzente setzen auch die Eintiefung der Wandfläche hinter den Stützen und die oberhalb der Seitenportale zentriert angebrachten reliefierten Felder, sowie die Konsolen unterhalb des durch einen Metopenfries und ein kräftiges Gesims mit Zahnschnitt charakterisierten Gebälks. Die ionische Ordnung des zweiten und die komposite des dritten Geschosses sind durch eine Verkröpfung der Sockelbereiche und Gebälke verklammert. Sie treten, ebenso wie die Rechteckfelder und von Konsolen gestützten Nischen der Interkolumnien plastisch hervor. Die hier nicht eingetieften Wandflächen zeigen in der Mittelachse des zweiten Geschosses ein Serliana-Fenster und flankierend zwei (heute geschlossene) Rundfenster; im dritten Geschoss ist mittig eine (ebenfalls vermauerte) große Fensterrose integriert, in den seitlichen Kompartimenten

463 In der Stadtratssitzung vom 21. März 1508 wurde beschlossen „che si debiano fabricare li archi de preta sopra le colonne que li stando innanzi la porta della ecclesia de Santo Bernardino per lu frontespizio, secundo è trovato, onde se trova et è stato principiato lu lavoro de magistro Silvestro di Iacopo de Sulmona, et che posti serrando dicti archi et inquatratì se habia da fare una nuova consulta“ (LR 1505–1515, T 11, fol. 66r, zit. nach CHINI 1909, S. 62; vgl. CENTOFANTI VERINI 1969/67, S. 166 f.). Zur These, es sei Bauskulptur gemeint, CANNATÀ/GHISETTI 1991, S. 220.

464 Zum päpstlichen Schreiben *Cum ad ecclesiae* CHIAPPINI 1924, S. 85 Nr. 40. Zur Bewilligung von Mitteln für die Fassade durch Ferdinand von Aragon *Regia munificentia* 1639, S. 285. Zur Grundsteinlegung am 19. Juli (oder Juni) 1525 PANSÀ 1902, S. 83; MASONIO 1614, S. 89.

465 Selbstbewusst signierte der Architekt an der Unterseite des Gebälks an der dem Hospital zugewandten Seite „MDXXVII / COLA AMA / TRICIVS AR / CHITECTOR / INSTRV / XIT“. In die ersten Jahre der Fassadenerrichtung fiel die Belagerung L'Aquilas und Lösegelderpressung durch den General Philibert de Chalon wie auch die Errichtung des spanischen Kastells, was die finanzielle Lage der Stadt empfindlich schwächte und alle architektonischen Großprojekte verzögerte. Zur Fassade von S. Bernardino insgesamt vgl. GHISETTI GIAVARINA 2013. Eine recht ausführliche Beschreibung vom Ende des 16. Jahrhunderts liefert ALFERI 2012, S. 214 f. Pico Fonticulano diente die Fassade von S. Bernardino als Rechenbeispiel in seinem mathematischen Traktat *Geometria* (PICO FONTICULANO 1597, S. 182).

466 BARTOLINI SALIMBENI 1993, S. 135.



Abbildung 26: Cola dell' Amatrice, Fassade S. Bernardino, L'Aquila, 1525–42

Reliefs des Namen-Jesu-Monogramms. Da die Nischen eher auf die Proportionen der Architektur als auf die Maße von Statuen abgestimmt sind, waren wohl vorgesehen, doch wird mit dieser Betrachtererwartung gespielt.⁴⁶⁷

Colas Entwurf ist an antiken Bauformen orientiert und weist Bezüge zu den Fassadenprojekten für S. Lorenzo in Florenz oder S. Giovanni dei Fiorentini in Rom auf, insbesondere dem für Raffael angenommenen (1518), aber auch zur römischen Kirche S. Maria dell'Anima (vollendet 1522/23).⁴⁶⁸ Unverkennbar rekurrierte der Architekt daneben auf Elemente der lokalen, horizontal abschließenden

467 „sono due nicchie compartite l'un sopra l'altro con i loro posamenti sotto, per sostener le statue“, ALFERI 2012, S. 214. Zur figurenlosen Nische im 15. und frühen 16. Jahrhundert KALUSOK 1996, S. 194–198.

468 GHISSETTI GIAVARINA 2018, S. 52. Schon Jacob Burckhardt erwähnt in einer kurzen Notiz die Fassaden von S. Maria dell'Anima und S. Bernardino in einem Atemzug (JBW 17, S. 62). Zu der als Kopie nach Raffaels Fassadenprojekt für S. Giovanni dei Fiorentini gedeuteten Zeichnung (UA 2048) SATZINGER 2022, S. 681f. Hier möchte man

Schirmfassaden mit drei Rundfenstern und waagrecht unterteilter Fassadenfläche, wie sie beispielsweise die andere Hauptkirche L'Aquilas, S. Maria di Collemaggio, aufweist.⁴⁶⁹ (Abb. 27, 28)

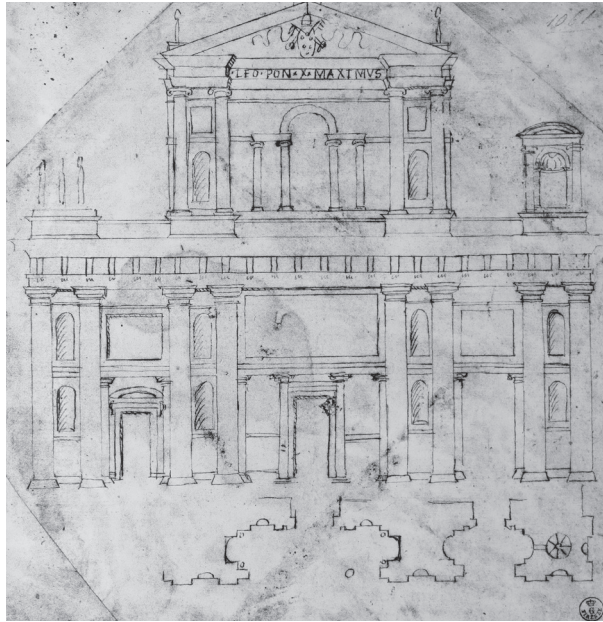


Abbildung 27: Raffael (Kopie des Aristotile da Sangallo), Entwurf Fassade S. Giovanni dei Fiorentini, Rom, ca. 1518, GDSU, UA 2048

Neben den beiden Monogrammtondi des obersten Fassadengeschoßes bilden allein die Metopen des Gebälks der ersten Ordnung figurliche Motive, die zugleich auf Bernhardin bezogen sind: Grotteskenornament, aber auch der Aquilaner Wappenadler, geöffnete Codices, das Franziskanerwappen und liturgisches Gerät sind Motive, die auch am Heiligenmausoleum zu finden sind.⁴⁷⁰ Von den Kürzeln des Namens Jesu Christi („IHS“, „XPS“) eingeschlossen ist die entlang dem Fries des Gebälks zwischen zweitem und drittem Geschoss verlaufende Dedikations-

fragen, ob sich Cola gerade wegen des Typs von Raffaels Entwurf – ein aus Narthex und Benediktionsloggia bestehender Fassadenriegel – an diesem Projekt orientierte, da man anfänglich möglicherweise an einer Lösung mit Portikus für S. Bernardino festhielt. Auch die Fassade von S. Eligio degli Orefici, Rom weist große Ähnlichkeit mit dem Aquilaner Kirchenprospekt auf (GHISSETTI GIAVARINA 2013, S. 18). Zu Colas Referenzpunkten vgl. CHINI 1954, S. 409 f.

469 BARTOLINI SALIMBENI 1993, S. 134; vgl. LOTZ 1995, S. 44.

470 Vgl. 3.4.1. Doch auch Kenntnis der Architekturlösungen des Bramante-(Umkreises) ist vorauszusetzen, wie die Gestaltung der Metopen, insbesondere hinsichtlich ihrer Ecklösung, zeigt (GHISSETTI GIAVARINA 2013, S. 19). Teilweise wurde vermutet, dass die Ausführung der Fassade von S. Bernardino durch „Silvestro d’Arischia dell’Aquila“ erfolgte, was chronologisch jedoch unmöglich ist (ANTINORI *Annali*, Bd. 16, fol. 402).



Abbildung 28: Fassade S. Maria di Collemaggio, L'Aquila

inschrift „DIVO BERNARDINO SERVATORI VRBS AQVILA D(omino)N(ostro). SANCTITATI(ue)E(cclesiae)PRO TEMPORE F(ecit)“.⁴⁷¹ Drei Protagonisten werden hier benannt, indem neben Bernhardin als Schutzheiligem L'Aquilas gleich zwei Bauintiatoren figurieren, die Stadt und der Pontifex, womit insbesondere das Engagement Julius' II. gemeint sein dürfte. Sollte qua Dedikationsinschrift auch S. Bernardino zur Papstkirche gemacht werden, in Analogie zu S. Francesco, die als Grabkirche des Ordensgründers stets eine besondere Stellung für den Orden behielt?

Das zentrale Serliana-Fenster des zweiten Geschosses geht auf spätere bauliche Veränderungen zurück, wie die Spuren eines ehemaligen Rundbogens im Mauerverbund anzeigen. Wegen der großen Nähe zu architektonischen Entwürfen Raffaels und Colas wiederholten Aufenthalten in Rom ist es nicht gänzlich abwegig, dass diese Gestaltlösung Teil eines ersten, dann modifizierten Plans war, den man später wieder heranzog.⁴⁷² (Abb. 29, vgl. Abb. 21)

471 „IHS / Die Stadt L'Aquila errichtete dies für den Heiligen Bernhardin, dem Retter, unserem Herrn und der Heiligkeit der Kirche auf Zeit / XPS“ (Mein Dank gilt Gisela Port für die Durchsicht der Übersetzung). Colapietra bezieht die hier angesprochene erhaltende Macht Bernhardins konkret auf die Krisenzeit infolge des antispianischen Aufstands und plädiert für eine Fertigstellung vor 1542 (COLAPIETRA 1981, S. 196).

472 GHISSETTI GIAVARINA 2013, S. 16 f. geht von einer Veränderung in diesem Bereich nach dem Beben von 1703 aus, denn er bezieht sich auf den Kupferstich der zweiten Ausgabe von Waddings *Annales Minorum* 1735, der eine ebensolche Fensteröffnung zeigt. Diese Graphik ist allerdings mit nur minimalen Abweichungen bereits in der Erstausgabe von 1648 (Bd. 6, o.S. [734]) enthalten und nimmt sich große Freiheiten bei der Dar-



Abbildung 29: Ansicht S. Bernardino, L'Aquila (WADDING 1648, Bd. 6, S. 734)

Vermutlich aus der Zeit um die Mitte des 16. Jahrhunderts stammt die aufwendig skulptierte Lünette des Hauptportals.⁴⁷³ Dem Aquilaner Bildhauer Sante di Castagnola zugeschrieben, zeigt sie eine Kommendationsszene, die augenscheinlich – wenn auch spiegelverkehrt – auf das zentrale Relieffeld des Bernhardinmausoleums rekurriert: Der Stifter Girolamo oder Geronimo di Piermarino da Norcia, welcher zwischen 1558 und 1562 das Prokuratorenamt für S. Bernardino versah und hier per Inschrift identifiziert ist, wird durch die knieenden Heiligen Bernhardin und Franziskus der Madonna mit dem Jesusknaben anempfohlen. Über dem Türsturz ist die folgende Inschrift auf einem von zwei Puttenfiguren gehaltenen Schriftband zu lesen „TEMPLVM DEO VIVENTI DEIPERAE VIRGINI ATQ(ue) DIVO

stellung der Architektur heraus. Dennoch scheint es mehr als ein Zufall zu sein, dass das Aquilaner Serliana-Element der Loggia von Raffaels Fassadenentwurf für S. Giovanni dei Fiorentini ähnelt und auch in seinem Fassadenplan für S. Eligio degli Orefici zu finden ist. Der Ende des 16. Jahrhunderts beschriebene „gran nicchio con una finestra invitriata nel corpo per far lume alla principal nave“ (ALFERI 2012, S. 214) lässt sich mit einer zentralen Rundbogennische zusammenbringen, wie sie im zweiten Fassadengeschoss von S. Maria dell'Anima, Rom zu finden ist (GHISSETTI GIAVARINA 2013, S. 17) sowie auf der ansonsten recht zuverlässigen Darstellung in RIDOLFI 1586, S. 91r. 473 DI VIRGILIO 1950, S. 80f.; CHINI 1954, S. 404f., 440.

BERNARDINO CHRISTIANA RELIGIONE ET PIETATE SACRVM⁴⁷⁴. Die seitlichen Portale waren anfänglich vermauert. Erst am Beginn des 17. Jahrhunderts öffnete man sie und schmückte sie mit Ädikulen mit Dreiecksgiebeln auf kannelierten Säulen.⁴⁷⁵

Die monumentale Wirkung der Fassade wird gesteigert durch den zum Vorplatz der Kirche hinabführenden Stufenaufgang, der einen Niveaueausgleich schafft, aber insbesondere durch die barocke Umgestaltung des Platzes vor der Kirche mit der Realisierung der zur Via Fortebraccio (und zum Stadttor Porta Bazzano) hinabführende Stufenrampe mit flankierenden Ädikulen, die bereits vor 1703 begonnen, aber erst 1828 nach Plänen von Luigi Dau vollendet wurde.⁴⁷⁶

Konvent

Ab 1459 wurde östlich der Kirche die Errichtung des Konventsbereiches in Angriff genommen, der zwar kreuzförmig organisiert ist, zunächst jedoch nur drei Kreuzgänge unterschiedlicher Größe umfasste.⁴⁷⁷ Die Erweiterungen zum vierten Kreuzgang erfolgten erst zwischen 1641 und 1643.⁴⁷⁸ Auf einem viel weitläufige-

474 „Kirche zu Ehren des lebendigen Gottes, der jungfräulichen Gottesgebährerin und des heiligen Bernhadin in christlicher Gottesfurcht und Frömmigkeit“. Die sich auf cinque- und secenteske Graphiken und Beschreibungen von S. Bernardino ohne die Lünete stützende Annahme, das Portal sei erst während der Renovierungsmaßnahmen nach 1703 mit dem Figureschmuck versehen worden (GHISSETTI GIAVARINA 2013, S. 20 Anm. 17), geht schwerlich mit der Auftraggeberschaft Girolamos zusammen: Zwar irritiert die Aussage der Chronisten, über den Portalen sei kein Schmuckelement zu sehen, doch bezieht sich dies vermutlich auf die zwischen dem oberen Abschluss des Portalensembles und dem Gebälk liegende Zone (ALFERI 2012, S. 215; MASSONIO 1614, S. 91: „Ne vani del prim'ordine sopra le porte in ambedue i lati, si vedono due cartelle [...] Sopra la porta maggiore di mezo non si vede cosa veruna, perche occupa il vano l'istessa porta alta quasi fino all'archtraue del prim'ordine“). Eine Zweitverwendung des Stücker an diesem Ort vermutet MACCHERINI 2018c, S. 84 f.

475 „La principal porta è lavorata di ordine corinto et rilevata in alto nel mezzo di due porte murate, che con debiti spatii son compartite“, ALFERI 2012, S. 214. Die Spuren von halbrunden Bögen über den heutigen Seitenportalen entsprechen der Darstellung in RIDOLFI 1586, S. 91r. Am 25. Februar 1603 machte der Guardian von S. Bernardino eine Eingabe beim Stadtmagistrat bezüglich der Finanzierung von Steinmaterial, denn die Fassade sei „senza le porte di pietra indecentemente coperte“ (zit. nach COLAPIETRA 1978, S. 1126).

476 DI VIRGILIO 1950, S. 81–88; DI VIRGILIO 1951, S. 83.

477 „Recordu della spesa che se farra in tutto lu loco de san B. dove che abitaranno li frati lu quale fo incomenzato nellj 1459“, LG, fol. 178r; zum primo, secondo und terzo „reclastro“ ebd., fol. 180r, 180v, 188r.

478 „Ricordo della fabrica fatta nel convento di San Bernardino nel quarto claustro“, ebd., fol. 101v–103v. Die Initiative ging auf den abruzzesischen Provinzial und späteren Guardian von S. Bernardino, Filippo da Secinara († 1652), zurück. In Unkenntnis dieser Quelle hat man die symmetrische Anlage mit vier Kreuzgängen auf das 15. Jahrhundert datiert (DI VIRGILIO 1950, S. 156; BARTOLINI SALIMBENI 1993, S. 134; ANTONINI 2004, S. 225). Darauf, dass der vierte Kreuzgang gänzlich von der modularen Grundlage der anderen drei abweicht, weist dagegen BAGORDO 2010, S. 110 hin. Zur Gestaltung der Kreuzgänge des Konventes MORETTI 1971, Bd. 2, S. 750–754.

ren Terrain als dem heutigen Areal erstreckten sich die Klostergärten bis hin zur Stadtmauer.⁴⁷⁹ (vgl. Abb. 17)

Abgesehen von den schieren Dimensionen, weicht S. Bernardino auch von der Strategie der quattrocentesken Observantenkonvente der Abruzzen ab, Kapellen aus Gründen räumlicher Ökonomie nur auf der dem Konvent abgewandten Kirchenseite anzufügen. Dennoch erkennt man, dass – abgesehen von der Cappella di S. Bernardino – alle zum Konvent weisenden Kapellen platzsparend mit rechteckigem Abschluss errichtet wurden.⁴⁸⁰

Die Klosterpforte war in Bezug auf die Fassade etwas zurückverlegt, etwa auf Höhe der vierten Kapelle – unweit der Heiligenkapelle – und nah an die Kirche herangerückt. (vgl. Abb. 21) Dieser als Querriegel gebildete Eingangsbereich grenzte direkt an den südwestlich gelegenen Kreuzgang an und beherbergte halböffentliche Räume, u. a. die „forestaria“, einen Empfangsraum für weltliche Besucher, eine Zelle für auswärtige Prediger sowie das Quartier des Privatmannes Nardo.⁴⁸¹

Dieser „primo reclastro“ öffnete sich ehemals in jeweils sechs (in den Interkolumnien heute vermauerten) spitzbölgigen Arkaden; nur an der Westseite, in die die Heiligenkapelle hineinragt, haben lediglich fünf Bögen Platz. Das darüber liegende Geschoss zeigt an der Seite zur Heiligenkapelle fünf aus Backstein gemauerte Rundbögen mit achteckigen Pfeilern.⁴⁸² (Abb. 30)

Im zweiten, nordöstlich gelegenen und mit sieben kreuzgratgewölbten Spitzbogenarkaden größten Kreuzgang sind die Stützen als kräftige, oktagonale Säulen mit Blattkapitellen gestaltet; auch Teile der ehemaligen Bemalung sind an der Westwand noch erhalten. Hier war die Zisterne untergebracht. Im oberen Geschoss der beiden ersten Kreuzgänge befanden sich die Dormitorien.⁴⁸³

Der nordöstliche, mit fünf Jochen kleinste Kreuzgang („terzo reclastro“) weist an der Nordseite noch vier gedrungene Stützen mit Rundbögen auf, die an den

479 LG, fol. 177v: „Recordu de tutti terreno comparatj dove se e dificato lu loco de fratj et le orta dentorno perfì alle mura della citade“. Vgl. auch die Darstellungen des Konventskomplexes auf dem Gonfalone des Giovanni Paolo Cardone und verschiedenen Stadtplänen des Girolamo Pico Fonticulano (vgl. Abb. 4, 16).

480 Vgl. BARTOLINI SALIMBENI 1993, S. 112; D'ANTONIO 2019, S. 532.

481 LG, fol. 179v („forestaria“), 197v–198v („casa per secolarj“), 206v („cella del predicatore“). Nardo di Giovanni di Nardo di Poggio Sante Marie war sehr aktiv für die Terziaren, initiierte ihr Oratorium in S. Bernardino und war mehrfach *depositario* für deren *fabbrica*. Die „casa de nardu“ (LG, fol. 199r–200r) finanzierte er selbst und bedachte S. Bernardino testamentarisch großzügig, obgleich er S. Agostino als Grabort wählte (BERARDI 2019, S. 194–197).

482 Ganz ähnliche Stützen lassen sich im Kloster von S. Maria delle Grazie in Teramo finden, welches die Franziskaner 1448 übernommen hatten (MORETTI 1971, Bd. 2, S. 750; BARTOLINI SALIMBENI 1993, S. 137).

483 Der *Libro Grande* verzeichnet die „cisternola“ (LG, fol. 203r), den „dormitorio maggiore“ (ebd., fol. 178r, 181r–182v, 193r) und den „secondo dormitorio maggiore“ (ebd., fol. 203v–206r).



Abbildung 30: Südöstlicher Kreuzgang S. Bernardino, L'Aquila

übrigen Seiten vermauert wurden. Er umfasste das *Sala Bernardiniana* genannte Refektorium, das man zwischen 1617 und 1660 mit aufwendigen Wandmalereien ausstattete.⁴⁸⁴ Gänzlich umgebaut wurde der zwischen 1641 und 1643 errichtete südöstliche Kreuzgang, den seit 1866 (bis 2009) das italienische Militär nutzte, dem auch der niedrige, riegelartige Vorbau im Süden zu verdanken ist.⁴⁸⁵

S. Bernardino besaß einen Kapitelsaal – der in wenigen Observantenkonventen zu finden ist, da in der Regel das Refektorium für Zusammenkünfte genutzt wurde. Neben Unterkünften für externe Prediger sowie „per secolarj“ (erster Kreuzgang), existierte im Obergeschoss im Bereich des ersten und zweiten Kreuzganges die Bibliothek.⁴⁸⁶ Weiterhin verzeichnet der *Libro Grande* verschie-

484 Ebd., fol. 188r. Das Refektorium wurde zwischen 1468 und 1470 errichtet (ebd., fol. 190r).

Zur späteren Ausstattung PETRACCIA 2010b. Seit dem 17. Jahrhundert nutzte man die *Sala* auch für öffentliche Vorlesungen.

485 Zur Errichtung des vierten Kreuzganges vgl. Kap. 2 Anm. 478; ab 1945 erhielten die Religiösen den kleineren, dritten Kreuzgang zu ihrer Nutzung zurück (DI VIRGILIO 1950, S. 174 f.). Zu den baulichen und urbanistischen Eingriffen im 19. und 20. Jahrhundert (z. B. Anbauten hinter dem zweiten Kreuzgang) vgl. CUNDARI 2010a, S. 46–49.

486 „capitolu“ (LG, fol. 178v–179r); „casa per secolarj“ (ebd., fol. 197v–198v); „cella del predicatore sopra la stalla“ (ebd., fol. 206v); „libraria“ (ebd., fol. 202r, 207v–208v).

dene Wirtschaftsräume wie Küche, Speisekammer, Wäscherei, Wasch- und Scherräume, Krankenzimmer, Holzlager, Arbeitsräume (u. a. zur Hanfverarbeitung) und Stallungen.⁴⁸⁷

Die ursprünglichen Funktionen des Aquilaner Konventes im Einzelnen nachzuweisen ist wegen der lückenhaften Dokumentation nicht einfach. Zum Stand und der Belegung von S. Bernardino ist für das späte Cinquecento überliefert, dass der Konvent die Leitung der Provinz übernahm, ein Studium besaß und 53 Brüdern dauerhaft Unterkunft bieten konnte.⁴⁸⁸ Auch das Provinznoviziat ist hier zu vermuten.⁴⁸⁹ Zudem versorgte die Wollweberei die Konvente der Provinz und der Krankenbereich die ihr angehörigen erkrankten Brüder. Die angeschlossene Apotheke stand mindestens in späteren Jahren auch den Aquilaner Bürgern offen.⁴⁹⁰

S. Bernardino und Erdbeben

Die Baugeschichte von S. Bernardino ist durch wiederholte seismische Aktivität gezeichnet, wobei, neben den schweren Erdbeben von 1461/62, 1703 und 2009 mit verheerenden Konsequenzen für Bevölkerung und Bausubstanz, zum Teil auch weniger starke Beben der Anlass für Umgestaltungen waren.⁴⁹¹ Schon seit der Bauzeit wurden verschiedene Maßnahmen zur Erdbebensicherheit ergriffen, die zum Großteil noch *in situ* sind, auch in der Bernhardinkapelle: Im 15. wie auch im 18. Jahrhundert wurden zur Sicherung eiserne Maueranker verwendet ebenso wie in Wänden und Gewölben vermauerte Holzrahmen und -balken.⁴⁹²

Nach der erwähnten Unterbrechung des Baufortgangs und den Schäden durch das Beben von 1461/62 sind die Erdstöße von 1646 hervorzuheben, denen eine all-

487 „spulciatoru“ (LG, fol. 185r); „casa da lavorare“, „canapa“ (ebd., fol. 185v–187v); „coci-na“, „despenza“ (ebd., fol. 191v–192v); „barbaria“ (ebd., fol. 193v); „infermaria“ (ebd., fol. 195v); „stalla“ (ebd., fol. 198v, 200r–201v, 206v).

488 „Dico, dunque, che è servita a dir l’hore canoniche da cinquantatre frati di continua residenza. Vi è lo Studio, è capo di Provincia“, ALFERI 2012, S. 220. Zu den Generalkapiteln in S. Bernardino CHIAPPINI 1926, S. 44. Als „Studio generale di S. Teologia di prima classe“ wurde S. Bernardino 1643 bezeichnet (PETRONE 2000, S. 317).

489 Waren zuvor Novizen in S. Bernardino ausgebildet worden, wurde 1657 der Konvent von Chieti zum alleinigen Noviziat bestimmt (ebd., S. 318).

490 Zu „Infermaria“, „Speziaria“ und „Lanificio“ DI VIRGILIO 1951, S. 91f.

491 Vgl. CALAFIORE 2012; zu den durch ein Beben von 1786 verursachten Schäden am Grabmalbestand: „S. Bernardino de’ Padri Minori Osservanti (...) oltre di essergisi aperti tutti li muri, si sono rotte nella Chiesa le lapidi sepolcrali, restando chiusa, specialmente per sentirsi un gran fetore prodotto dai Cadaveri“, *Gazzetta Bologna*, 31. Oktober 1786, Nr. 44, <http://badigit.comune.bologna.it/Gazzette/gazzettedefault.asp> (07.10.2023).

492 Historische Maueranker finden sich allenthalben im Gebäude (z. B. im Konvents- und Kuppelbereich oder der Stirnseite der Terziarenkapelle, D’ANTONIO 2013, S. 83, 110, 122), aber auch hölzerne Schutzelemente im Mauerwerk (z. B. auf Höhe der quattrocen-tesken Gewölbe entlang der Außenmauer der Apsis oder im Mauerwerk des Campanile, ebd., S. 99, 121, 131). Zur Aufnahme Kranker wurde nach 1703 eine erdbebensichere *casa baraccata* unmittelbar vor der Kirche errichtet, die man erst im 19. Jahrhundert abriß (ebd., 184 f.).

gemeine Modernisierungswelle in den 1660er und 1670er Jahren folgte.⁴⁹³ S. Bernardino erhielt eine neue, 1674 vollendete Stuckdekoration des Kircheninneren – inkl. der Heiligenkapelle – nach Entwürfen von Francesco Bedeschini (aktiv 1640–1688 in L’Aquila).⁴⁹⁴ Auch wurden verschiedene bauliche Modifikationen an Kapellen vorgenommen, u. a. erhielt die Kapelle des Giuliano Testone 1662 eine Kuppel.⁴⁹⁵

Das starke Beben von 1703 führte zum Einsturz der Kuppel, des Campanile und des Gewölbes der Bernhardinkapelle sowie zu starken Schäden an der Langhausdecke und den Hauptschiffwänden.⁴⁹⁶ Ab 1707 erneuerte man den Bau unter Hinzuziehung der Mailänder Architekten Carlantonio und Francesco Visconti, des Aquilaners Narducci und des Römers Giovan Battista Contini (1641–1723), der die Kuppel auf niedrigem Tambour und ohne Laterne wiedererrichten sowie die Pfeiler des Kuppelraumes vergrößern ließ.⁴⁹⁷ Als sich Probleme der Lastenverteilung der Kuppel zeigten, wurde Filippo Barigioni (1672–1753) involviert, der die diagonalen Radialkapellen des Kuppelraumes durch den Einbau kleiner Emporen („coretti“) verstärkte.⁴⁹⁸ Auch wurden die Stützen des Langhauses und der Kapellen im barocken Geschmack ummantelt, so dass sie sich heute als breite Arkaden mit vorgelegten korinthischen Pilastern zeigen. Die das Kirchenschiff flankierenden Kapellen begradigte man. Sebastiano Cipriani (ca. 1662–1738) zeichnete für das erneuerte Seitenportal und die Gestaltung des Obergadens verantwortlich.⁴⁹⁹

Sukzessive wurde auch die Ausstattung erneuert: Der Kunstschnitzer Ferdinando Mosca aus Pescocostanzo schuf bis 1727 eine Holzdecke in die er drei

493 Zum Beben von 1646 CALAFIORE 2012, S. 21; vgl. den Augenzeugen DA SECINARA 1652, S. 136: „le fabbriche s’agitauano, come io lo veddi; nella Chiesa di S. Bernardino e Co-nuento; à guisa di Nauilij sbattuti dall’onde“.

494 PEZZUTO 2014, S. 152; ALFERI 2012, S. 361 Anm. 108.

495 COLAPIETRA 1978, S. 1128f. Die Vermutung, man habe der Kirche eine neue Kapelle hinzugefügt scheint auf einem Missverständnis zu beruhen (ANTONINI 1988/93, Bd. 1, S. 324–326 misinterpretiert Colapietra „volta da aprire dopo sfondata la muraglia“; vgl. MARIANI Ms. 585, fol. 169r–170r.

496 *Ex post* wurde ein Wert von ca. 6,7 nach der Momenten-Magnituden-Skala und eine Schadenintensität der 10. Stufe der Mercalliskala festgestellt (vgl. GUIDOBONI 2018). „Primum enim labente turri aeris campanis, ipsa illa ruina templi tholus ac naves tres, tum Sacellum Divi Bernardini solo procubuerunt“, WADDING 1933, Bd. 14, S. 15.

497 DEL BUFALO 1982, S. 73–75, 132–138; CIRANNA 1997, S. 159–161. Zur Beteiligung der verschiedenen Architekten vgl. DI VIRGILIO 1950, S. 185–188; DEL BUFALO 1982, S. 333–340. Aus Gründen der Statik empfahl Contini, anstelle einer Laterne eine „punta di diamante“ (VICARI 1967/69, S. 211; zur Restaurierung BOSSI 2012, S. 166–174). Die integrierten hölzernen und eisernen Ringanker haben den Einsturz der Kuppel während des Bebens von 2009 verhindert (D’ANTONIO 2013, S. 65).

498 Vgl. den Bericht mit Zeichnung eines abgestützten Bogens in MARIANI Ms. 585, fol. 143v–144r; vgl. D’ANTONIO 2019, S. 523f. Vermutungen, Barigioni sei auch in Fragen der Statik der Bernhardinkapelle und hinsichtlich der Stuckierung des Kircheninneren einbezogen worden, bleiben ohne Belege (DEL BUFALO 1980, S. 551).

499 Man hat Ciprianis Mitarbeit auch in den Fenstern des Obergadens und den Stützen der Orgelepore vermutet (VICARI 1967/69, S. 206).

Leinwandgemälde des Girolamo Cenatempo integrierte. Auch das Orgelgehäuse an der Innenfassade für das monumentale Instrument von Feliciano Fedeli schuf Mosca (1724/26); 1751 folgte das Chorgestühl aus Nussbaumholz von Gian Caterino Ranalli, 1774 wurde die wiederhergestellte Kirche geweiht.⁵⁰⁰

Infolge des kleineren Bebens im Jahr 1958 wurde eine Absenkung der Fundamente und eine damit einhergehende partielle Loslösung der Fassade von den Langhauswänden festgestellt. Daraufhin demontierte und stabilisierte man die Fassade 1960/61.⁵⁰¹

Wenige Jahre später erfolgte eine grundlegende Restaurierungskampagne von Kirche und Konvent (1967/70): Dabei wurden die hölzernen Dachkonstruktionen ersetzt, die Holzdecke konsolidiert, der Steinfußboden saniert und teilweise ersetzt, die Arkadenbögen der Kreuzgänge teils von ihren Vermauerungen befreit, der Chor, die Möbel des 18. Jahrhunderts und alle Leinwand- und Wandmalereien restauriert.⁵⁰²

Das jüngste heftige Beben vom 6. April 2009 ließ den Campanile einstürzen, beschädigte die Konventsgebäude, verursachte Risse an der Kuppel, den angrenzenden Kapellen und den Klostergewölben der Seitenschiffe, sowie verschiedene Schäden an der Kirchenausstattung. Zwischen Herbst 2010 und Mai 2015 wurde in einer ersten Phase der Hauptraum der Kirche wieder nutzbar gemacht. Ein zweiter Restaurierungsabschnitt widmete sich von Herbst 2016 bis 2018 den Kapellen und dem beweglichen Kulturgut.⁵⁰³

2.6.3 Typologie und Diskussion der initialen Grabmalsunterbringung

Die besondere Bautypologie von S. Bernardino, die sich als „zentralisierender Longitudinalbau“ oder „additiver Kompositbau“ bezeichnen lässt, wird nicht nur deutlich im Vergleich zu den Kirchen anderer Observantenkonvente der Region,

500 Zum Orgelgehäuse MARIANI Ms. 585, fol. 143v, 144v; MASTROPIERRO 1980, S. 356; PERRETTI 2018, S. 297. Die Namensverwechslung (Bernardino statt Ferdinando) geht wohl auf LEOSINI 1848, S. 199 zurück. Zum Chorgestühl CUNDARI 2010c, S. 119–127.

501 Man demontierte die kompletten Hausteiplatten und sonstigen steinernen Elemente, um sie unter Einsatz von Stahlbeton und einer rückwärtigen Rahmenstruktur wieder mit dem dahinterliegenden Mauerwerk zu verbinden (vgl. IMPRESA CINGOLI). Zwar recht invasiv, verhinderte diese Intervention jedoch schlimmere Schäden während des Erdbebens 2009.

502 DE NARDIS 1970; MORETTI 1972a, S. 130–134. Unterhalb der Orgel an der linken Innenwand der Fassade erinnert eine Inschrift an diese Umgestaltungsphase, während der auch die Bernhardinkapelle Veränderungen erfuhr. Einer Rückführung zu den (vermeintlichen) Bauformen ihrer Gründungszeit entging S. Bernardino (im Gegensatz zu S. Maria di Collemaggio) durch das positive Urteil hinsichtlich der Eingriffe post 1703 (MORETTI 1972a, S. 131f.).

503 Zu den Schäden, der Erstsicherung und der Restaurierung von Kuppel, Gewölben und Holzdecke *Interventi urgenti* 2010, S. 16–19; BOSSI 2012. Einen Überblick zur ersten Restaurierungsphase bietet *Rinascita* 2015.

die zum Großteil Saalbauten sind, oftmals mit nachträglich an der vom Konvent abgewandten Seite angebauten Kapellen.⁵⁰⁴ Verschiedentlich hat man Parallelen zum Florentiner Dom feststellen und mit den florierenden Geschäftsbeziehungen zwischen L'Aquila und Florenz oder auch der toskanischen Herkunft des Heiligen begründen wollen.⁵⁰⁵ Doch ist diese Beziehung keine zwingende – nicht allein wegen substantieller Unterschiede, sondern auch, da die Verbindung von longitudinalem und zentralem Baukörper in näher gelegenen Bauten verwirklicht wurde, etwa der duecentesken Kirche S. Maria Maggiore in Lanciano.⁵⁰⁶ In architekturikonographischer Hinsicht wurde der Bautyp der Lancianer Kirche im Kontext wichtiger Marienheiligtümer gedeutet.⁵⁰⁷

Indessen – und für S. Bernardino, die ja primär als Grabkirche des Heiligen errichtet wurde, besser nachvollziehbar – ließe sich die Kombination von Langhaus und Kuppeloktagon als Referenz zentralisierter Grab- und Memorialbauten seit der Antike auslegen.⁵⁰⁸ Diese typologische Parallele wurde oftmals dahingehend gelesen, dass hier ein „martyrium“ bzw. eine Grabkirche markiert werden sollte. Zeitgenössische Bezeichnungen des Kuppelraums von S. Bernardino als „tomma“, „tumba“ oder „tomba“ scheinen auf den ersten Blick diese Identifizierung zu stützen, sind bei näherer Betrachtung jedoch lediglich lokale Begriffe zur Umschreibung eines zentralen Raumpörpers.⁵⁰⁹ Tatsächlich sind bislang keine Hinweise dafür bekannt, dass man die Positionierung des Heiligengrabes ursprünglich im Zentrum des zentralen Baukörpers plante – was allerdings häufig

504 SATZINGER 1991, S. 67; NIEBAUM 2016, Bd. 1, S. 345. Zu den Bautypen der abruzzesischen Konventskirchen BARTOLINI SALIMBENI 1993, S. 54 f.

505 GAVINI 1927/28, Bd. 2, S. 183 f.; ANTONINI 1988/93, Bd. 1, S. 315 f.; BARTOLINI SALIMBENI 1993, S. 131.

506 BRUSCHI 1980, S. 178 Anm. 4; FASOLO 1980, Bd. 1, S. 200; FUCINESE 1995, S. 125; CIRANNA 1997, S. 152; BARTOLINI SALIMBENI 1993, S. 57.

507 BRUSCHI 1980, S. 168 f. Man vergleiche die eminente Marienwallfahrtskirche von Loreto, die 1467/68, kurz nach S. Bernardino begonnen wurde (FUCINESE 1995, S. 125; BARTOLINI SALIMBENI 1998, S. 59; ANTONINI 2004, S. 226). Die von der älteren Forschung postulierte Bindung des Marienpatroziniums an den Zentralbautypus relativiert SATZINGER 1991, S. 70, 75.

508 CIRANNA 1997, S. 152; KENNEDY 2013, S. 153. Zur Assoziation zentrierter Gebäude mit einer Grab- oder Memorialfunktion durch Zeitgenossen vgl. NIEBAUM 2016, Bd. 1, S. 251 f.

509 DE RITIIS 1946, S. 238; MASSONIO 1614, S. 89 (vgl. CIRANNA 1997, S. 163 Anm. 18). Beide Autoren verwenden „tomba“ auch an anderer Stelle als eher strukturellen, denn funktionellen Begriff (DE RITIIS 1946, S. 201; MASSONIO 1614, S. 99). Erstmals erklärt Antonio Amici da Fossa explizit diese Aquilaner dialektale Besonderheit: „Habet item celsum maximumque tholum, nostrates Tumbam vocant, plumbeis laminis tectum“, *Opera Omnia* 1591, o.S. [6]; dies – wie andere Informationen zu S. Bernardino – übernimmt Wadding (WADDING 1648, Bd. 6, S. 732: „et mirabilis structurae tholus, vulgo Aquilano Tumba, aliis Cuppola, figurae octogonae circularis“; vgl. D'ANTONIO 2018, S. 22, der allein Wadding zitiert). Zu Typus und Entwicklung des „martyrium“ grundlegend GRABAR 1943/46.

in der Forschung postuliert wurde, ohne jedoch zu beachten, dass die Verortung eines Heiligengrabes vor dem Hochaltar eine große Seltenheit gewesen wäre.⁵¹⁰ Eher anzunehmen ist, dass das Schweigen der quattrocentesken Quellen und auch der ausweichende Bericht des einflussreichen secentesken Ordenschronisten Luke Wadding⁵¹¹ eben die Leerstelle boten, die hernach durch die Vorstellung der Verortung des Heiligenmonumentes im Zentrum des Zentralbaus besetzt wurde, auch wenn dieser Grabort traditionell eher Stiftern vorbehalten war (vgl. 4.3.1). Angesichts der bereits 1458 begonnenen Arbeiten an der durch die verbreiterten Jochmaße herausgehobenen Heiligenkapelle besteht jedoch kaum Zweifel daran, dass die Heiligenkapelle schon anfänglich als Bestattungsort Bernhardins vorgesehen war. Auch die vielen frühen Stiftungen für diese Kapelle und die Tatsache, dass noch lange nach der Translation an der Kuppel gearbeitet wurde, machen die Hypothese des zentralen Graborts unwahrscheinlich.

Pragmatische Erwägungen scheinen bei der Projektierung des Grabortes innerhalb der Kirche vorherrschend gewesen zu sein, denn mit der Cappella di S. Bernardino entstand ein separates Kultzentrum, das etwa auf der Hälfte der longitudinalen Hauptachse der Kirche eine Querachse bildet. Auf diese Weise waren Kuppelraum und angrenzendes Langhaus ungestört für Messfeier und Predigt nutzbar.⁵¹² Weitere Hinweise auf diese liturgische Zweiteilung bietet die Gestaltung des in weißem und roten Stein ausgeführten Fußbodens der Basilika, der nach der Generalüberholung und Ergänzung in den 1970er Jahren wieder größtenteils im originalen Zustand kenntlich ist. Sowohl der Mittelpunkt des Kuppelraumes als auch derjenige im Langhausboden auf Höhe des Mausoleums sind mit einem Sternornament markiert.⁵¹³ Eine Unterbrechung des Langhausverlaufs zeigt sich auch in der Jochverbreiterung sowie der Erhöhung des Kapellenniveaus,

510 Den Grabort unter der Kuppel vermuten GAVINI 1927/28, Bd. 2, S. 183; CHINI 1954, S. 274, 322; ANTONINI 1988/93, Bd. 1, S. 314 begründet damit das plötzliche Auftreten des ungewöhnlichen Grundrisstyps und CIRANNA 1997, S. 152 die funktionalen Bezüge des von ihr als Grab gedeuteten Zentralbauteils. Trinità Kennedy geht soweit, den Zentralbau in Pinturicchios Wandgemälde der Cappella Bufalini als Chiffre für S. Bernardino und als Schlüssel zur Deutung als Translationsszene zu interpretieren (KENNEDY 2013, S. 154; vgl. 2.8.1). Gegen die Annahme der zentralen Verortung des Bernhardingrabes argumentieren CHERICI 1969, S. 23, 31; FUCINESE 1995, S. 130; MUSSOLIN 2013(2015), S. 124; zuletzt D'ANTONIO 2018, S. 22. Zur weitaus häufigeren Positionierung von Heiligengräbern an dezentralen Orten im Kirchenraum vgl. 4.4.3.

511 „Quo peculiari templi loci hoc anno repositum fuerit sancti Bernardini corpus, non est qui referat, etenim, quo nunc iacet ornatissimum mausolaeum“, WADDING 1648, Bd. 6, S. 732. Ganz ähnlich und sicherlich an Wadding orientiert berichten viel rezipierte Biographen Bernhardins des 18. und 19. Jahrhunderts (AMADIO 1744, S. 261; DI SANT'EUSANIO 1844, S. 45; vgl. auch MARIANI Ms. 585, fol. 133r–133v).

512 Vgl. CHERICI 1969, S. 23.

513 Vgl. MARINANGELI 1979/80, S. 26; eine Zeichnung des Fußbodenornaments von Giovan Battista Contini in DEL BUFALO 1982, S. 136. Zur Restaurierung vgl. MORETTI 1972a, S. 130.

die in das Seitenschiff hinausgreift.⁵¹⁴ Zudem war es offensichtlich elementar, die Grabstätte in unmittelbarer Nähe des Konventes zu positionieren.⁵¹⁵

Den Impulsen für die Bauform von S. Bernardino lässt sich per Analogieschluss nachspüren. Naheliegend ist die partielle Inspiration an der Basilika S. Antonio in Padua, die ab 1265 als Erweiterung über dem Grab des Franziskanerheiligen Antonius errichtet wurde und einen artikulierten Grundriss zeigt, bestehend aus einem Langhaus mit drei Schiffen, einem verbreiterten Joch vor dem überkuppelten Altarraum und einem Chorumgang mit Radialkapellen.⁵¹⁶ (Abb. 31)

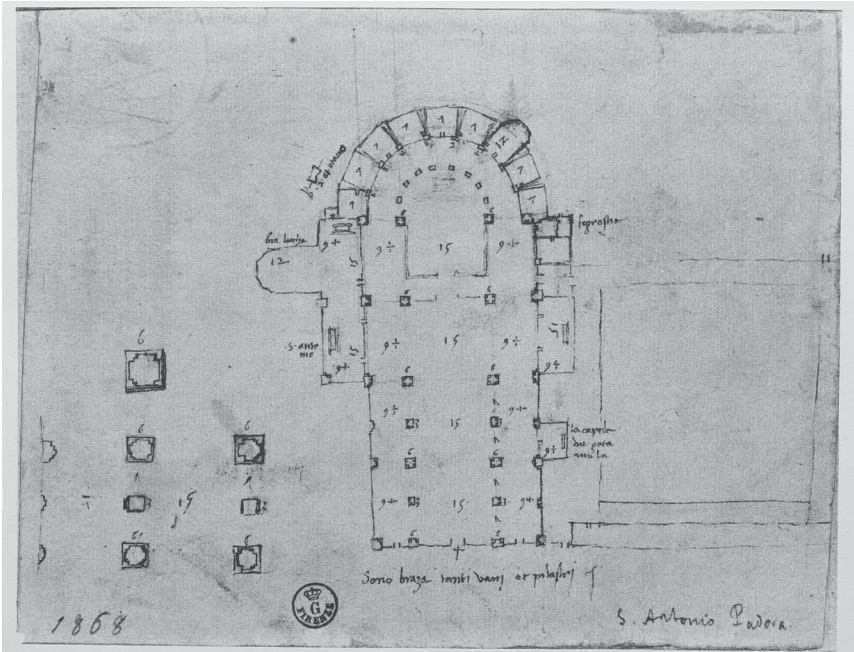


Abbildung 31: S. Antonio, Padua, nach 1457, GDSU, UA 1868

Referenzpunkte sind aber auch im Bereich von Bauprojekten zu finden, die einen bereits bestehenden Langbau mit einem neuen zentralen Baukörper vereinen, wie beispielsweise Leon Battista Albertis Projekt für die Umgestaltung der Franziskanerkirche S. Francesco in Rimini (ab etwa 1450 im Bau) zum Mausoleum der

514 Del Bufalo bezeichnet diese Querachse als eigene „chiesa trasversale a tre navi con la cappella del Santo“, DEL BUFALO 1980, S. 551.

515 Die Frage, inwiefern die im 18. Jahrhundert an der Innenfassade eingerichtete Orgel, die hauptsächlich für Feiern in der Grabkapelle bestimmt war, Vorgänger besaß, kann in diesem Rahmen nicht beantwortet werden.

516 Vgl. DEL BUFALO 1980, S. 552. Zur frühen Baugeschichte des *Santo* HEINEMANN 2012.

Malatesta in der Kuppelrotunde.⁵¹⁷ (Abb. 32) Einen ähnlichen Kompositbau projektierte Michelozzo bereits einige Jahre zuvor (seit etwa 1444, später von Alberti weitergeführt) mit der Chor-Tribuna der SS. Annunziata in Florenz – Haupt-

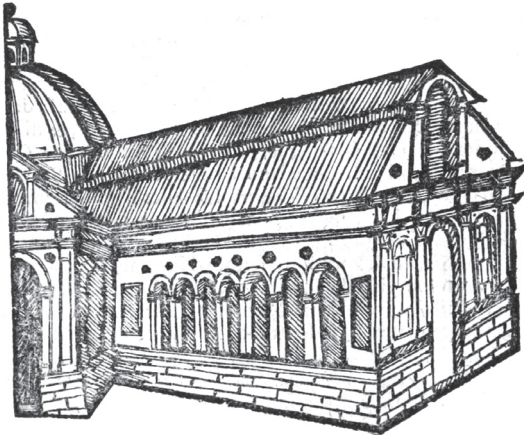


Abbildung 32: Leon Battista Alberti, Projekt *tribuna* und Querhaus S. Francesco, Rimini (Raffaele Adimari, *Sito riminese*, Brescia 1616, Bd. 1, S. 62)

sitz der servitischen Observanz –, die an den schon bestehenden flachgedeckten Saalbau anschloss. Auch wenn nicht eindeutig nachzuweisen ist, dass die Rotunde von SS. Annunziata als dynastische Grablege der Gonzaga intendiert war, so erinnerte sie gewisse Zeitgenossen eher an kaiserliche Grabmonumente als an die Chorkapellen römischer Ordenskirchen.⁵¹⁸

Angesichts dieses Zeugnisses und der Annahme, dass die Zeitgenossen ein „erstaunlich präzise[s] Verständnis für Funktion und Angemessenheit von Architektur“ hatten,⁵¹⁹ tritt die Lesart in den Hintergrund, die den Kuppelraum von S. Bernardino in Analogie zu den *tribune* von SS. Annunziata oder S. Maria del Fiore als Markierung des privilegierten Chors der Religiösen deutet und damit als spirituelles Zentrum der Observanz.⁵²⁰ Auch diese Auslegung muss freilich eine architekturikonographische bleiben, da in S. Bernardino der Chorbereich nicht

517 BULGARELLI 2010. Andere dynastische Grablegen in Bettelordenskirchen folgten später, z. B. S. Bernardino in Urbino (1482), die Dominikanerkirche S. Maria delle Grazie in Mailand (1492) oder auch der modifiziert ausgeführte Plan zur Observantenkirche von S. Niccolò in Carpi (1493), den Alberto III. Pio als seine Grabkirche mit einer Hauptkuppel umgeben von Tonnengewölben und vier kleineren Kuppeln vorsah (COBIANCHI 2013, S. 71–73).

518 Zu Giovanni Aldobrandinis Brief von 1471 an den Patron Ludovico Gonzaga vgl. BROWN 1981a, S. 100. Möglicherweise bestimmte Gonzaga jedoch S. Sebastiano in Mantua als Grabkirche (ebd., S. 110, 145 Anm. 159).

519 MARKSCHIES 2001, S. 186; vgl. auch GÜNTHER 1998.

520 MUSSOLINI 2013(2015), S. 125 verweist auf die späteren Pläne von Antonio da Sangallo für die Umgestaltung des Chores der Florentiner Markuskirche.

wie in den Florentiner Kirchen unterhalb der Kuppel zu finden war; im Gegenteil verrät das lange Presbyteriumsjoche, dass dort der Chor von Beginn an geplant war. Am ehesten lässt sich die Kuppel von S. Bernardino als weithin sichtbare Markierung einer Wallfahrtskirche interpretieren.

Armutsgesetz vs. *magnificenza*

Die Aquilaner Grabkirche widersprach offen dem Armutsgesetz der Franziskanerobservanten, das schlichte und strenge Bauten verlangte.⁵²¹ In den *Constitutiones Bernardini* war jedoch – wie beschrieben – die Leitlinie des *usus moderatus* geprägt worden, die ein differenziertes, vom jeweiligen Kontext abhängiges Bild des *decorum* zeichnet. Jene Norm, bis an die Grenzen ihrer Flexibilität strapaziert, ermöglichte es, in L'Aquila einen für die Reformfranziskaner ungewöhnlich großzügigen Kirchen- und Konventsbau zu errichten. Zwar regte sich in den Reihen der Observanten auch Kritik an dem ambitionierten Bau mit Kuppel, gewölbten Kirchenschiffen und Kapellen.⁵²² Sie scheint allerdings alsbald verblasst zu sein, im Gegensatz zu anderen Bauprojekten, wie beispielsweise der nachträglichen Errichtung einer Kuppel und des Kirchenschiffes beidseitig flankierender Kapellen für die Sieneser *Capriola*-Kirche, gegen die heftig polemisiert wurde.⁵²³ Folglich kann man der Ansicht, die Grabkirche Bernhardins habe als „chiesa reliquiario“ des ersten Heiligen der franziskanischen Observanz baupologisch eine akzeptierte Sonderstellung eingenommen, nur zustimmen.⁵²⁴ Im Übrigen war auch an S. Francesco in Assisi Kritik wegen der Übertretung des Armutsgesetzes geübt worden.⁵²⁵ Den Vorwürfen wurde mit dem Hinweis auf den Ausnahmestatus der Grabkirche des Ordensgründers begegnet.⁵²⁶ Dahingestellt bleiben muss, ob die Festlegung eines Kontrollorgans für Neubauten während des Generalkapitels von Mailand 1457 ein Reflex der Diskussionen um die anspruchsvolle Bauplanung von S. Bernardino war, oder ob dies den Bedarf allgemeiner Baunormen manifestierte.⁵²⁷

521 Vgl. 2.3.2. Allgemein lässt sich im 15. Jahrhundert eine fortschreitende Abwendung der Observanten vom einschiffigen Saalbau beobachten (GARDNER 2013, S. XIV).

522 Ein Brief des Fra Nicola da Fara berichtet von diesem Streitpunkt während des Bologneser Observantenkapitels im Mai 1455: „Ecclesia sancti Bernardini continuo erigitur, licet magnitudo illius multis displiceat (...) ‚Quoniam illa ecclesia ita fundata est ampla et lata, ut ignoremus quando et quo pacto possit finiri.‘ Impingebant autem id Fr. Jacopo de Marchia“, CHIAPPINI 1922a, S. 394, 401; später war Nicola da Fara Guardian von S. Bernardino, zumindest in den Jahren 1480 und 1482 (*Regestum* 1983, S. 292, 393).

523 Zu der Diskussion um die Kirche der *Capriola* MARKSCHIES 2001, S. 193 f.

524 COBIANCHI 2013, S. 42. Die unterschiedliche Haltung gegenüber den beiden Bauten kommt im Obödienzbrief des Generalvikars Pietro da Napoli 1482 zur Sprache (*Regestum* 1983, S. 392–395).

525 BELTING 1977, S. 18–21.

526 Vgl. hier den Text *Contra quasdam* (1312), der angibt, es seien nicht alle Franziskanerkirchen so reich geschmückt, nur S. Francesco in Assisi, um den dort bestatteten Ordensgründer zu ehren COOPER/ROBSON 2009, S. 660.

527 Vgl. 2.3.2.

Die Sonderstellung der neuen Grabkirche stand bereits in der Phase der Bauprojektierung durch Johannes von Capestrano – Mitverfasser der *Constitutiones Bernardini* – nicht infrage, denn dieser rekurrierte in seinen Ermahnungsbriefen an die Aquilaner mehrfach auf das Konzept der *magnificenza*. Er betonte, dass „schöne“ religiöse Bauten zum Ruhme einer jeden Stadt beitragen, wie man an Florenz und Venedig sehen könne – beides wichtige Handelspartner L’Aquilas.⁵²⁸ Damit reihte sich der Prediger in eine schon im 14. Jahrhundert geläufige Argumentation ein, gemäß derer Bettelordenskirchen mit ihrer prachtvollen Ausgestaltung als Gemeinschaftswerk verstanden wurden, welches „der Stadt zur höheren Ehre gereicht und dessen religiöser Rang sich über seine ästhetische Wertzumesung definiert“.⁵²⁹ Zugleich berührte Johannes die zeitgenössische Diskussion der Tugend der *magnificenza*, die zumeist im Hinblick auf individuelle Architekturpatronage geführt wurde.

Eine Übertretung der Vorgaben der Ordensregeln mit dem Ziel einer wirklichen Selbstdarstellung war also von Beginn an für S. Bernardino intendiert.⁵³⁰

528 „che [il corpo di Bernardino] deueria esser vestito, & ornato di oro, & hauer per tomba vna noua, & bellissima Chiesa; quello dico, che rende la vostra città Magnifica, & Gloriosa, esser’anco deuria da voi magnificato, & honorato, poiche apporta a voi tanto splendore, & fama (...) il che non solo per voi stessi, ma per eterna memoria a vostri posteri far douete (...) douete voi edificare vna nuoua chiesa a honore del nouello Santo Bernardino, il quale (...) orna, & illustra di vn nome cosi immortale la città dell’Aquila“, Brief vom 10. Oktober 1451, Appendix Nr. 3, S. 514; „farete più gloriosa la Città vostra, imperoché la bellezza della Città delli christiani se nota nelli belli Templi ecclesie et lochi de Religiosi, secondo chi è stato in Fiorenzia, Venetia et altri nobili Città d’Italia ne puo rendere testimonio“, Brief vom 12. Mai 1454, Appendix Nr. 3, 517. Vgl. hier auch das Urteil zum Komplex von S. Bernardino durch Francesco Gonzaga in seiner Ordenschronik: „intra prefatae ciuitatis Amiterni moenia, ex publico aerario eleganter, atque magnificè satis construi illamque“, GONZAGA 1587, Bd. 2, S. 409. Zum Konzept der *magnificenza* bei Capestrano im Bezug auf L’Aquila vgl. LANGER 2024 *im Druck*.

529 KRÜGER 1998, S. 152. Zur *magnificenza* im Florentiner Bettelordensmilieu der 1420er bis 1450er Jahre vgl. HOWARD 2012. Ähnlich artikulierten sich Castello Quaratesi und Lorenzo de’ Medici im Zusammenhang der Errichtung der Florentiner Observantenkirche, S. Salvatore e S. Francesco: Nicht dem Armutsgebot der Brüder solle der Neubau entsprechen, sondern der Stadt Florenz angemessen sein und ihr zur Ehre gereichen (PULINARI 1913, S. 187). Ausgehend von Francesco Villani wurde dieser Topos immer wieder bemüht (MARKSCHIES 2001, S. 196). Vgl. CIRANNA 1997, S. 153, die angesichts der ‚großartigen‘ Konzeption von S. Bernardino Leon Battista Alberti zitiert, dem Sakralbauten als wichtigster Schmuck einer Stadt galten: „Tota in re aedificatoria nihil est, in quo maiore sit opus ingenio cura industria diligentia, quam in templo constituendo atque exornando. Sino illud, quod templum quidem bene cultum et bene ornatum profecto maximum et primarium est urbia ornamentum“, ALBERTI 1966, Bd. 2, S. 543 (VII, 3). Indes gab es auch im Königreich Neapel Fürsprecher dieser Tugend, wie den einflussreichen Gelehrten Giovanni Pontano, der in seiner Schrift *De Magnificentia* (1498; PONTANO 1965, S. 85–121, 231–264) u. a. ihre gesellschaftliche Dimension hervorhob.

530 Ein Dokument von 1310 bescheinigt dem Kirchenbau von S. Francesco in Assisi mit seinem Bilderschmuck, „das Licht und Heil (...) der ganzen Stadt und des Bezirks von Assisi“ zu sein (zit. nach KRÜGER 1998, S. 149).

Insbesondere die Kuppel – die in der sich nach außen hin frei entfaltenden Form vor 1480 allgemein noch recht selten war – garantierte eine erhöhte Visibilität des Baus im Stadtbild und wegen ihrer randseitigen Lage auch vom *contado* aus.⁵³¹ Die Prominenz der Kuppel des an einem der höchsten Punkte der Stadt gelegenen Baus scheint in Illuminationen der Zeit um 1500 adaptiert.⁵³² (Abb. 33) Noch im



Abbildung 33: Initiale Choralbuch, um 1500, BPA, Corale 4, fol. 40v (ehem. S. Bernardino)

späten 16. Jahrhundert wurde die Fernwirkung der Basilika von Pico Fonticulano hervorgehoben.⁵³³ Dieser weist L’Aquila in seiner *Breve descrizione* (1582) voller Lokalstolz den siebten Platz unter den vornehmsten Städten Italiens zu, wofür er als eine der ersten Gründe „la magnificenza degli edificij“ angibt. Auch Pico greift also das Konzept der *magnificenza* für die Charakterisierung der Aquilaner Bauwerke auf, unter denen er als erstes kurz darauf S. Bernardino nennt.⁵³⁴ Interes-

531 Zu den wenigen Beispielen zählt die Hauptkirche S. Maria di Piazza (ab 1470, heute S. Flaviano) der an der Adria gelegenen, neu gegründeten Abruzzenstadt Giulianova (NIEBAUM 2011, S. 92).

532 Zur Adaption der Kuppel von S. Bernardino in zwei Handschriften des Konventes als Chiffre des Salomonischen Tempels im Zuge der Stilisierung L’Aquilas als neues Jerusalem vgl. PASQUALETTI 2013(2015), S. 257.

533 „San Bernardino, posta in disparte dalla città in largo campo, con allegra vista più d’ogn’altra che si veda“, PICO FONTICULANO 1996, S. 59.

534 „L’Aquila, prima città della provincia d’Abruzzo e seconda del regno di Napoli, è illustre per i fatti egregi de’ suoi cittadini, per la magnificenza degli edificij, ma anco per l’antichissima discendenza“, PICO FONTICULANO 1996, S. 51 (vgl. „per l’ornamento delli edificij“, ebd., S. 77); „La prima [chiesa] d’esse (...), che è giudicata tra le famose d’Italia, è San Bernardino“, ebd., S. 59.

santerweise rekurriert der Autor für Florenz – frühes Zentrum des *magnificenza*-Diskurses – explizit auf die „suntuosità delle fabbriche“.⁵³⁵

Geltung von S. Bernardino

Die Bedeutung des Heiligen und des ihm geweihten *locus* in L’Aquila spiegelt sich auch in der Umbenennung der abruzzesischen Franziskanerprovinz von *Provincia Pennensis* in *Provincia Sancti Bernardini* wider, die während des Mailänder Generalkapitels von 1457 offiziell beschlossen, in der Praxis jedoch schon zuvor genutzt wurde.⁵³⁶ Folglich zierte der Titelheilige auch das Siegel des Provinzministers. Es zeigt Bernhardin barfüßig und mit dem Brillenetui am Gürtel, wie er einen Kodex in der linken Hand hält und mit der rechten auf das Namen-Jesu-Monogramm verweist, begleitet von der Beischrift „Manifestavi“.⁵³⁷ Die Umwidmung der abruzzesischen Provinz bedeutete auch eine Annäherung des Heiligen an die großen Mitbrüder, denn lediglich Ordensgründer Franziskus (Umbrien) und Antonius von Padua (Veneto) waren bis dahin namensgebend für Observantenprovinzen gewesen. Schon 1452, bald nach Bernhardins Heiligsprechung, wurde in dem kleinen Konvent S. Giuliano außerhalb der Stadt ein Generalkapitel der Observanten in L’Aquila gefeiert. In späteren Jahren wurden diese Zusammenkünfte wiederholt in S. Bernardino abgehalten, als Konvent, der spätestens seit 1517 zur Leitung der Provinz aufgestiegen war.⁵³⁸

Nicht unwahrscheinlich ist, dass die Grabkirche Bernhardins mit ihrem anspruchsvollen Bautypus zum Referenzpunkt für andere Bauten wurde. Auf regionaler Ebene weist die ab 1500 errichtete Kirche S. Flaviano von Capitignano im Aquilaner *contado* eine große Übereinstimmung mit dem kompositen Typus der Bernhardinbasilika auf.⁵³⁹ (Abb. 34) Möglicherweise ist auch ein zeitnaher Reflex des Kuppelprojektes von S. Bernardino zu finden: Nicht ohne Plausibilität lässt sich spekulieren, dass man die unter Kardinal Amico Agnifili ausgeführten Wiedererrichtungsmaßnahmen des Aquilaner Domes nach dem Erdbeben von 1461/62

535 PICO FONTICULANO 1996, S. 77. Der konkurrierende Vergleich mit den toskanischen Städten ist bereits im trecentesken Chronikgedicht des Buccio di Ranallo zu finden („et l’Aquila sobrana / Che è la meliore terra che sia fino in Toscana“, BUCCIO DI RANALLO 1907, S. 61).

536 Zur amtlichen Namensänderung BERNHARDIN VON FOSSA 2021, S. 130f., 230f.; ders. 1902, S. 115; GONZAGA 1578 Bd. 1, S. 16. Bereits zuvor wurde die Abruzzenprovinz nach Bernhardin benannt, so etwa in einem Brief Nicolas da Fara von 1455 (CHIAPPINI 1922a, S. 403) oder einer Bulle Kalixt’ III. vom 22. April 1456 (*Sensi dell’arte* 2015, S. 15, 40).

537 GONZAGA 1587, Bd. 1, S. 51 Nr. 13. Bernhardin figurierte auch auf dem Siegel der durch Johannes von Capestrano 1452 neu gegründeten österreichischen Provinz (ebd., Nr. 18).

538 Zum Generalkapitel von 1452 vgl. BERNHARDIN VON FOSSA 2021, S. 164–177; CHIAPPINI 1928, S. 94f.; *Chronologia Historico-Legal*is 1650, S. 122. Weitere Generalkapitel fanden 1472, 1495 und 1559 in S. Bernardino statt. Zur Sonderstellung des Konventes, der das Amt des Diskrets sechsfach vergab, während es in anderen Konventen der Provinz nur zwei bis vier Diskrete gab ABATE 1930, S. 9f.; vgl. ALFERI 2012, S. 220: „[S. Bernardino] è capo di Provincia“.

539 BARTOLINI SALIMBENI 1993, S. 59; vgl. FUCINESE 1995, S. 125.

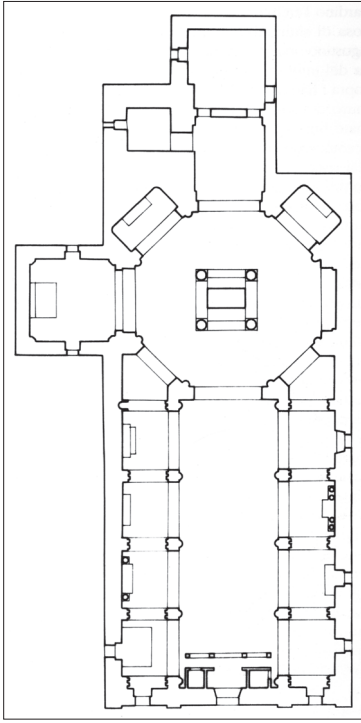


Abbildung 34: S. Flaviano, Capitignano, ab 1500

als Chance begriff, die Bischofskirche durch eine Kuppel zu nobilitieren, um nicht hinter dem monumentalen Kirchenbau der Observanten zurückzustehen. Allein, dass – wie teils vermutet wird – die den Chor und die „Cappella magna“ betreffenden Arbeiten auch eine Kuppel vorsahen, die angeblich nur bis zum Tambour reifte, ist durch Quellen nicht gesichert.⁵⁴⁰

Im Ambiente der *fratres de familia* lässt sich ein möglicher Reflex der Aquilaner Grabkirche in dem erwähnten Umbauprojekt für die seit 1451 ebenfalls Bernhardin geweihte Kirche des *Capriola*-Konventes bei Siena vermuten.⁵⁴¹ Ab 1474 wurde eine Erweiterung der bescheidenen Saalkirche geplant, die ein größeres,

⁵⁴⁰ Zu dieser These CHINI 1954, S. 170; CIRANNA 1997, S. 163 Anm. 25. Die quattrocentesken Aufzeichnungen berichten nur von Agniflis Engagement für das Presbyterium („Chorum in Capella magna Ecclesie Aquilane suis expensis refeci de novo (...) Hic Chorum in Cappella magna Ecclesie Aquilane sumptuosum iterum & de novo fieri fecit“, *Catalogus* 1741, S. 937). Belegt ist hingegen, dass ab 1575 am Dom ein Campanile nach dem Vorbild von S. Bernardino entsprechend der Pläne Girolamo Pico Fonticulanos errichtet wurde (ANTONINI 1988/93, Bd. 1, S. 234).

⁵⁴¹ COBIANCHI 2013, S. 43. Mussolin bescheinigt dagegen dem Sienser Projekt einen überregionalen und innovativen Geschmack im Gegensatz zu der formal eher altertümlichen Aquilaner Kirche, MUSSOLIN 2013(2015), S. 142.

zweijochiges Kirchenschiff, den überkuppelten Bereich des Mönchschor mit anschließender *cappella maior* sowie eine Reihe das Kirchenschiff flankierende Kapellen vorsah. Trotz der erwähnten lebhaften Kritik an dem Bauprojekt wegen seiner „magnificencie et slargimenti“, stellte man die Kuppel bis 1488 fertig.⁵⁴²

Eine indirekte Parallele zu S. Bernardino von L’Aquila weist die seit 1450/51 geplante und spätestens ab April 1454 errichtete Klarissenkirche S. Bernardino in Vicenza auf, die die erste franziskanische Zentralbaukirche zu sein scheint.⁵⁴³ Der Bau besteht aus einer oktogonalen Laienkirche mit je einer polygonalen Kapelle in nördlicher und südlicher Richtung sowie einem östlich anschließenden, auf rechteckigem Grundriss errichteten Nonnenchor. (Abb. 35) Zwar ist der Baubeginn in Vicenza vorgängig, doch da die Planungsphase der Aquilaner Grabkirche schon bald nach der Kanonisierung Bernhards einsetzte, wäre es denkbar, dass die Form der Vicentiner Kirche an der für Observantenkirchen ungewöhnlichen Integration eines zentralisierten Bauelementes orientiert war.⁵⁴⁴

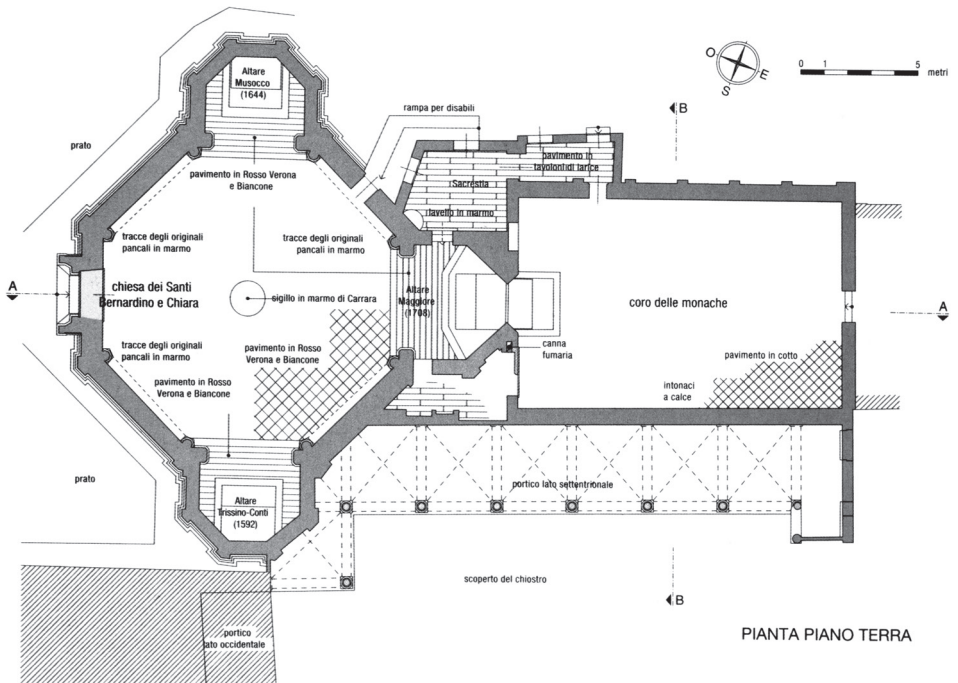


Abbildung 35: S. Bernardino, Vicenza, ab 1451/54

542 *Regestum* 1983, S. 360; vgl. COBIANCHI 2013, S. 44.

543 NIEBAUM 2016, Bd. 1, S. 119, 121.

544 Ebd., Bd. 1, S. 122, 332.

2.7 Cappella di S. Bernardino

Einen Eindruck von der ursprünglichen Anlage der ab 1458 errichtete Bernhardinkapelle, deren heutige Erscheinung insbesondere auf bauliche und ausstattungsbezogene Veränderungen des 17. und 18. Jahrhunderts zurückgeht, geben die Angaben des *Libro Grande*. So werden in einem ersten, zusammenhängenden Abschnitt zur Kapelle Materialverbrauch und allgemeine Bauleistungen für die „cappella de san B.“ (*LG*, fol. 153v–154r), verwendete Eisen- und Holzelemente („lo ferro della cappella de san B.“, *LG*, fol. 154v; „lengiam e pincj della ditta cappella“, *LG*, fol. 155r) sowie Details zur Krypta („sotto la cappella de san B.“, *LG*, fol. 155v) vermerkt. Wenig später finden sich Angaben zum Stufenaufbau und der Pflasterung des Kapellenbodens („resto della cappella de san Bernardino“, *LG*, fol. 168v) und zum Altar in der Kapelle („lu altaro de san B.“, *LG*, fol. 169r–169v).⁵⁴⁵ Darüber hinaus geben Notarsakten Auskunft zu Legaten und Stiftungen für die Kapelle, außerdem sind vereinzelt Beschreibungen in hagiographischen Schriften seit dem späten 16. Jahrhundert zu finden.⁵⁴⁶

2.7.1 Stiftungslage

Zwar sind verschiedene Dokumente zur Stiftungslage der Bernhardinkapelle überliefert, jedoch konnte wegen der teils lückenhaften und wenig konkreten Angaben bislang nicht in allen Fällen geklärt werden, wie die Kompetenzen der verschiedenen Auftraggeber verteilt waren. Im folgenden Überblick werden die verfügbaren Informationen zusammengestellt und erstmals systematisierend betrachtet, um Sukzessionen herauszuarbeiten.

Bereits während der ersten Konstruktionsphase der Cappella di S. Bernardino ist die Finanzierung durch Privatpersonen nachgewiesen. An erster Stelle zu nennen ist Giovanna auch Iacobella oder Covella Gräfin von Celano (ca. 1410–vor 1471), die an das Aquilaner Gebiet angrenzende Lehen (Aterno-Tal sowie der Landstrich um Capestrano) und die in Apulien liegende Baronie Carapelle besaß. Sie war den Franziskanerobservanten sehr zugetan, wurde selbst Terziarin und stiftete wiederholt großzügig zugunsten der Brüder.⁵⁴⁷ Wie der *Libro Grande* berichtet, wurde dieser potenten Förderin das Kapellenpatronat offiziell durch den

545 Die Transkripte der genannten Seiten des *Libro Grande* finden sich im Appendix Nr. 4, S. 520–526; zur einfacheren Handhabung werden kürzere Zitate in den Anmerkungen wiederholt. Textstellen, die die Kapelle nur als Referenzpunkt erwähnen (z. B. „nave della cappella de san B.“, *LG*, fol. 159v) wurden nicht vollständig transkribiert.

546 RAZZI 1990, S. 46; MASSONIO 1614, S. 92.

547 Auf Covellas Engagement geht nicht nur die Gründung des Konventes im Heimatort des Johannes von Capestrano zurück (S. Francesco, ab 1447; CHIAPPINI 1925, S. 223–232; RUBEO 2015, S. 133 f.), sondern auch – gemeinsam mit ihrem zweiten Gemahl Leonello Accrociamuro – die Stiftung einer Observantenniederlassung in Celano (S. Ma-

Stadtrat angetragen. Die nachgewiesenen Investitionen der Gräfin zwischen 1458 und 1461 belaufen sich auf insgesamt 1489,08 Dukaten, so dass davon ausgegangen werden kann, dass sie für den Großteil der baulichen Grundstruktur der Kapelle aufkam.⁵⁴⁸ Nach dem Jahr 1461 ist keine finanzielle Unterstützung Covellas nachgewiesen, was auf zwei Gründe zurückgeführt werden kann: Einerseits ruhen nach dem Erdbeben von 1461 die Bauarbeiten an S. Bernardino drei Jahre lang. Andererseits geriet die Gräfin im Zuge politisch-familiärer Verwicklungen – ihr eigener Sohn Ruggero (Rogerone) hatte sie angegriffen – zunächst 1462 in Gefangenschaft und zog sich nach der weitgehenden Enteignung und der Übertragung ihres Lehens 1463 an die Piccolomini aus der Grafschaft zurück.⁵⁴⁹ Vermutlich starb Covella in Neapel, Herkunftsort ihrer Mutter, denn sie fand ihren Grabort zunächst in der Neapolitaner Kirche der Franziskanerobservanten S. Maria la Nova. Im November 1471 gestattete ein auf Bitten der Söhne der Gräfin, Ruggero und Pietro, verfasster päpstlicher Erlass die Umbettung ihrer Gebeine.⁵⁵⁰ Erst die Chronik Bernhardins von Fossa erläutert, dass die sterblichen Überreste der Gräfin auf Initiative ihres jüngeren Sohnes Pietro schließlich nach S. Bernardino in die durch ihre Finanzierung errichtete Kapelle überführt worden seien.⁵⁵¹

Die Verbundenheit eben jenes Nachkommen Covellas mit der Bernhardinkapelle zeigt sich darin, dass Pietro von Celano einen Nachlass für S. Bernardino verfügte und festlegte, er möge in „seiner“ Kapelle in S. Bernardino bestattet werden, in die zwischenzeitlich der Heiligenkörper transloziert worden war.⁵⁵² Aller-

ria Valleverde, 1455 begonnen, doch erst 50 Jahre später fertiggestellt; vgl. PELLEGRINI/DEL FUOCO 2012, S. 276 f.) Der Vertraute und Bußvater Covellas, Fra Giuliano Alemanno, wurde als Seliger verehrt und in S. Bernardino in einem Marmorgrab beigesetzt (DE RIJIS 1941, S. 213 f.).

548 „Recordu fattu per manu de fra franciscu de tutta la elemosena data ad san B. data dalla mangifica contessa Covella de Celano data perla cappella dove starra el corpu del gloriosu san B. laquale cappella fo donata alla ditta contessa dallj mangifici singniorj della camera dellaquila Et la ditta contessa la pillio gratiosamente et permise per nostre manj farcela fare tutta a soe spese Et incomenzandola affare et forono missj tuttj le sotto scritj denarj como avrete partita per partita“, *LG*, fol. 22r; „Item la Contessa di Celano contribuì ducati mille quattrocento ottanta nove, soldi otto, con li quali denari fu fatta tutta la fabrica della Cappella dove stà il Corpo di S. Bernardino“, ebd., fol. 63v. Zum weiteren Engagement der Gräfin in S. Bernardino ebd., fol. 24r, 84r (vgl. BERARDI 1990, S. 510; RUBE0 2015, S. 135 f.; D'ANTONIO 2018, S. 22 f.).

549 Weder die von frühen Historiographen verzeichneten Rückzugsorte Venafro oder Ortschaften in Apulien bzw. außerhalb des Königreiches Neapel sind überzeugend (RUBE0 2015, S. 211 f.).

550 Zu Sixtus' IV. Schreiben vom 23. November 1471 *BF* 1949, Nr. 50.

551 „In hoc tamen fama Sue Sanctitatis gravata fuit: quod expulsa comitissa Celani, que partes regis omni studio foverat, nepoty suo comitatum illum tradidisse cernitur; et extra dominium Neapoli obiit, licet corpus eius in locum Sancti Bernardini de Aquila dominus Petrus, eius filius, fecerit reportari; et in cappella sancti Bernardini, suis elemosinis edificata, quiescit“, BERNHARDIN VON FOSSA 2021, S. 244.

552 „Et avemmo nellj 1473 la redeta del signore Petrj de celano lu so corpu lasse in nella soa cappella cio e nella cappella de san B. della qual redeta navemmo receputj per

dings konnten die Prokuratoren die Erlöse aus diesem Nachlass erst im Jahr 1473 entgegennehmen, nachdem Sixtus IV. eine Bulle zur Herausgabe der für die Aquilaner Basilika bestimmten Güter erließ, derer sich Dritte bemächtigt hatten.⁵⁵³

Nach dem anfänglichen Anrecht der Gräfin von Celano, scheint der *ius patronatus* der Bernhardinkapelle an die wohlhabende Notar Nanni-Familie übergegangen zu sein, jedoch ohne ein exklusives Bestattungsrecht. Der aus Civitavecchia im Aquilaner *contado* stammende Kaufmann Nicola di Notar Nanni hinterließ per Testament vom 21. Juni 1467 die von ihm bereits begonnene Kapelle in S. Bernardino, um deren Ausstattung er sich bemüht hatte, seinen jüngeren Brüdern Iacopo und Nanni Antonio.⁵⁵⁴ Zwar wird die Kapelle nicht genauer identifiziert, doch deutet die spätere Stiftungstätigkeit in der Cappella di S. Bernardino durch Familienmitglieder darauf hin, dass Nicola die Stiftungstradition der Sippe in der Grabkapelle des Heiligen begründete: Sein Bruder, Iacopo di Notar Nanni, ließ um 1500 das Mausoleum für Bernhardin errichten und dessen Erbe, Silvestro di Tancredi delle Scale, im 16. Jahrhundert die Kapelle ausmalen. Schwerlich vorstellbar ist es, dass zwei Familienkapellen der Notar Nanni in derselben Kirche existierten.⁵⁵⁵

Eine Notiz zum Testament der ersten Ehefrau von Iacopo di Notar Nanni weist darauf hin, dass bereits in den Jahren vor 1486 ihre verstorbenen Kinder in „ihrer“, also der Familienkapelle in S. Bernardino bestattet worden waren.⁵⁵⁶ Weiterhin

tuttj li 1484 perfino adj 3 de frebarò duc 289 soldi 31 ./ (..)“, *LG*, fol. 128v; „Item ducati duecento ottantanove, grana trent'uno redatti dall'heredità del Signore Pietro di Celano, il quale lasciò il suo corpo nella sua Cappella, cioè nella Cappella di S. Bernardino, e di più ducati quarant'uno grana settanta per un baccile; della sopradetta heredità sene hebbe anco ducati mille cento ottanta sei grana sessanta sopra una terra venduta a Napoli“, ebd., fol. 69v.

553 Zum Papstbrief vom 13. November 1473 *BF* 1949, S. 207, Nr. 514; vgl. RUBEO 2015, S. 200 f.

554 Siehe die zusammenfassende Übersetzung des heute verlorenen Testamentes in ANTINORI *Annali*, Bd. 16.1, fol. 164: „ed in quella [S. Bernardino] si comperasse una delle cappelle cominciate, alla quale lasciò vari ornamenti di calici, di pitture e di danari per l'edificio e la dichiarò eredità de suoi fratelli Giacomo e Nanni Antonio“. Das Baubuch verzeichnet dagegen nur eine relativ geringe Spendensumme von Nicola („Et avemmo adj 3 de frebarò soldi 40 licalj dono cola de notar nannj“, *LG*, fol. 11v; vgl. 62v); in der Rubrik der Nachlässe wird sein Name nicht erwähnt.

555 Ohne kritische Hinterfragung hielt Mario Chini es für gesichert, dass es sich bei Nicolas Kapelle um die Bernhardinkapelle handelte (CHINI 1954, S. 278 f.). Quellen des 17. Jahrhunderts berichten davon, dass Iacopo sowohl die Kapelle als auch das Mausoleum des Heiligen habe errichten lassen („& in una patente nella quale costituisce esso Jacomo procuratore di detta Chiesa eresse la Cappella, e deposito de marmo dove riposa il corpo di San Bernardino con la volta, colonne, e ferriate, tutto a Sue spese“, CRISPOMONTI 1629, Ms. 1bis, fol. 55v). Die Vermutung, dass die Notar Nanni den Impuls zur Heiligenkapelle gaben (CHINI 1954, S. 278, 322), ist haltlos.

556 „Nel 1486 nella moglie di Giacomo Notar Nanni per testamento si prescrive la sepoltura in questa Chiesa nella sua Cappella dove giacevano i figli suoi“, ANTINORI *Monumenti*, Bd. 47, fol. 338, 346, der ein Testament vom 24. August 1486 des Notars Quintian Jacobus aus Pile im Archiv der Alferi, n. 53 zusammenfasst.

dokumentiert das Testament von Iacopos Stiefsohn und Erbennehmer Silvestro, dass seine Nachkommen ebenfalls in der Bernhardinkapelle beigesetzt worden waren und auch seine Ehefrau Lucrezia, Iacopos Enkelin, das Recht auf eine Bestattung ebendort beanspruchte.⁵⁵⁷

Die Tradition der Stiftungstätigkeit und Bestattungen der Nachkommen der Notar Nanni-Sippe lässt sich sogar noch weiter verfolgen. Am Beginn des 17. Jahrhunderts machte sich Caterina Ossorio durch ihre großzügige finanzielle Unterstützung für die Holzdecke von S. Bernardino verdient. Sie war die Tochter von Lucrezia und Silvestro delle Scale und damit die Ururenkelin Iacopo di Notar Nannis.⁵⁵⁸ Durch ihre Freigebigkeit erwarb Caterina für sich, ihre Familie und den angeheirateten Alfieri-Zweig das Recht, in der „Cappella del Deposito di S. Bernardino“ bestattet zu werden, was die Familie noch mindestens bis ins 19. Jahrhundert hinein nutzte.⁵⁵⁹

Jedoch zeigt die Beisetzung des Kanonikers Don Domenico Benedetti im Jahr 1715, dass das Recht auf Beisetzung in Nähe des Heiligen nicht ausschließlich den Alfieri-Ossorio gewährt wurde.⁵⁶⁰ Ebenso belegt eine frühere Stiftungsepisode, dass das Recht, in der Kapelle zu stiften, kein exklusives war: Der wohlhabende Kaufmann und erste *depositario* der Bauhütte von S. Bernardino, Marco di Antonello di Sassa, hatte am 26. Januar 1471 testamentarisch 50 Florin „pro ornamento loci ubi habebitur corpus s. Bernardini in ecclesia nova“ bestimmt; möglicher-

557 „Silvestro, denominato pure Nobilis vir Silvester Iacobi Notarii nannij da Civitar/denca, fatto testamento preparisse la sepoltura nella chiesa e propriamente nella Cappella del S. Bernardino, dove stavano sepolti i suoi figli e riposava il corpo del Santo“, *ANTINORI Annali*, Bd. 18, fol. 473 f. Zum Bestattungsanspruch der Lucrezia delle Scale in der Bernhardinkapelle *MARIANI Ms.* 585, fol. 139v: „Tal dritto lo pretendeva ancora Lucrezia delle Scale [in Marginalspalte:] Instr. r. n. Giust. Margico aqu. 23 marzo 1587 nel suo archivio n. 65“.

558 Vgl. das Schriftstück des Notars Grascia vom 11. April 1590 zur Vermählung der Caterina Ossorio (*COLAPIETRA* 1978, S. 708 Anm. 90).

559 *MARIANI Ms.* 585, fol. 139v (ASA, ANA, Notar Giacomo da Ritiis, Testament vom 20. September 1606); vgl. *COLAPIETRA* 1986, S. 150 f. Caterina Ossorio war die Letzte ihrer Sippe und so ging das Begräbnisrecht in der Heiligenkapelle auf ihre Schwester Lucrezia, vermählt mit Giuseppe Alfieri, und deren Nachkommen über (*ANTINORI Monumenti*, Bd. 47, fol. 355, 361; *MARIANI Ms.* 585, fol. 139v: „E per tal contribuzione della detta Caterina restò a detta Famiglia il dritto della sepoltura nella Cappella del Deposito di S. Bernardino, dove giace la detta Benefattrice. E da qui viene che tal Famiglia Alfieri pretende il dritto sul Deposito, come ricavasi dal Processo per le prove fatte nell'anno milleseicentoquarantatre pel Cavalierato di Malta per Alessio Alfieri“). Noch 1783 wurde Maddalena Bedeschini Alfieri Ossorio „sotto il Deposito di S. Bernardino“ beigesetzt (*MARIANI Ms.* 585, fol. 107r). Zu den 1732 bzw. 1836 datierten Grabinschriften im Boden der Bernhardinkapelle bzw. in der Krypta vgl. Appendix Nr. 4, S. 528.

560 *MARIANI Ms.* 585, fol. 105r, 151r: 1747 ließ der Marchese Giacinto Benedetti hinter dem Bernhardingrabmal eine Grabplatte im Andenken seines Großonkel Domenico Benedetti anbringen, den man 1715 in der Krypta der Bernhardinkapelle beigesetzt hatte („fu seppellito nella stanza detta la grotte, sotto il Deposito di S. Bernardino vicino il muro sotto la Finestra che riesce all'interno del Convento“). Zum Patronat der Familie Alfieri Ossorio im 17. Jahrhundert vgl. *COLAPIETRA* 1978, S. 1128 Anm. 597.

weise war diese Summe konkret für den ersten Grabaltar des Heiligen gedacht.⁵⁶¹ Und noch 1492 war es nötig, dass der amtierende Prokurator Gelder aus dem Verkauf per Legat an die Bauhütte gegangener Immobilien für Arbeiten an der Grabkapelle Bernhardins einsetzte.⁵⁶²

Naturgemäß waren die Wohltäter, die sich für die Heiligenkapelle engagierten, allesamt von besonderem Rang: von aristokratischer Herkunft, im Dritten Orden wortführend aktiv oder gehörten dem Geldadel an. Während offensichtlich kein ausschließliches Patronatsrecht vorlag, scheint doch der *ius sepulturae* als Erbpatronat angewendet worden zu sein. So fand – zumindest anfänglich – das auf kanonischem Recht basierende Sepulkralrecht Anwendung, welches die Bestattung innerhalb von Kirchen neben im Ruche der Heiligkeit verstorbenen Laien, ausgewählten Klerikern oder Personen fürstlichen Geblüts nur herausragenden Kirchenstiftern vorbehielt.⁵⁶³ Zu Letzteren zählten offensichtlich die Gräfin von Celano, deren Unterstützung die Errichtung der Heiligenkapelle erst ermöglicht hatte, und die Notar Nanni-Brüder, welche maßgeblich zu ihrer Ausstattung beigetragen hatten, bzw. ihre Nachkommen, die sich um die Realisierung der Haupt-schiffsdecke – ein weiteres Großprojekt – verdient machten.

2.7.2 Baugeschichte und ursprüngliche Gestalt

Da die Bernhardinkapelle im Laufe der Zeit stark überformt wurde, muss ihre ursprüngliche Gestalt im 15. Jahrhundert anhand von Quellen und Hinweisen aus der Analyse der Bausubstanz nachvollzogen werden.⁵⁶⁴ Das Erdbeben von 1461/62 verursachte zwar Schäden an den bis dahin fertiggestellten Abschnitten der Heiligenkapelle – vor allem die Gebälkzone und das Fenster waren betroffen –⁵⁶⁵ doch gibt es keine Hinweise darauf, dass nach Wiederaufnahme der Bauarbeiten grundlegende Planänderungen vorgenommen wurden.⁵⁶⁶

561 BERARDI 1990, S. 512 (ASA, ANA, Notar Iohannes Marini de Piczulo Bd. 27, fol. 78, 26. Januar 1471); zu Marcos Tätigkeit als Prokurator *LG*, fol. 5r. Im Jahr 1464 war Marco Minister der Terziaren (vgl. CHIAPPINI 1924, S. 80). Vgl. D'ANTONIO 2018, S. 22. zur Vermutung, der Nachlass sei für das Heiligengrabmal vorgesehen gewesen.

562 ANTINORI *Monumenti*, Bd. 47, fol. 340. Zu anderen Stiftungen und Legaten für S. Bernardino vgl. die Auswertung von Notarsakten in BERARDI 1990.

563 Vgl. SÄGMÜLLER 1909, S. 512–521; vgl. WOLFF 2004, S. 305.

564 Vgl. die teils zu ähnlichen Ergebnissen kommende Bau- und Archivrecherchen verbindende Studie des Architekten Maurizio D'Antonio, der die Wiederinstandsetzung der Basilika leitete D'ANTONIO 2018.

565 „Et avemmo la reconpuntera delle cornici della ditta cappella retto el terramutu tra mastria et prete ragione monta a (...) Et avemmo la fenestra della ditta cappella per duc 80 25 canne[?] avemo adjunctj per la reconpuntera et remenatura“, *LG*, fol. 153v–154r.

566 Damiano Fucinese schließt nicht aus, dass die Position der Bernhardinkapelle ursprünglich mittig zwischen zwei anderen Kapellen lag (FUCINESE 1995, S. 127f.). Der

Unverändert über die Jahrhunderte blieb der Zuschnitt des Kapellenraums, dessen Fünfeckabschluss noch heute polygonal im Konventsbereich hervortritt.⁵⁶⁷ Eine beträchtliche Ausschachtung sowie die Erhöhung des Bodenniveaus der Kapelle durch einen Stufenaufbau diente einerseits dem Ausgleich des gen Norden ansteigenden Bauerrains und ermöglichte andererseits der unterhalb liegenden Krypta eine größere Höhenentwicklung.⁵⁶⁸ Während der Errichtung der Kapelle integrierte man Elemente zur Erdbbensicherung, wie z.B. eiserne Anker und Holzringe, in das Mauerwerk.⁵⁶⁹ An der Stirnwand beleuchtet ein breites Fenster in Form eines gedrückten Spitzbogens den Raum, das Ende des 15. Jahrhunderts mit einem später zerstörten Buntglasfenster geschmückt wurde.⁵⁷⁰ (Abb. 36)

Einst öffnete sich die Kapelle in einem gegenüber den anderen Langhausarkaden verbreiterten Spitzbogen, der auf Bündelpfeilern ruhte, die von den achteckigen Stützen des Hauptschiffes unterschieden waren. (Abb. 37) Auch



Abbildung 36: Quattrocentesk Fenster der Bernhardinkapelle, S. Bernardino, L'Aquila

Befund am äußeren Mauerwerk und dem Spitzbogenfenster sprechen jedoch klar dagegen (ANTONINI 1988/93, Bd. 1, S. 311 Anm. 3).

567 Annahmen, die Kapelle sei erst später erweitert worden, gehen nicht zusammen mit den Aufzeichnungen des Baubuchs (CUNDARI MR 2010, S. 129). Die aktuelle Gesamtfläche der Kapelle von ca. 155 m² stimmt in etwa mit den im Baubuch verzeichneten Maßen überein (D'ANTONIO 2018, S. 26).

568 „la buitatura del terreno della ditta volta“, *LG*, fol. 155v; „Et diono fare le gradilj della cappella de san B. de prete rosce et bianche per (...) Et avemmo tolto ad fare lo salicato della ditta cappella de prete rosce et bianch mesurando quantu scopre li gradilj per rata parte. Et tuttj questi pattj foro fattj nellj 1469 adj primo de Jenaro“, ebd., fol. 143v; vgl. auch ebd., fol. 168v: „In prima avemmo canne 28 de scalj intorno alla ditta cappella de prete roscie et bianche“. Ende des 16. Jahrhunderts beschreibt Salvatore Massonio die Kapelle wie folgt: „Vedesi vna Cappella quasi al fin della naue posta á man dritta dopo l'entrata della Chiesa, la lunghezza del cui spatio è di braccia 21. & la larghezza di 15. rilieuaata tanto sopra'l pauimento della chiesa, che vi si ascende per quattro gradili, & le fa cielo vna lamia di pietre“, MASSONIO 1614, S. 92.

569 „u vergone che va per la unitade (...) chiauj et grappi de ferro“, *LG*, fol. 154v; vgl. D'ANTONIO 2018, S. 24.

570 An der Außenwand zum Konvent sind noch Teile der Kapitelle des Fensterbogens zu erkennen, der im Kapelleninneren durch die spätere Auskleidung verborgen ist. Auch ein entlang der Bogenspitze verlaufendes Profil ist erhalten. Zur Stiftung eines Buntglasfensters durch Johanna von Aragon (1493) DE RITHS 1946, S. 248.

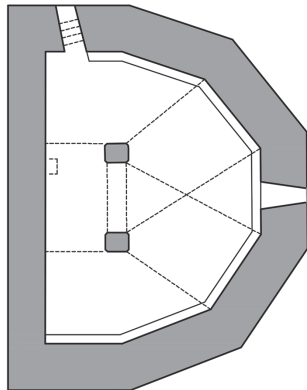
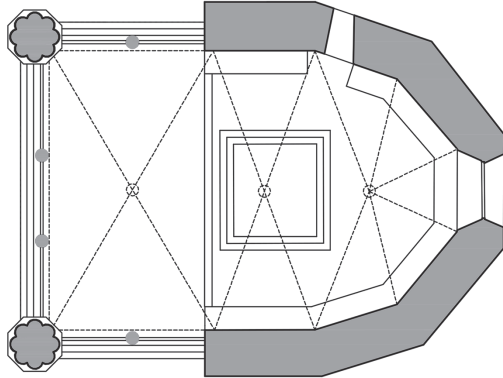
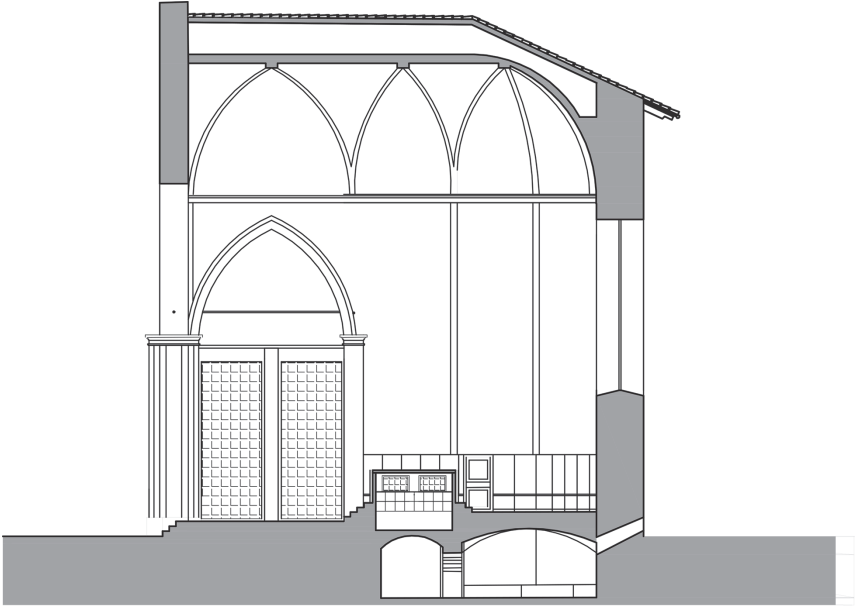


Abbildung 37: Quattrocenteske Gestalt der Bernhardinkapelle, Rekonstruktion nach Maurizio D'Antonio

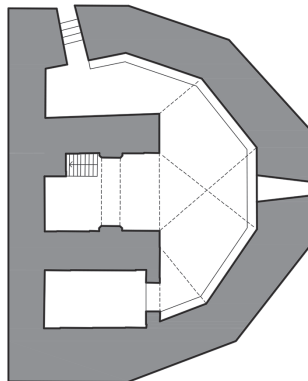
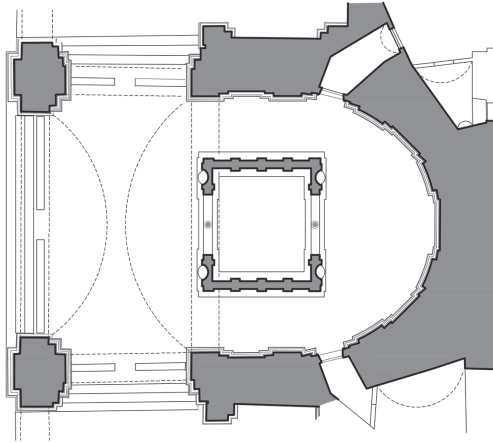


Abbildung 38: Aktuelle Gestalt der Bernhardinkapelle nach Maurizio D'Antonio

die Kapellenbögen zum Seitenschiff hin waren spitz zulaufend.⁵⁷¹ Ein zum Teil aus porösem Stein („spongie“) errichtetes Rippengewölbe, das sich bis zum Hauptschiff erstreckte, überspannte die Kapelle und war vermutlich analog der Gewölbelosung des Presbyteriums in drei Abschnitten mit je einem zentralen Schlussstein und einer hölzernen Dachkonstruktion gebildet.⁵⁷² Der Kapellenboden bestand aus einer Pflasterung in weißem und rotem Stein und war nur entlang der Kapellenwände mit Backstein gepflastert. In diesem Bereich war ein Chorgestühl („le prospera“) eingerichtet, welches – den Ausmaßen des aus einfacherem Material bestehenden Untergrunds entsprechend – in etwa 24 Ställen besessen haben muss.⁵⁷³ Die Kapellenwände waren verputzt.

Zum Hauptschiff wie auch zum Seitenschiff war der Kapellenzugang durch eine Vergitterung reguliert, die bis zur Kapitellhöhe reichte. Die Gitterflügel fanden Aufhängung an vier Säulen, die auf der obersten zur Kapelle emporführenden Stufe positioniert waren und vermutlich durch ein Gesims verbunden waren.⁵⁷⁴ In der Kapellenrückwand bot eine Tür den direkten Eintritt vom Konvent aus.⁵⁷⁵

571 „le duj colone denattj alla ditta cappella ad otto tunnunj (...) duj archj sopra alle ditte colonne“, *LG*, fol. 154r. Zu den Dimensionen der errichteten Bögen vgl. D'ANTONIO 2018, S. 23f. Das Baubuch verzeichnet auch Material für Pilaster und Gesims (zu „pilieri“ und „cornici“, *LG*, fol. 153v).

572 „Et avemmo li nerbj dentorno de prete gentilj (...) Et avemmo la volta dessa cappella foro canne 60 per bl 60 la canna et canne 20 de schiacze per carlini 34 la canna. Et canne 1800 de spongie per duc 2 a celle 60 la canna“, *LG*, fol. 153v–154r. Vgl. auch DEL BUFALO 1980, S. 545. Einer Verwechslung der großen Kuppel der Kirche mit dem Kapellengewölbe scheint CHIAPPINI 1926, S. 48 aufzusitzen: „L'arca d'argento con il corpo di S. Bernardino fu collocata nella di lui cappella a cupola, inalzata (de sponciis) nel 1488, sotto la direzione del P. Francesco Pauli“. Die graphische Darstellung in Waddings *Annales Minorum* 1648 (Bd. 6, o. S. [734]) zeigt eine hohe Tambourkuppel über der Kapelle, die jedoch keine Bestätigung durch Quellen findet und eine künstlerische Zutat sein dürfte, wie im Übrigen auch die Hauptkuppel eher die Anmutung der Peterskuppel besitzt. Zur Errichtung des Kapellengewölbes verwendete man eine hölzerne Stützkonstruktion („larmatura della volta“, *LG*, fol. 155r; vgl. D'ANTONIO 2018, S. 23).

573 *LG*, fol. 168v: „canne 4 de mattonato intorno allo ditto salciato sotto le prospera per soldi 70 la canna“; vgl. CHINI 1954, S. 323. Zur hochgerechneten Anzahl der Chorställen, die sich auf guten 17 Quadratmetern verteilten D'ANTONIO 2018, S. 26 (zur Bodengestaltung der Kapelle vgl. Abb. 44).

574 „Et avemmo la grate dellu arcu granne libbre 3631 per soldi 48[?] la libbra et la grate dell'arcu piccolu da latu“, *LG*, fol. 154v; „Et avemmo 4 colone tonde sopra le ditte scalj le qualj tengono le gratj“, edb., fol. 168v. Vgl. auch die Beschreibung der hohen Gitter in Serafino Razzis Aufzeichnungen von 1575 (RAZZI 1990, S. 46). Im Laufe der Zeit scheint die Vergitterung der Kapelle erneuerungsbedürftig geworden zu sein, denn 1672 setzte der Aquilaner Bernardino Tofano eine Summe aus „perché si facesse la ferriata nella Cappella di S. Bernardino“ (MARIANI Ms. 585, fol. 142v); doch letztlich wurde das Geld anderweitig verwendet.

575 *LG*, fol. 153v.

Krypta

Die polygonal abschließende Krypta erstreckt sich nur unter dem eigentlichen Bereich der Kapelle und greift nicht bis ins Seitenschiff aus. Der Zugang erfolgt über eine Treppe, die vom Fußbodenniveau der nördlich angrenzenden Paulskapelle der Familie Dragonetti de Torres in die Tiefe führt. Durch eine Holztür am Ende des auf halber Treppe liegenden Absatzes verschlossen, konnte die Treppenöffnung auch durch eine steinerne Verschlussplatte geschützt werden, die Dank einer Vertiefung plan mit dem Kapellenboden abschließt.⁵⁷⁶ Zur Erbauungszeit stützten zwei rechteckige Pfeiler in der Raummitte die etwas gedrückten Kreuzgratgewölbe der Krypta. (vgl. Abb. 37, 38) Der Gewölbeabschnitt hin zum Kirchenraum wurde durch edleres Baumaterial ausgezeichnet – quadratische Steine anstatt Backstein aus dem das restliche Gewölbe bestand.⁵⁷⁷ Ein vergittertes Rundfenster in der Rückwand zum Kreuzgang versorgt den Raum über einen Schacht mit ein wenig Tageslicht. Die rechteckige Öffnung zum Kreuzgang hin zeigt heute noch zwei Blattkapitelle. (Abb. 39)



Abbildung 39: Kryptafenster der Bernhardinkapelle

Trugen anfänglich lediglich die aus Steinquadern zusammengesetzten Pfeiler das Kapellengewölbe, so wurden diese später mit kleinteiligerem Steinmaterial zu Mauerzungen erweitert – dies verrät das teils unverputzte Mauerwerk des südlichen Kryptakompartimentes, das zu einem späteren Zeitpunkt durch Backsteinvermauerung und eine hölzerne Klappe abgetrennt wurde. (Abb. 40)

Das Niveau der Krypta muss ursprünglich ein Gutteil niedriger gelegen haben, auch dies zeigt der südliche Raumteil. Der Grund dieses als Gruft genutzten Raumes – der noch aktuell einige sterbliche Überreste birgt – liegt mindestens 1,50 m unterhalb des heutigen Bodenniveaus der Krypta. An der Außenwand dieses Raumabschnittes ist eine umlaufende Sitzbank zu erkennen, die bereits im

576 „Et avemmo sotto la ditta cappella duj colonde quatre (...) on occhio tundu che da lume (...) la porta et la scala che va solla ditta cappella colla porta de lengiame“, ebd., fol. 155v. Möglicherweise erfolgte der Zugang zur Krypta ursprünglich direkt von der Heiligenkapelle aus (CUNDARI MR 2010, S. 129; D'ANTONIO 2018, S. 24).

577 LG, fol. 155v: „Et avemmo sopra alle ditte colonde una vota de maciniccio cio e de conatunj sotto lu altaro dove sta el corpu“, vgl. D'ANTONIO 2018, S. 24 f.



Abbildung 40: Südl. Kryptabereich Bernhardinkapelle mit Verschlussklappe zum Gruftraum

Quattrocento bestand und in der heutigen Kryptaausgestaltung wiederhergestellt ist (45 cm hoch).⁵⁷⁸ (Abb. 41)

Die stabilisierenden Eingriffe lassen sich mit dem Zeitpunkt der Errichtung des Mausoleums zusammenbringen, als es das erhebliche Gewicht der Grabmalstruktur abzufangen galt, welche sich axial über den Stützmauern erhebt. Auch die Verstärkung des zwischen den Mauerzungen liegenden Bereichs durch drei massive tonnengewölbte Abschnitte unterschiedlicher Höhe ist als zeitgleiche konsolidierende Maßnahme vorstellbar.⁵⁷⁹ Bedenkt man den Zugang zum Mausoleumsinneren, das durch eine ca. 67 × 60 cm große Öffnung zu betreten ist, zu der sieben schmale Stufen mit einer darüber angebrachten Holzleiter führen, lässt sich fragen, ob nicht das praktische Problem einer ansonsten zu weit in den Raum ausgreifenden Treppe die Erhöhung des Kapellenbodens motiviert haben könnte. (Abb. 42) Die aus der Anhebung resultierende geringe Höhe des Bereichs der Krypta genau unter dem Mausoleum (ca. 1,64 m an der niedrigsten Stelle)

⁵⁷⁸ Vgl. ebd., S. 24.

⁵⁷⁹ Zur Verstärkung des Kryptagewölbes CUNDARI 2010b, S. 79.



Abbildung 41: Südl. Kryptabereich, Gruftraum mit Bank



Abbildung 42: Zentraler Kryptabereich mit Zugangstreppe zum Mausoleum

fiel möglicherweise nicht so sehr ins Gewicht, da dies lediglich ein Durchgangsbereich war und der Bernhardinleib im Kapellenraum oberhalb verehrt wurde.

Ein weiterer Reflex der Verbringung des Heiligenleibes in das Mausoleum scheint ein Wandgemälde an der Stirnseite des breiten Gurtbogens, der mittig zwischen den Stützmauern der Krypta liegt, zu sein. Die schlecht erhaltene, bislang nicht untersuchte Malerei zeigt einen aufgebahrten Mönch, dessen Arme über dem Oberkörper gekreuzt sind und der in die graue Observantenkutte mit über den Kopf gezogener Kapuze gekleidet ist. Hinter der Bahre beugen sich zwei ebenfalls in Kapuzen gehüllte Mitbrüder über den Toten, der sinnvoll nur als Bernhardin gedeutet werden kann.⁵⁸⁰ (Abb. 43) Diese Darstellung kann erst nach der Unterbringung des Heiligenleibes in das Mausoleum entstanden sein,



Abbildung 43: *Bernhardin von Siena auf dem Totenlager*, Stirnbogen zentraler Kryptabereich

zu einem Zeitpunkt, als die Stützmauern und das verstärkende Tonnensegment bereits eingezogen waren. Eine Datierung auf stilistischer Basis ist wegen des bedauernden Zustandes der Wandmalerei kaum möglich, doch ist das Bildformular durchaus für den Beginn des 16. Jahrhunderts denkbar.

⁵⁸⁰ Zur Funeralkonnotation der Kapuze im Franziskanermilieu vgl. SHAW/SHAW-BOCCIA 1996, S. 481.

Ebenfalls stark beschädigt sind die beiden an die Wände des mittleren Kryptakompartimentes gemalten Figuren der hll. Franziskus von Assisi und Antonius von Padua, wie auch das von Sternen umgebene Namen-Jesu-Monogramm im Bogenscheitel. Soweit der prekäre Erhaltungszustand ein Urteil zulässt, sind auch diese Wandmalereien dem 16. Jahrhundert zugehörig, insbesondere in der erhaltenen Gestaltung der mit roten Bändern geschmückten Girlanden und Dekorationselemente auf dem Stirnbogen. (Abb. 44, 45) Da sie auf dem heutigen Bodenniveau ansetzen, müssen sie nach der Anhebung des Kryptabodens entstanden sein. Auffällig ist ihre ikonographische Übereinstimmung mit den Franziskanerfiguren, welche die Öffnung der Mausoleumsrückseite und somit den Heiligenleib flankieren (vgl. 3.4.1).



Abbildung 44: *Franziskus von Assisi*, zentraler Kryptabereich



Abbildung 45: *Antonius v. Padua*, zentraler Kryptabereich

Die Kapelle im 16. Jahrhundert

Geht man davon aus, dass die Kapelle des Nicola di Notar Nanni bzw. seiner Familie mit der Bernhardinkapelle zu identifizieren ist, so wurde bereits 1467 festgelegt, dass die Kapelle mit Fresken geschmückt werden solle.⁵⁸¹ Unklar ist, ob die Freskierung der Heiligenkapelle eine durch den letzten Willen seines Bruders Nicola ererbte Pflicht Iacopos di Notar Nanni war, die dieser an die eigenen Erben weitergab, denn die Abschriften seines im Original verlorenen Testaments erwähnen die Kapellenausmalung nicht.⁵⁸² Schließlich nahm aber Iacopos Erbe, Silvestro di Tancredi delle Scale, die Ausschmückung der Heiligenkapelle in Angriff. Sein vom 20. Juli 1528 datierendes Testament verbrieft die Auftragsvergabe: Der Testator legte die Summe von 300 Dukaten für die Ausmalung der Bernhardinkapelle durch den lokalen Maler Francesco da Montereale (ca. 1475–1549) fest, gemäß einem von diesem gemeinsam mit dem Auftraggeber ausgearbeiteten Entwurf.⁵⁸³ Dass man hier eine die gesamte Kapelle (bis hinab zum Chorgestühl) betreffende Dekoration vereinbarte, erscheint plausibel, wenn man sich vor Augen hält, dass der Maler 1511 von Giacomo dei Carli mit 200 Dukaten für die heute noch zum Teil erhaltene Ausmalung seiner Kapelle in S. Bernardino entlohnt wurde.⁵⁸⁴ (vgl. Abb. 24) Doch sind weder physische Spuren dieser Wandmalereien – die allerdings der späteren Ausstattung hätten weichen müssen – noch Beschreibungen aufzufinden; so bleibt es ungewiss, ob sie jemals zur Ausführung bzw. Vollendung gelangten. Die 1529 infolge der Rebellion L’Aquilas gegenüber dem spanischen Landesherren erhobene enorme Strafzahlung, der sogar die Prunkschreine der Patrone geopfert werden mussten, macht jedenfalls größere Investitionen in diesem und den Folgejahren unwahrscheinlich.⁵⁸⁵

581 CHINI 1954, S. 279.

582 Ebd., S. 346 f. sieht hier keinen Zweifel. Er begründet die Säumigkeit Silvestros mit dessen Leichtlebigkeit, die ihm angeblich erst um 1525 die spätere sel. Cristina von Lucoli austrieb (vgl. 2.7.1).

583 „Item lassa che dicta cappella dove jace el corpo de San Bernardino se penga per mano de mastro Francesco de Montereale, secondo lo designo ordinato e designato per ipso mastro Francesco e Salvestro, in la quale pictura se spendano ducati trecento de carlini et se più ce entrasseno lo debiano metter li frati dello infrascripto lassito fino in la summa de ducati cinquanta“, ASA, ANA, Valerio da Pizzoli, Bd. 2, Bd. 71, fol. 315r–323v (vgl. ANTINORI *Annali*, Bd. 18, fol. 473 f.; ders. *Monumenti*, Bd. 47, fol. 346; publ. in CHINI 1927, S. 102 f.). Zu den Malereien vgl. ABBATE 1903, S. 407 (der davon ausging, die Fresken seien *in situ*); CANNATÀ 1981, S. 52; PEZZUTO 2010, S. 163. Mario Chini gab zu Bedenken, ob der am Entwurf beteiligte „Salvestro“ mit Silvestro di Giacomo, Urheber des Bernhardinmausoleums, zu identifizieren sei (CHINI 1909, S. 63 f.), was durch Silvestros Ableben 1504 unmöglich ist.

584 „Nel 1511. Francesco da Montereale promise di fare una pittura del prezzo di ducento ducati nella Cappella di Giacomo di Carlo al lato dell’Altare maggiore“, ANTINORI *Monumenti*, Bd. 47, fol. 346; vgl. ANTINORI *Annali*, Bd. 18, fol. 72. Zu den Fresken vgl. CANNATÀ 1981, S. 66.

585 Vgl. MACCHERINI 2018b, S. 61.

Barockisierungen des 17. Jahrhunderts

Im Rahmen einer größeren Wiederherstellungskampagne in den Jahrzehnten nach dem Erdbeben vom 28. April 1646 erfuhr auch die Ausstattung der Bernhardinkapelle einige Modifikationen. Im September 1665 wurde der „scarpellino“ Giulio Bucchi aus Massa Carrara beauftragt, Treppenaufgang und Balustrade der Heiligenkapelle anhand der Entwürfe des Francesco Bedeschini, die wiederum an der Gestaltung von Stufen und Balustrade des Hauptaltares von S. Bernardino orientiert waren, zu fertigen. Der Vertrag schrieb vor, dass nördlich und an der Front zum Mittelschiff vier und an der südlichen Seite fünf Stufen einzurichten seien. Zwischen den 44 „colonnelli“ wurden drei Zugangspforten installiert, von denen die Hauptpforte an beiden Piedestalen je mit einem Wappen des Ordens geschmückt war.⁵⁸⁶

Die Kapellenwände wurden durch eine umfassende Stuckatur „dal Tamburo ad alto sino a basso, cioè insino alli piedistalli (...) e fra gl'altro tutti gli intagli che vi saranno designati dal Signor Francesco Bedeschini“ umgestaltet, für die Tommaso Amantini sich mit einem Verdienst von 300 Dukaten verpflichtete.⁵⁸⁷ Neben dem Gebälk und seinen Konsolen sollte Amantini auch kannellierte Pilaster mit korinthischen Kapitellen herstellen, sowie Ghirlanden, Rahmen und zwei Basrelieffiguren. Spätestens zu diesem Zeitpunkt, so lässt sich aus dem Auftragswortlaut schließen, muss das Chorgestühl der Kapelle abgebaut gewesen sein.

14 Zeichnungen in der Sammlung der Berliner Kunstbibliothek lassen sich mit den zeichnerischen Vorgaben Francesco Bedeschinis zu diesem Auftrag zusammenbringen.⁵⁸⁸ Das kleine Konvolut besteht aus neun hochrechteckigen und fünf querrrechteckigen Kompositionen, die zwischen aufwendigem Dekor eine mittige Kartusche darbieten, in der vermutlich jeweils eine gemalte oder reliefierte Szene des Bernhardinlebens erscheinen sollte, wie sie auf dreien der Blätter zu finden sind (Inv. Hdz 6410a–c). Geht man davon aus, dass diese Entwürfe tatsächlich für die Bernhardinkapelle integriert werden sollte, muss man den Wunsch nach Kontinuität hinsichtlich des – möglicherweise nur geplanten – Wandschmuckes mit Wunder- bzw. anderen Szenen des Bernhardinlebens annehmen. (Abb. 46, 47)

586 ASA, ACA, Notar Petrus Paulus Guerrerius ab Introdoco, 14. September 1665, Bd. 859, Teilbd. 5, fol. 44r–45v; vgl. das Teiltranskript in PEZZUTO 2014, S. 161f. und die Hinweise bei MARIANI Ms. 585, fol. 142r; CHIERICI 1965, S. 519; COLAPIETRA 1978, S. 1129.

587 ASA, ACA, Notai Aquila, Notar Magnante Filippo, 28. Juni 1669, Bd. 935, Teilbd. 5, fol. 34v–35v; vgl. das Teiltranskript in PEZZUTO 2014, S. 163 und die Hinweise bei COLAPIETRA 1978, S. 1129.

588 Einen Hinweis bietet die Beschriftung auf einer der Zeichnungen (Inv. Hdz 64100), die stilistisch im Werk Bedeschinis zu verorten sind: „Disegni fatti per la Cappella di S. Bernardino dell'Aquila numero 14“, JACOB 1975, S. 114. Die bislang anscheinend unbemerkte Datierung „Giugno 1664“ der Rückseite eines anderen Blattes (Inv. Hdz 6410d) bringt die Entwürfe auch zeitlich in die Nähe des Umgestaltungsprojektes von S. Bernardino.

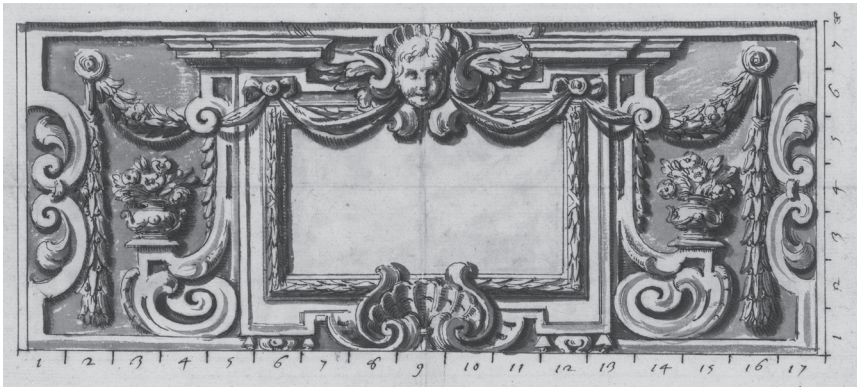


Abbildung 46 u. 47: Francesco Bedeschini, Entwürfe einer Stuckierung für die Bernhardinkapelle, 1664, Berlin Kunstbibliothek

Der rechts auf dem ersten Blatt des Konvolutes (Inv. Hdz 6410a) eingezeichnete Pilaster mit Rücklagen zeigt eine denkbare Positionierung in den Wandbereichen zwischen den Stützen. Dieselbe Zeichnung weist Skalen auf ($21 \times 5,5$ Einheiten), ebenso wie eine der querformatigen Entwürfe (Inv. Hdz 6410m: 7×17 Einheiten); dies korreliert mit der Formulierung des Stuckierungsauftrages „farvi gl'intagli proporzionati conforme al disegno fatto dal suddetto Francesco“. Eine konkrete Verortung der Kompositionen der Berliner Blätter im Kapellenraum ist jedoch nicht unproblematisch und bedürfte einer gesonderten Studie.⁵⁸⁹

Relikte der secentesken Ausstattungskampagne,⁵⁹⁰ die auch andere Bereiche der Basilika betraf, haben sich mit einem Stuckrelief, das drei Mitren zeigt und am Fuß des Kapellenfensters recht grob vermauert ist, sowie dem 1661 datierten und in Buntmarmor ausgeführten Namen-Jesu-Monogramm in der Sockelzone darunter erhalten.⁵⁹¹

Die Heiligenkapelle nach 1703

Infolge des Bebens von 1703 stürzte das Gewölbe der Kapelle ein und beschädigte das Mausoleumsgewölbe.⁵⁹² Die Bernhardinkapelle scheint jedoch einer der ersten Bereiche gewesen zu sein, die man wiederherstellte. Dabei entschieden sich die *fratres* deutlich gegen die egalisierenden Pläne des als Berater der Wiederherstellung von S. Bernardino zu Rate gezogenen Architekten Giovan Battista Contin: Ihm erschienen die die Gleichförmigkeit des Langhauses durchbrechenden Dimensionen der Heiligenkapelle als unschöne Abweichung, weshalb er 1708 die Rückverlegung des Stufenaufbaus und Eliminierung des Altares vor dem Mausoleum vorschlug, um den gleichmäßigen Fluss des Seitenschiffs nicht zu unterbre-

589 Vgl. ebd., S. 114. Eine schlüssige Anordnung der 14 Ornamentkartuschen für die Wandflächen der Kapelle zu finden stellt sich schwierig dar, zumal nicht auszuschließen ist, dass einige der Zeichnungen für das Projekt im Berliner Konvolut fehlen. Insgesamt birgt der Vertrag für die Kapellenstuckierung eine Reihe von Unklarheiten – beispielsweise die Gestalt der Reliefs und die Frage nach der Art des erwähnten „falso“ (PEZZUTO 2014, S. 163), den diese verdecken sollten.

590 Zur Bewertung der Modernisierungskampagne des 17. Jahrhunderts: „Il monumento di Silvestro è così avvolto nell'apoteosi barocca di Francesco Bedeschini e la *libertas* si ‚moderna‘ nel suo maggior tempio in omaggio sagace insieme alla tradizione ed ai tempi nuovi“, COLAPIETRA 1978, S. 1129. Vgl. PEZZUTO 2014, S. 164, der diese Arbeiten als eines der deutlichsten Beispiele für den Modernisierungswillen im secentesken L'Aquila im Lichte römischer künstlerischer Einflüsse bewertet.

591 Eine Inschrift oberhalb nennt den Stifter des Monogrammes: „NOMEN IESV / S. BERNARDI TROPHAEVM. / D.S BERNARDI. DE FAMILIA / XPOPHORI MUSCAE E LVCVLO / P. AN. MDC. LXI“ (vgl. FARAGLIA 1912, S. 68).

592 „Pel tremuoto del 1703 pati assai questa Chiesa, cadde la Cuppola, tutta la nave di mezzo colla soffitta, e quasi tutta la nave dalla parte del Deposito, e la Lamia di questo, e se ne vidde ocularmente il prodigio, poichè pati assai la prima cassa e quella di cristallo col corpo del Santo rimase totalmente intatta“, MARIANI Ms. 585, fol. 142v. Vgl. auch WADDING 1933, Bd. 14, S. 15; CHIERCI 1969, S. 43.

chen. Zudem hatte Contini Pläne, den Arkadenbogen vor der Kapelle zu verkleinern, um auf diese Weise die Jochabfolge des Kirchenschiffes zu uniformieren.⁵⁹³

Schließlich verstärkte man die einst spitzbölgige Hauptschiffsarkade und transformierte sie wie die übrigen in einen Rundbogen, skandiert durch vorgelegte Pilaster. Im Gegensatz zu den anderen Arkadenbögen ist er durch eine große Kartusche im Rocailleornament mit den Worten „Manifestavi nomen tuum hominibus“ oberhalb des Bogenscheitels ausgezeichnet, während die Obergadenzone eine rechteckige Öffnung zum Kapellengewölbe hin besitzt. Dieses wurde als weite Kalotte wiedererrichtet, an die im Bereich des Seitenschiffes ein durch einen stuckierten Gurtbogen separiertes Muldengewölbe anschließt. Seitlich wurden Stichkappenfenster – von der gleichen Gestalt wie die zentrale Öffnung – zum Seitenschiff in diesen Gewölbeteil eingefügt und ermöglichen so die Beleuchtung der Mausoleumsfassade und des Bereiches davor. (Abb. 48)

Am 16. September 1709 unterzeichnete der Neapolitaner Maler Girolamo Cenatempo (dokumentiert zw. 1705 und 1741) einen Vertrag zur Ausmalung des Gewölbes der Bernhardinkapelle.⁵⁹⁴ Den Bereich der Kalotte bestimmt der *Triumph des Namens Jesu*, in dem Bernhardin als Wunderheiler und Prediger, assistiert von Jakob von der Mark, dargestellt wird, während Johannes von Capestrano gezeigt wird, wie er mit dem Banner des Namens Jesu und einer zahlreichen Gefolgschaft Aquilaner Bürger gen Rom zieht, um Bernhardin gegen den Vorwurf der Häresie zu verteidigen.⁵⁹⁵ Auf Höhe des Seitenschiffs, getrennt durch einen mit Rosetten besetzten Gurt, rückt die Figur Gottvaters zwischen Engeln nah an das Namen-Jesu-Monogramm des Gewölbezentrums heran. An der Innenseite des Schildbogens sind seitlich der Öffnung zum Hauptschiff die christlichen Tugenden der Spes, Fides und Caritas zu sehen; die beiden seitlichen Fenster werden von den Personifikationen der franziskanischen Tugenden Armut, Keuschheit und Gehorsam sowie der göttlichen Weisheit flankiert.⁵⁹⁶ (Abb. 49)

593 „alla Cappella di S. Bernardino si è pensato di ritirare in dietro li scalini, come si vede delineato, per lassar libero il corso della navata laterale, potendosi sbassare e tirare in dentro anche l'Altare, come sulla faccia dei luochi si discorse con i Sig.re Ariciprete Bonanni (...) L'arco già fatto avanti la Cappella di S. Bernardino si può ridurre a sua giusta proportione e compagno all'altri, con aggiungervi le due colonne, con suoi controplatri. (...) solo si ritirano in dentro li scalini avanti di essa, acciò non impedischino la nave laterale e parimente si ritira un pocho addietro e si sbassa l'altare, accostandosi la cimasa del basamento del Tabernacolo del S. Corpo“, DEL BUFALO 1982, S. 334 f. (zit. nach der Originalkorrespondenz im Archiv von S. Bernardino, vgl. ebd., S. 132–137 u. VICARI 1967/69, S. 209).

594 DI VIRGILIO 1950, S. 188–190. Ein Bozzetto der Komposition befindet sich im Museo Nazionale d'Abruzzo (vgl. *Pittura del Seicento 2014*, S. 146 f.). Zur Gewölbemalerei vgl. MACCHERINI 2018b.

595 Hier wird also die Verehrung L'Aquilas für Bernhardin ins Bild gesetzt. Zugleich adaptiert die Szene die Tradition von Darstellungen, die Johannes bei der Schlacht von Belgrad zeigen (ebd., S. 65).

596 Vgl. ebd., S. 68 f.



Abbildung 48: Bernhardinkapelle, aktueller Zustand, zurückgehend auf Veränderungen ca. 1707–17



Abbildung 49: Girolamo Cenatempo, *Gottvater und Tugenden*, 1709–11, Bernhardinkapelle

Das secenteske Stuckornament überdeckend wurde 1711 die Auskleidung der Kapellenwände mit Buntmarmor durch die Steinmetze Bernardo und Baldassare Ferradini aus Como vorgenommen, wie eine Inschrift im oberen Bereich des Pfeilers links vom Kapelleneingang bestätigt.⁵⁹⁷ (Abb. 50) In diesem Jahr waren die meisten Instandsetzungsarbeiten der Kapelle beendet, wie eine weitere Inschrift am inneren Kapellenbogen angibt, doch zogen sich die Erneuerung der Stufen, der Balustrade und des Kapellenbodens noch bis mindestens 1717 hin.⁵⁹⁸

597 „BERNARDVS ET BALDASSARRE FERRADINI A COMO HANC MARMOREAM STRVXERE CAPPELLANI. ANNO MDCCXI“, MARIANI Ms. 585, fol. 143r. Vgl. die Beschreibung des Konventes von 1723, die zur Ausstattung der Bernhardinkapelle notiert: „Si è adornata con pittura la Cuppola di S. Bernardino, fornita da Cornizioni, ed abbellita per ogni parte a torno a torno da capo a piedi di finissimi Marmi di diversi colori“, Di VIRGILIO 1951, S. 90.

598 Vgl. die Inschriftenkartusche nahe der Fensteröffnung zum Hauptschiff: „HVIVS COENOBII FRATRES / COLLAPSIS PVLCHIORA / DEI PROVIDENTIA / REAEDIFICAVERE / ANNO DOMINI MDCCXI“. Vgl. COLAPIETRA 1981, S. 212 f. zur Arbeit an der Balustrade der Heiligenkapelle.



Abbildung 50: Bernhardinkapelle mit Mausoleum und Wandgestaltung von Bernardo u. Baldassare Ferradini, 1711–17

20. und 21. Jahrhundert

Während der Restaurierungsmaßnahmen der Jahre 1967/70 wurden die tragenden Strukturen der Heiligenkapelle konsolidiert und die Krypta saniert.⁵⁹⁹ Das Beben vom 6. April 2009 verursachte starke Schäden am Gebälk zwischen Kapelle und nördlichem Seitenschiff sowie Risse an den Wänden und im gesamten Kapellengewölbe, die zu einer Loslösung von Marmorverkleidung bzw. Malschicht sowie zum partiellen Substanzverlust führten. Nach anfänglichen Sicherungsmaßnahmen wurden Wände und Gewölbe konsolidiert und, wo möglich, die herabgestürzten Fragmente integriert.⁶⁰⁰ Mit der Restaurierung von Deckenmalereien, Stuckornament und Heiligenmausoleum wurden die Arbeiten im Mai 2017 beendet.⁶⁰¹ (Abb. 51)

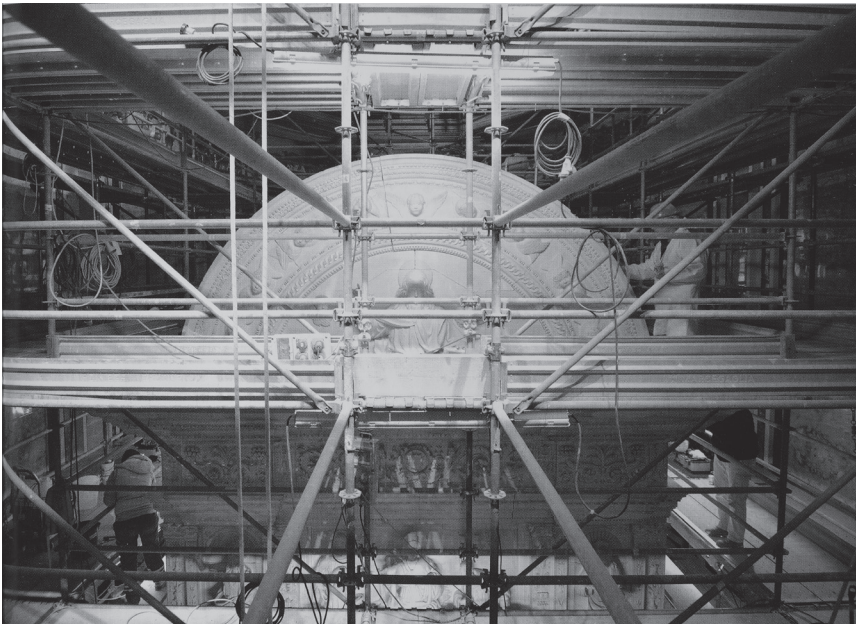


Abbildung 51: Gerüst in der Bernhardinkapelle während der Wiederinstandsetzung (2015)

599 Der vormalige Soprintendente gibt lediglich an: „il consolidamento delle strutture architravate della Cappella del Santo (...) il risanamento della cripta“ (MORETTI 1972a, S. 130 f.), doch wurde auch die Gewölbemalerei 1969 durch den Maler Amleto Cencioni restauriert, der ein Selbstportät mit Brille hinzufügte (MACCHERINI 2018b, S. 64).

600 BOSSI 2012, S. 77–79, 97; *Rinascita* 2015, S. 22 f.; D'ANTONIO 2018, S. 31.

601 Im Zuge der Restaurierung der Gewölbemalereien wurde die Malschicht von Verunreinigungen gesäubert, gelockerte Partien wieder befestigt und Fehlstellen durch reversible Retuschen ergänzt. Teils entfernte man gipshaltige Stuckierungen eines Eingriffs des 19. Jahrhunderts, ebenso die großflächigen Übermalungen der Restaurierung von 1969 (vgl. PANZINO 2018).

2.7.3 Positionierung der Heiligenkapelle

Häufig wurde in der Forschung zu S. Bernardino die eher ungewöhnliche Ausrichtung der Grabkapelle des Heiligen in östlicher Richtung diskutiert.⁶⁰² Dies wie auch die in den ersten Kreuzgang einschneidende Lage und die Existenz einer Krypta haben die Hypothese befördert, dass die Bernhardinkapelle auf den Fundamenten des Kirchleins S. Alò errichtet worden sei.⁶⁰³ Diese dem hl. Aloysius (Eligio) gewidmete Kirche, deren angrenzendes Hospital dem Ospedale Maggiore zugewiesen war, erwähnte bereits Jakob von der Mark bei der Beschreibung des Baugrundes „appresso lo hospitale in nelli confini de santo Alò“.⁶⁰⁴ Nikolaus V. hatte das der Gerichtsbarkeit von St. Peter in Rom unterstellte Gotteshaus zugunsten des Neubaus von S. Bernardino zum Abriss freigegeben. Als Kompensation weihte man später die Kapelle, in der die Orgel eingerichtet wurde, dem hl. Aloysius.⁶⁰⁵

Tatsächlich scheint S. Alò allerdings jedoch nicht im Bereich der zu errichtenden Bernhardinkapelle gelegen zu haben. Das Baubuch vermerkt vielmehr, dass ein durch die Vorsteher der *arte della lana* gestiftetes Gebäude mit Garten in dem Bereich lag, wo die Heiligenkapelle entstehen sollte.⁶⁰⁶ Die ehemalige Lage von S. Alò ist eher in der Zone des Chores von S. Bernardino zu vermuten.⁶⁰⁷ Darüber hinaus berichtet das Baubuch dezidiert von der Errichtung der Kapellenfundamente, was die Nachnutzung der Grundmauern des Kirchleins ausschließt.⁶⁰⁸

Hier wird umso deutlicher, dass die Ausrichtung des Komplexes von S. Bernardino am Hospitalbau orientiert war (vgl. 2.5.3).⁶⁰⁹ Dafür nahm man die Nordung des Kirchenbaus in Kauf, kann es aber als einen erwünschten Nebeneffekt deuten, dass die mit Altären ausgestattete Kapelle auf diese Weise gen Osten wies.

Offensichtlich war die Positionierung der Grabkapelle Bernhardins explizit auf den Konventsbereich bezogen. Zum einen ragt die Kapellenstruktur promi-

602 FUCINESE 1995, S. 128; ANTONINI 2004, S. 225.

603 DEL BUFALO 1980, S. 545.

604 Vgl. Appendix Nr. 4, S. 519.

605 LG, fol. 28v, 125v; vgl. LOPEZ 1988, S. 102, 117.

606 „Et avemmo dellj signori dell arte della lana et da tutta larte una casa collortu reppetto dove sta la cappella de san B in nella qual casa se facza lo sapone per larte“, LG, fol. 125v; vgl. ebd., fol. 69r. Nach dem Abriss nutzte man das Baumaterial des Seifenhauses für den Neubau (ebd., fol. 28v).

607 „vicino allo spedal Maggiore e nell sito dall'altro di S. Alò, la cui chiesa si convertè in coro di questa nuova“, ANTONINI *Annali*, Bd. 15.2, fol. 356; „All'ospedale di S. Salvatore (...) furono riuniti oltre varii ospedali del Contado aquilano, quello (...) di S. Alò, ch'era dove sta oggi il Coro di S. Bernardino“, LEOSINI 1848, S. 315. Die Vermutung Colapietras, das Kirchlein S. Alò habe als Sakristei der neuen Kirche fungieren sollen, korreliert nicht mit diesen Angaben (COLAPIETRA 1984, S. 178).

608 In der Rubrik „la cappella di san B.“ findet sich der Umfang des für die Fundamente eingesetzten Mauerwerks: „In prima avemmo de mura rustiche canne 170 sottera nelle soe fondamenta“ (LG, fol. 153v).

609 Sicherlich spielte auch das Gefälle des Baugeländes nach Süden eine Rolle.

nent wie ein Störkörper in den südlichen Kreuzgang hinein und unterbricht den Arkadenrhythmus an zwei Seiten. Zum anderen liegen sich in der heutigen Kapellenrückwand zwei Öffnungen gegenüber, von denen eine zur ursprünglichen Bauanlage gehört.⁶¹⁰ Hier zeigt sich die Planung des Heiligengrabes in unmittelbarer Nähe des Konventes als strategische Lage: Durch diesen privilegierten Direktzugang zur Heiligenkapelle vom Konvent aus waren die Religiösen unabhängig und mussten nicht vom Kirchenschiff aus die vergitterte Kapelle betreten. Folgerichtig und notwendig war dieser gesonderte Zugang für die *fratres* schon allein, um zum Chorgebet in der Kapelle zu gelangen. Die Planung und Einrichtung des Chorgestühls in der Heiligenkapelle legt nahe, dass man ab 1472, dem Zeitpunkt der Translation und des Konventsbezugs, dort das Chorgebet las. Das zu diesem Zeitpunkt noch nicht absehbare Ende der Arbeiten an der Kuppel erschwerte anscheinend die Planung des Chorgestühls in der „tribuna maior“, das erst 1491, zwei Jahre nach der Kuppelwölbung, im Entstehen war.⁶¹¹

Wahrscheinlich ist, dass die originäre der beiden heutigen Pforten zur Kapelle diejenige zum nördlichen Kreuzgang war, denn von dort aus erreichte man eine schmale zu den Dormitorien führende Treppe. Auf der zum Konvent weisenden Seite des Zugangs ist oberhalb der Türöffnung eine stark verwitterte Wandmalerei zu sehen, die den jugendlichen Bernhardin in Anbetung vor der Porta Camollia in Siena zeigt. (Abb. 52) Obwohl die Darstellung sicherlich nicht aus dem



Abbildung 52: *Bernhardin betet vor der Porta Camollia*, Konventsbereich vor dem nördl. Zugang zur Bernhardinkapelle

610 „La cappella de san B. (...) Et avemmo una porta de canna mezza et li cantunj dellu arcu da lato dentro monta a bl 60 et la mastria et lo legname della porta et pezzo“, ebd., fol. 153v.

611 Vgl. den erwähnten Notarsakt vom 28. Juli 1491 (ASA, ANA, Notar Marinus Mici de Tornamparte, Bd. 9, fol. 174 zit. nach BERARDI 1990, S. 523 f. Anm. 89). Noch bis 1492 zog sich die Außerverkleidung der Kuppel hin.

Quattrocento stammt, verrät sie doch den Willen, diesen Eingang besonders zu schmücken.

Auch ein Schriftstück aus dem Jahr 1723 berichtet von einer Tür in der Kapellenwand zum Konvent.⁶¹² Dabei scheint die in Richtung des südlich gelegenen ehemaligen Eingangsbereichs des Konvents befindliche Tür bezeichnet. Durch Umbauten mündet sie heute in den von der Cappella del Terz'Ordine ausgehenden, hinter den Kapellen entlangführenden Gang.

Ebensowenig kann der Versuch einer Datierung der beiden geschnitzten Holztüren letztgültige Klarheit bringen. Während Giacinto Marinangeli beide in das 17. Jahrhundert datierte, werden sie aktuell unterschiedlichen Epochen zugeordnet. Die Südtür, die teils ihres vergoldeten Schnitzwerks verlustig ging, scheint zwar starken Restaurierungseingriffen ausgesetzt gewesen, aber um 1600 entstanden zu sein. (Abb. 53, 54) Dagegen ist die Nordtür – ohne Fehlstellen und Vergoldung – stilistisch eher in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts einzuordnen.⁶¹³ Da



Abbildung 53: Hölzerne Nordtür Bernhardinkapelle um 1600



Abbildung 54: Hölzerne Südtür Bernhardinkapelle, Anfang 18. Jh.

612 „Nel Chiostro della Porta [südlicher Kreuzgang] si vedono nell'entrata, la stanza del portinaio dov'è la commodità del fuoco da farsi per il garzone, e forastieri, che fa un'altra stanza distinta, di più un'altra stanza a libertà del Superiore per li forastieri, la Speziaria ed una porta con catenaccio che riesce alla Cappella di S. Bernardino“, DI VIRGLIO 1951, S. 82.

613 MARINANGELI 1980a, S. 31 (vgl. CUNDARI MR 2010, S. 130). So die Einschätzung des Antiquars Valter Piccirilli im Oktober 2018.

jedoch beide Türen die Scharniere rechts und den Schließmechanismus links haben, ist nicht gesichert, dass sie sich noch am Ursprungsort befinden.

Ohne weitere Analysen der Bausubstanz lässt sich die Frage, seit wann zwei Öffnungen zum Konvent existieren, nicht abschließend klären.⁶¹⁴ Vorstellbar wäre aber, dass der direkte Zugang vom Konvent zur Cappella di S. Bernardino in der Zeit der umfangreichen Wiederinstandsetzungsarbeiten post 1703 um einen symmetrischen Einlass ergänzt wurde, um auch für die Öffentlichkeit einen alternativen Zugangsweg zum Heiligenkörper zu bieten. Teilöffentliche Konventsbereiche – zu dem der erste Kreuzgang von S. Bernardino zählte – wurden jedenfalls häufig für Prozessionen genutzt und boten weltlichen Personen Zugang, etwa bei Laienbestattungen oder bestimmten juristischen Abschlüssen.⁶¹⁵

Indes war die Heiligenkapelle durch die Vergitterung nicht hermetisch zum Kirchenraum hin abgeschlossen. An bestimmten Festtagen und auch in anderen Momenten – z. B. für Seelmessen – war sie für Gläubige zugänglich, wie der Bericht eines Mordanschlages im März des Jahres 1501 ebendort anzeigt.⁶¹⁶

Die herausgehobene Dimension und Disposition der Heiligenkapelle, die noch dazu mit einem Chorgestühl ausgestattet war, stellen eine große Besonderheit im Panorama der Bettelordensarchitektur des Quattrocento dar. So erhält die Kapelle beinahe das Gepräge eines eigenen Kirchenraumes. Wohl nicht zufällig sprach schon Johannes' von Capestrano bewundernd von der Bernhardinkapelle des Veroneser Observantenkonventes, die er als so großzügig angelegt beschrieb, dass sie wie eine Kirche wirke.⁶¹⁷ Die im selben Brief artikulierten, bereits erörterte Vorstellung von *magnificenza* hinterließ also Spuren auch in der Planung der Grabkapelle Bernhardins.

614 Interessant sind hier aus dem franziskanischen Milieu stammende Hinweise zu doppelten Ein- und Ausgängen: Zum einen predigte Bernhardin in Siena 1425, dass die Frauen zum Zeichen ihrer Eintracht die Kirche S. Martino auf der einen Seite betreten, und auf der anderen wieder verlassen sollten (*Prediche volgari* 1958, Bd. 2, S. 263). Schon Thomas von Celano, der frühe Franziskusbiograph referiert in der ersten Lebensbeschreibung, wie Franziskus seinen Ordensbrüdern die Anweisung gab, sich nie aus der Portiunkula vertreiben zu lassen: „Seht zu, meine Söhne, dass ihr diesen Ort niemals verlasst! Wenn ihr auf der einen Seite hinausgejagt werdet, geht auf der anderen wieder hinein“, *Franziskus-Quellen* 2009, S. 264.

615 SILBERER 2016, S. 45. Vgl. den im „capitolo“ von S. Bernardino geschlossenen Vertrag vom August 1502 (3.1.4).

616 „Alli 22 di Marzo [1501] fù ferito Ludovico di Nanni di Salvato nella Cappella di San Bernardino da Antonio Baroncelli, e Ludovico alias piccolo di Messer Francesci con una pugnalata in petto“, PANSA 1902, S. 75; zu einem weiteren Mord in S. Bernardino im Jahr 1503 ebd., S. 78.

617 „Anco ve dico che Verona, como credo havete sentito prima che sancto Bernardino fosse canonizzato, edificò nel Convento una magnifica Cappella, la quale è si grande che pare una ecclesia“, Brief vom 12. Mai 1454, Appendix Nr. 3, S. 515.

2.8 Rekonstruktion des ursprünglichen Grabmals

2.8.1 Translation des Bernhardinleibes

Nachdem die Krise infolge des Bebens von 1461 überwunden war und die Arbeiten am Bau wieder gut voranschritten, konnte man etwa zehn Jahre später an die Überführung des Heiligenleibes in die neue Grabkirche denken, auch wenn zu diesem Zeitpunkt die Kuppel, der Fußboden, die Fassade sowie einige Kapellengewölbe und der Campanile noch nicht vollendet waren.⁶¹⁸ Im August 1471 war die Überführung Gesprächsthema zwischen dem neu eingesetzten Sixtus IV. und dem Generalvikar der Observanten gewesen.⁶¹⁹ Die Aquilaner Konventualenbrüder und einige Bürger sollen versucht haben, die Translation zu vereiteln; ein Zeichen dafür, dass man darin die Besiegelung der Aneignung des Heiligen durch die Observanten sah.⁶²⁰ Doch stellte der Papst am 1. Mai 1472 die Translationsbulle *Licet dum militans* aus, welche die Überführung des Bernhardinleibes für den herannahenden Pfingstsonntag, den 17. Mai festlegte.⁶²¹ Bereits einen Tag zuvor hatte er die Einberufung des Generalkapitels der cismontanen Observantenbrüder in L'Aquila in unmittelbarer zeitlicher Nähe, für den 15. Mai, autorisiert.

In den Monaten zuvor hatte der neue Papst – selbst ein Konventuale und ehemals franziskanischer Generalminister – angedroht, die den Observanten viele Freiheiten sichernde Bulle *Ut sacra* (1446) aufzuheben. So kann die Bewilligung des Aquilaner Generalkapitels als Bestätigung der Vorrechte der *fratres de familia* durch den Pontifex angesehen werden.⁶²² Möglicherweise hat der positive

618 Zum Baustand 1472 vgl. CIRANNA 1997, S. 155; D'ANTONIO 2018, S. 22.

619 Am 17. August 1471 – wohl während einer Art Antrittsbesuch beim Papst – erreichte Marco da Bologna Folgendes: „Item, promisit [Sixtus IV.] nobis se concessurum indulgentiam x vel xii annorum pro die translationis corporis sancti Bernardini“, *Regestum* 1983, S. 161. Andere Stimmen behaupten, dass die Aquilaner Bürger die Überführung beschlossen hätten (*ANTINORI Monumenti*, Bd. 47, fol. 321).

620 Zu den Gegnern der Translation DE RITIIS 1946, S. 205; vgl. PETRONE 1978, S. 49. Zur Translation als endgültige Appropriation Bernhards durch die *fratres* vgl. *Canone* 2018, S. VII, 97.

621 *BF* 1949, S. 94 f. Nr. 218; vgl. MARIANI Ms. 585, fol. 132v–133r. Das teils in der Forschungsliteratur genannte, abweichende Datum 1474 für die Translation (vgl. ODOARDI 1981, S. 472) scheint auf eine Verwechslung mit dem Besuch des Herzogs von Kalabrien am Bernhardingrab zurückzugehen. Sowohl die Translationsbulle als auch die Inschrift des Mausoleums und verschiedene Stadtchroniken verbürgen das Jahr 1472 (D'ANGELUCCIO 1742, Sp. 915; DE RITIIS 1946, S. 204; CIRILLO 1570, S. 77r; MASSONIO 1614, S. 86). Die fälschlichen Angaben des Tages bei De Ritiis (27. Mai) und des Jahres (1470) bei Cirillo scheinen auf Transkriptionsfehlern zu beruhen.

622 Und tatsächlich bestätigte die wenige Tage darauf folgende Bulle vom 4. Mai 1472 den *fratres de familia* bis dahin zugestandene Privilegien und versicherte sie Sixtus' Gewogenheit (WADDING 1648, Bd. 6, S. 728; vgl. zu dieser Krise FOIS 1985, S. 83 f.). Einer der Vorsitzenden des Kapitels, Ludovico da Vicenza (WADDING 1648, Bd. 6, S. 727), verfasste um 1481 eine Bernhardinvita (AASS, Maii V, Dies 20, S. 262–277, neu ediert in *Canone* 2018, S. 97–209), die 1484 zur Grundlage für das Offizium zum Heiligenfest-

Ausgang dieses Krisenmomentes den Zeitpunkt der Translation mitbestimmt: Auf diese Weise konnte das Generalkapitel festlicher gestaltet und zugleich das Wohlwollen des Papsttums gegenüber den Observanten demonstriert werden.⁶²³ Zu der Observantenversammlung steuerte nicht nur die Stadtgemeinschaft einen finanziellen Betrag bei, auch die einzelnen Orte des Aquilaner *contado* unterstützten die Religiösen mit Naturalien.⁶²⁴ Den berühmten Mailänder Observantenbruder Michele Carcano (1427–1484), der bereits während der gesamten Fastenzeit in L’Aquila gepredigt hatte, betraute man mit dem Festtagssermon zur Translation.⁶²⁵

Stolz verbreitete der Aquilaner Stadtrat die Nachricht, dass man beim Besuch der Bernhardikirche an diesem Tage einen vollständigen Ablass erhalten könne – und an den folgenden Festtagen des Heiligen jeweils 100 Jahre und 100 Quadragenen – womit der Zufluss der Gläubigen zu dem Ereignis verstärkt werden sollte.⁶²⁶ Ein wichtiger Gast der Translationsfeier war die im römischen Exil lebende Katharina von Bosnien (1424–1478) mit ihrem Gefolge.⁶²⁷ Die als Franziskanerterziärin in S. Maria in Aracoeli lebende Königin hatte nicht nur starke Bindungen zum Orden, sondern auch zu Sixtus IV., dem sie ihr – *de facto* zwischenzeitlich an die Osmanen gefallenes – Königreich hinterließ.

Die Translation begann mit der ersten Rekognition der Heiligengebeine, die noch in S. Francesco erfolgte, wobei der Leichnam durch verschiedene Augenzeugen als authentisch beglaubigt wurde.⁶²⁸ Anschließend geleitete man den Bern-

tag wurde (*Regestum* 1983, S. 542; trotz der offiziellen Vorgabe scheint kein Offizium zum Translationstag existiert zu haben, ebd., S. 278 Anm. 1).

623 Zum Generalkapitel allgemein DE RITIIS 1946, S. 204–207; *Chronologia Historico-Legalis* 1650, S. 138. Man erinnere sich an die Koinzidenz von Kanonisierungsfeier und Generalkapitel in Rom zu Pfingsten 1450.

624 DE RITIIS 1946, S. 206 f. Die Anzahl der versammelten Brüder wird abweichend mit 2000 (WADDING 1648, Bd. 6, S. 728) bzw. 1280 (D’ANGELUCCIO 1742, Sp. 915) angegeben.

625 1442/43 war Michele in den Franziskanerorden eingetreten und bald zu einem der eloquentesten Prediger der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts geworden, der sich an Bernhardin orientierte (vgl. RUSCONI 1976). Kolportiert wird, dass mehrfache wunderbare Interventionen des Heiligen Micheles Predigten in L’Aquila erst ermöglichten (DE RITIIS 1946, S. 205 f.; D’ANGELUCCIO 1742, Sp. 915). Die These, Michele sei Initiator der Translation gewesen (ANTINORI *Monumenti*, Bd. 47, fol. 320; FARAGLIA 1912, S. 99; KENNEDY 2013, S. 154), ist angesichts der Bemühungen des Generalvikars Marco von Bologna 1471 sowie fehlender Quellen nicht zu halten.

626 *Registrum*, 3. März 1467–29. April 1476 (ASA, ACA, S. 75, fol. 134r). Man schätzte die Besucher auf mehr als 40 000 (D’ANGELUCCIO 1742, Sp. 915).

627 Ebd.

628 Not. Iohannes Cascianelli de Rodio, ASA, ANA, Bd. 16, Teilbd. 14, fol. 532–554v (zit. nach SPERANZA 1935, S. 83, 86). Dies scheint ein offizieller Akt gewesen zu sein, denn vermutlich war der Sargkasten bereits vor der Translation geöffnet worden. Eine Anekdote berichtet jedenfalls davon, wie die Konventualenbrüder den Heiligenleichnam schon während des Generalkapitels ausgestellt hätten und die Observanten so zahlreich zum Bernhardinleib geströmt seien, dass man sie eindringlich ermahnen musste, doch zurück zum Kapitel zu kommen (MARRUS VON LISSABON 1606, Bd. 3, S. 179; WADDING 1648, Bd. 6, S. 728)

hardinkörper in einer feierlichen Prozession nach S. Bernardino: zunächst von der Piazza Palazzo zum Domplatz und weiter die nord-südliche Hauptstraßenachse (der spätere „corso“) entlang, um dann östlich in Richtung der neuen Grabkirche abzubiegen.⁶²⁹ Dort wurde die Rekognition des Leichnams – erneut begleitet von illustren Zeugen – bestätigt: Man kleidete die unverwest vorgefundene Mumie Bernhardins in kostbare Gewänder und bettete sie in einen Kristallsarkophag.⁶³⁰ Dieser soll mit Gold- und Silberbändern beschlagen gewesen sein.⁶³¹

Eine rezente Neuauslegung von Pinturicchios Malerei an der Ostseite der Cappella Bufalini in S. Maria in Aracoeli als Translation des Bernhardinleibes und nicht wie traditionell als *transito* oder Funeralfeier, basiert auf der typologischen Deutung des Zentralbaus im Bildhintergrund, welcher als Chiffre für S. Bernardino gelesen wird.⁶³² (Abb. 55) Zwar interessant hinsichtlich der Repräsentation des Auftraggebers Niccolò Bufalini, der als päpstlicher Abbeviator möglicherweise zur Ausfertigung der Translationsbulle beitrug, verliert die These jedoch an Plausibilität gegenüber grundsätzlicheren Analysen von Bildarchitekturen, die zeigen, dass die Zentralbauform im Bild sich einer ikonographischen Deutung entzieht und eher künstlerischen Absichten bzw. der Aktualität architektonischer Formen geschuldet ist.⁶³³ Indes ist der mit dieser These verknüpfte Hinweis, dass Translationen von Heiligengebeinen oftmals positive Stimuli für deren Kult bedeute-

629 ANTINORI *Monumenti*, Bd. 47, fol. 325 (nicht eindeutig ist woher Antinori diese Daten bezieht, da die Chronik des Vincenzo Basilio da Collebrincione, die er mit dem Kürzel „Basil. Chron.“ zu zitieren scheint, erst mit dem Jahr 1476 beginnt). Dass die Quellen den Namen des der Zeremonie vorstehenden Bischofs verschweigen, hat man mit der Abwesenheit des Aquilaners Agnifili erklärt und als Ausdruck seines gespannten Verhältnisses zu den Observanten gedeutet (BERARDI 2007, S. 179).

630 1493 gab man das bei der Translation erneuerte Zingulum Bernhardins an Johanna von Aragon („donaverunt sibi cordulam auream qua cintus fuit Sanctus Bernardinus a translatione usque hoc anno, scilicet in anno domini 1472“, DE RITIIS 1946, S. 248).

631 Recht ausführlich berichtet der Chronist Wadding: „Incorruptum et integrum sericis indutum et chorda aurea praecinctum, repositum est in arca chrystallina aureis, argenteisque fasciis ornata, & circumligata, quae aureorum ter millibus constabat. Ita post aliquot annos inclusa est alteri ingentis magnitudinis, magnique valoris à Ludouico XI. Gallorum Rege voti causa, vti suo loco dicitur, transmissae“, WADDING 1648, Bd. 6, S. 730. Frühere Quellen, auf die er Bezug genommen zu haben scheint, berichten jedoch nur von einem Kristallsarkophag (vgl. ebd. Marginalspalte „Marc. cit. c. 56.“, vgl. MARKUS VON LISSABON 1606, Bd. 3, S. 179: „fù posto il suo sacrato corpo in una caffa di christallo di gran preggio, la qual fù rinchiusa in un'altra d'argento, donata da Luigi Rè di Francia ...“; der ebenfalls als Quelle angegebene „Marian. cit. § 10.“ notiert die Translation summarisch MARIANO DA FIRENZE 1911, S. 322).

632 KENNEDY 2013, S. 154. Die zentrale Vermutung „St. Bernardine’s original burial site was in the crypt below the dome“ muss auf einer Verwechslung mit der Kapellenkrypta beruhen.

633 Ebd., S. 158. Zur Darstellung von Zentralbauten im Bild vgl. NIEBAUM 2011, insbesondere S. 101.



Abbildung 55: Pinturicchio, *Tod des Bernhardin von Siena (Translation?)*, um 1480, Rom, S. Maria in Aracoeli, Cappella Bufalini

ten und, dass man auch für den stockenden Bauprozess von S. Bernardino mit der Translation auf neuen Auftrieb des Kultes und finanzieller Spenden setzte, ein einsichtiger Gedanke. *De facto* legen die angewachsenen Summen von Almosen, die sowohl im Moment der Ablassverkündigung als auch zum Translationsfest eingingen, Zeugnis von dem verstärkten Engagement für den Heiligen und seine Grabkirche ab.⁶³⁴

Auch das Interesse des Neapolitaner Thronfolgers Alfons (1448–1495), Herzog von Kalabrien und Sohn Ferrantes I., scheint den Bernhardinkult stimuliert zu haben, als dieser zwei Jahre nach der Translation, im Mai 1474 zum *dies natalis* Bernhardins für einen fünftägigen Aufenthalt nach L'Aquila reiste, um das Heiligengrab zu besuchen. Im Beisein seiner Gattin Ippolita Maria Sforza (1445–1484), des

634 „Et avemmo adj 9 de magio duc 100X [veneti] da lodovico de biascio de regerj de vango per la indulgentia che avemo el dj della traslacione de san Bernardino (...) Et avemmo dj 22 de magio duc 177 soldi 16 a bl. 60 sono che tantj avemmo de offerta el dj de san B. como pare ad entrata (...) Et avemmo dj 25 de magio duc 31 Soldi 47 a bl. 60 sono che tantj ebj per offerta allo altaro dove sta el corpu (...) Et avemmo adj 21 de Jungio duc 19 soldi 56 a bl. 60 che tantj ebj in nella cappella dove sta el corpu (...) Et avemmo adj ultimo dagustu duc 9 soldi 17 ./ a bl. 60 sono che tantj avemmo de foro laltaro de san B“ (LG, fol. 43r–43v).

Erstgeborenen und Thronfolgers Ferrandino (1469–1496) sowie eines natürlichen Sohnes wurde die Tochter Isabella (1470–1524) vor dem Grabmal Bernhardins in den Franziskanerhabit gekleidet.⁶³⁵ Liest man die Almosenspenden im Zusammenhang des Heiligenfestes als Stimmungsbarometer für den Bernhardinkult, so scheint der Aufenthalt des Thronfolgers zwei Jahre nach der Translation einen erneuten Höhepunkt der Heiligenverehrung bewirkt zu haben und war ordenspolitisch von großer Bedeutung, zumal das Thronfolgerpaar seine Tochter symbolisch dem Ordenszweig weihte.⁶³⁶

Gute fünf Jahre nach der Translation scheinen jedoch erneute Impulse erforderlich geworden zu sein: In einem von verschiedenen Kardinälen unterzeichneten kurialen Dokument wurden weitere Ablässe von je 100 Tagen beim Besuch von S. Bernardino während bestimmter Kirchenfeste bzw. im Fall von Almosenspenden für die noch nicht vollendete Kirche genehmigt.⁶³⁷ Das Schriftstück, das in den ersten Sätzen die Notwendigkeit der baulichen Instandhaltung und angemessenen Ausstattung des neuen Gebäudes thematisiert, liest sich wie die Reaktion auf ein Bittgesuch, welches die Aquilaner Bürger oder Religiösen aus Sorge um den Stand der Arbeiten der neuen Grabkirche an die römische Kurie gestellt hatten. Diese Maßnahme, die auf freiwillige private Spenden setzte, lässt sich mit der Tatsache in Verbindung bringen, dass Anfang desselben Jahres 1477 aufgrund des allgemeinen finanziellen Notstandes in der Stadt die Erträge aus der Safransteuer der *res publica* überlassen werden mussten.⁶³⁸

635 DE RITIIS 1946, S. 207f. (vgl. Appendix Nr. 4, S. 526); D'ANGELUCCIO 1742, Sp. 915; CIRILLO 1570, S. 77v (der allerdings abweichend das Jahr 1475 angibt); vgl. ANTINORI *Anali*, Bd. 16.1, fol. 293.

636 „La visita dell'erede al trono ribadiva dunque l'istituzionalizzazione dell'Osservanza all'Aquila come forza di aggregazione civile, di promozione sociale e di lealismo politico“, COLAPIETRA 1984, S. 205. Zu einem Überblick der Spenden anlässlich der Heiligenfeste BERARDI 1990, S. 522 Anm. 76.

637 Das vom 20. Oktober 1477 datierende kuriale Dokument verbrieft Ablässe zum Fest von Mariä Empfängnis und Geburt, den Festtagen Johannis Evangelista, der Stigmatisierung des Franziskus und der Kirchenweihe (*Opera Omnia* 1591, o.S. [54]; WADDING 1648, Bd. 6, S. 731f.).

638 Zur Verwendung der Steuer vgl. die Stadtratssitzung vom 24. Januar 1477: <http://www.riformanzeaquilane.org/libriformationum/07.10.2023>, So91. Möglicherweise sah man den Heiligen Stuhl geneigt, denn Sixtus hatte am ersten August des Jahres auch den Plenarablass der Perdonanza bestätigt (DE RITIIS 1946, S. 219; vgl. ANTINORI *Monumenti*, Bd. 47, fol. 334).

2.8.2 Rekonstruktion des ersten Grabmals und Positionierung des Heiligenleibes

Während also immer wieder finanzielle Mittel für den Bau und die Kirchengestaltung aquiriert werden mussten, war das Heiligengrabmal in der Cappella di S. Bernardino 1472 fertiggestellt. Mit den Arbeiten dazu hatte man Anfang des Jahres 1469 begonnen, wie ein Vertrag zu den Materialien des Stufenaufbaus und der Bodenpflasterung der Kapelle zeigt, der den Abschluss der strukturellen Arbeiten und den Beginn der Innenausstattung der Kapelle markiert.⁶³⁹ Da man bereits Ende des Jahrhunderts ein neues Grabmausoleum errichtete, haben keine physischen Spuren dieses ersten Monumentes überdauert. Ebenso wenig sind Hinweise auf seine Autorschaft überliefert. Als Ausführenden hat man den Bildhauer Giovanni Dirottore zur Diskussion gestellt, für den ein anderes Grabmal in S. Bernardino gesichert ist.⁶⁴⁰

Die Einträge im *Libro Grande* vermitteln auf den ersten Blick einen recht vagen Eindruck von der Gestalt dieses anfänglichen Bernhardingrabmals. Ausgehend von der viel rezipierten Studie zur Baugeschichte Nunzio Faraglias (1912), der erstmals die Informationen des Baubuches – wenn auch nicht systematisch – auswertete, verbreitete sich in der Forschung eine bestimmte Vorstellung:⁶⁴¹ Faraglia konstatierte, dass der Heiligenleib in der Kapellenkrypta aufbewahrt worden sei. Weiterhin vermutete er einen durch Stufen erhöhten Altar im Kapellenraum, der von vier Säulen mit einem nicht näher definierten oberen Abschluss umgeben war, an denen Eisengitter befestigt waren.⁶⁴² Vor dem Altar stünden zwei Stützen mit zehn Heiligenfiguren, gekrönt mit einem Gesims oder einem ähnlichen Abschluss.⁶⁴³ Der Sarg mit Bernhardins Mumie im Kryptarium unter dem Altar soll von drei figürlichen Stützen gehalten und von allen Seiten zu sehen gewesen sein und nur vorne und seitlich von Gittern umschlossen. Mario Chini folgte Faraglias Konstrukt im Wesentlichen, glaubte jedoch, der Heiligenleib habe in der Kapellenkrypta auf zwei Vierkantsäulen geruht sowie zusätzlich an der Front auf drei figürlichen Stützen und sei von Gittern umgeben gewesen.⁶⁴⁴

639 *LG*, fol. 143v.

640 MACCHERINI 2018a, S. 49.

641 FARAGLIA 1912, S. 68, 70f. Ihm folgen DI VIRGILIO 1950, S. 91, 95; CHINI 1954, S. 323; ANTONINI 2004, S. 232; CUNDARI 2010a, S. 37; ders. 2010b, 79.

642 Hier integrierte der Autor fälschlich Informationen, die die Abschränkung des Kapellenraumes zu den Kirchenschiffen betreffen (*LG*, fol. 154v, 168v). Tatsächlich sind nur in der Rubrik „altaro dove sta el corpu de san B.“ (ebd., fol. 169r–169v) und „lo ferro della cappella de san B.“ (ebd., fol. 154v) Informationen zum Altar zu finden, ausgenommen die Notizen zu den Altarstufen.

643 Der Autor liest im entsprechenden Eintrag „due“ anstatt „dece“ (FARAGLIA 1912, S. 71 Anm. 1; *LG*, fol. 169r).

644 CHINI 1954, S. 322–324. Fälschlich integriert Chini hier die das Gewölbe stützenden „colonde quatre“ (*LG*, fol. 155v) und verdoppelt die „grate dellu altaro“ (ebd., fol. 154v).

Abgesehen davon, dass diese weitergetragene Hypothese von der Gestalt des ersten Bernhardinmonumentes die Informationen der verschiedenen Rubriken des Baubuches vermengt und auf kleineren Transkriptionsfehlern basiert, kann sie auch einige Angaben des Baubuchs nicht erklären. Weshalb etwa sollte der Altar sowohl an der Außen- wie auch an der Innenseite mit Stein verkleidet worden sein?⁶⁴⁵ Auch die mehrfache Bezeichnung „altaro dove sta el corpu“ ohne lokale Präposition erklärt sich nicht durch Faraglias Modell.

Rekonstruktion anhand des *Libro Grande*

In der Kombination von systematischer Auswertung des Baubuches und bautechnischer Analyse rekonstruierte jüngst Maurizio D'Antonio einen plausiblen, wengleich untypischen ersten Grabaltar Bernhardins, der auf verschiedenen räumlichen Ebenen funktionierte.⁶⁴⁶ In der Kapelle, erhöht auf Stufen aus weißem und rotem Stein befand sich ein großer Kastenaltar mit einer Oberfläche von ca. 10,25 m².⁶⁴⁷ Der quaderförmige Altarstipes von ca. 105 cm Höhe bestand aus Stützen mit zehn integrierten Figurennischen und Gittern an der Vorderseite und vermutlich ebenso an den Flanken. Auch von einem oberen Abschluss („fornemento“) ist im Baubuch die Rede, der jedoch nicht näher bestimmt wird, so dass unklar bleibt, ob hier ein aufwendig gearbeitetes Gesims oder schlicht die Altarmensa gemeint ist.⁶⁴⁸ Versucht man die Anzahl steinerne Nischenfiguren symmetrisch um den Altarstipes anzuordnen, bietet sich eine Lösung mit einer zentral positionierten Nischenfigur an Vorder- und Rückseite und je einer an den Ecken des Stipes an, die sich aus Gründen der Stabilität sicherlich zu Winkeln verbanden.

Die großflächige Vergitterung des hohlen Altargehäuses ermöglichte spärliche Beleuchtung und gleichzeitig Einblicke in den darunter liegenden Grabraum, der zwischen Kapellen- und Kryptaniveau angesiedelt war.⁶⁴⁹ (vgl. Abb. 37) Die kleine, ca. 8,82 m² Grundfläche umfassende Kammer besaß eine Bodenpflasterung aus weißem und rotem Stein und war auch seitlich mit Haustein ausgekleidet, ins-

645 „lo salicato dentro (...) quantu scope da latu de fore (...) la lavoratura da lato dentro“, ebd., fol. 169r.

646 D'ANTONIO 2018, S. 27f.

647 „canne 15 de scalj inturno allu altaro de prete roscie et bianche“, *LG*, fol. 168v; „Et avemmo lu altaro dove sta el corpu de san B. lo salicato dentro fo canne 2 quatre“, ebd., fol. 169r.

648 „la lavoratura dellu pede de tuttu lu altaro collj pilerj de nantj et colle dece case delle figure (...) Et avemo lu fornemento sopra alli dittj pilerj“, ebd., fol. 169r; „Et avemmo per la grate dellu altaro dove sta el corpu de san Bernardino (...) Et avemmo la grate canto lu altaro“, ebd., fol. 154v. Zur Altarhöhe vgl. D'ANTONIO 2018, S. 28.

649 Im Bauchbuch wird nur das Gewicht der Vergitterung des Altarkörpers notiert, während die seitlichen Gitter unbeziffert bleiben (*LG*, fol. 154v). Vergleicht man benannte Altarvergitterung von 1942 libbre (ca. 623 kg) mit den Kapellengittern zum Seitenschiff (2093 bzw. 2179 libbre) lassen sich die Ausmaße dieser Vergitterung vorstellen.

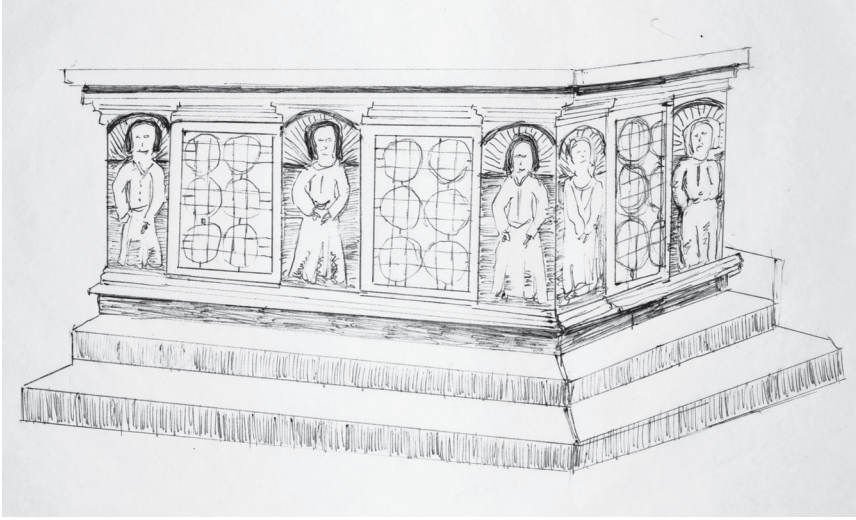


Abbildung 56: Rekonstruktionsversuch erster Grabaltar für Bernhardin (PL)

gesamt auf etwa $12,74 \text{ m}^2$.⁶⁵⁰ (Abb. 56) Der Heiligenleib selbst war in einen Kristallsarkophag gebettet, umschlossen von einem eisernen Schutzkasten, der auf drei figürlichen Steinstützen erhöht stand.⁶⁵¹ (Abb. 57) Erreichen konnte man den Zwischenbereich des Grabaltarinneren anscheinend nur von der Krypta her, von der aus einige Stufen durch einen engen Durchlass emporführten.⁶⁵² Grabkammer und Altar befanden sich in einer vertikalen Achse über dem aus Stein zusammen-

650 „Et avemmo lu altaro dove sta el corpu de san B. lo salicato dentro fo canne 2 quatre [= 2 Doppelcanne] (...) canne 6 de prete lavorate intorno alle ditte schiacze alte peduj delle prete de san silvestro (...) la lavorazione da lato dentro foro canne 2 8/9“, ebd., fol. 169r; vgl. D’ANTONIO 2018, S. 26 f.

651 „Et avemmo tre figure de prete le qualj tengono la cassa de san Bernardino“, LG, fol. 169v. Auf diesen Eintrag, der die Notizen zur Bernhardinkapelle beschließt, folgen einige blanke Seiten (bis inkl. fol. 177r). Man kann nur vermutet, dass auf ihnen weitere Details zur Kapellenausstattung notiert werden sollten. Es fällt auf, dass die wenigen vorhandenen Angaben ohne weitere Quantitäts- oder Preisangaben einzeln auf einer Seite des Baubuches vermerkt sind und die einzigen Einträge zu skulpturalen Werken in der Kapelle sind. Man fragt sich, ob hier evtl. ein externer Auftrag bzw. eine Stiftung mit separater Abrechnung vorlag.

652 Betrachtet man die in Stein gehauenen Stufen, die von der Krypta in das heutige Mausoleum emporführen, fällt ein Rundstabprofil auf, mit dem die sechste Stufe abschließt. Oberhalb setzt eine leiterähnliche hölzerne Struktur an, die steil hinauf in den Innenraum des Mausoleums führt. Dieses horizontale Element, das auf etwa 160 cm vom aktuellen Bodenniveau der Krypta ansetzt, markiert möglicherweise den Austritt auf Höhe des Bodenniveaus des ersten Grabaltars des Heiligen.

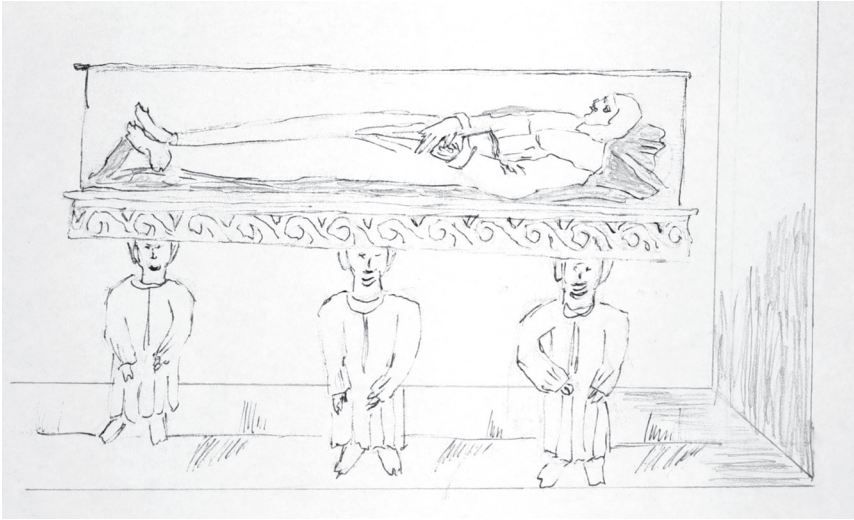


Abbildung 57: Rekonstruktionsversuch ursprüngliche Aufstellung Bernhardin-sarkophag (PL)

gefügten Gewölbe der Krypta, das sich zwischen den quadratischen „Säulen“ und der westlichen Wand Richtung Hauptschiff spannte.⁶⁵³

War schon die Kapelle durch Gitter abgeschränkt, so unterlag der Zugang zur Krypta und der Grabkammer Bernhardins einer besonders strikten Regulierung. So war den gläubigen Laien eine nur bedingte und zeitlich begrenzte Annäherung an den Heiligenkörper möglich, dessen Sarg man vom – ebenfalls zugangsbeschränkten – Kapellenraum aus durch den perforierten Altarstipes erspähen konnte (vgl. 3.5.1).

Weitere Quellen

Im Lichte weiterer Quellen gewinnt die Hypothese der Grabkammer des Heiligen zwischen Kapellen- und Kryptaniveau an Plausibilität: Der Observantenbruder und Chronist Alessandro De Ritiis, der zeitweise Guardian von S. Bernardino war, überliefert für eben jenen Zeitraum, in dem das erste Grabmonument bestand, zwei Besuche hochrangiger Pilger in L’Aquila, denen das Privileg gewährt wurde, den Bernhardinleib aus unmittelbarer Nähe zu verehren. Für den bereits erwähnten Aquilaner Aufenthalt des neapolitanischen Thronfolgers Alfons’ und seiner

⁶⁵³ „Et avemmo sopra alle ditte colonde una vota de maciniccio cio e de conatunj sotto lu altaro dove sta el corpu“, ebd., fol. 155v. Diese in der Rubrik zur Kapellenkrypta notierte Angabe deckt sich mit der vorgeschlagenen Konstruktion: Das beschriebene Gewölbe befand sich tatsächlich „unterhalb des Altares [der Kapelle] und der Ebene, wo der Körper [des Heiligen] aufbewahrt“ wurde.

Gemahlin Ippolita im Mai 1474 bezeugt er, wie das Herzogspaar gemeinsam direkt am Heiligenkörper betete. De Ritiis' Wortwahl „intrauerunt“, wie auch der Hinweis auf reichliches Kerzenlicht, damit man den Heiligenleib gut sehen konnte, deuten einen unterirdischen Raum an. Doch erst die Angabe, der Hofstaat sei in Gruppen zu „drei und drei“ Personen eingetreten, weist darauf hin, dass sich der Bernhardinkörper in einer sehr beengten Kammer befunden haben muss, die kaum mit der Kapellenkrypta identisch sein kann.⁶⁵⁴

Wie erwähnt besuchte im Sommer 1493 Alfons' Stiefmutter, die Regentin Johanna von Aragon (ca. 1450–1517, seit 1477 Gemahlin Ferdinands I.) mit ihrer Tochter und einigen Damen des Hochadels L'Aquila.⁶⁵⁵ Der *adventus* der Königin war ein Großereignis, das auch diplomatisch motiviert gewesen zu sein scheint, doch frequentierte die Herrscherin während ihres Aufenthaltes vom 29. Juni bis 8. Juli zahlreiche Kirchen und Klöster der Stadt und zeigte ein besonderes Interesse an Bernhardins Grabstätte, die sie zweimal aufsuchte.⁶⁵⁶ De Ritiis, der wiederum als Augenzeuge dem Geschehen beiwohnte, berichtet davon, dass die Monarchin mit ihrer Tochter in den die „cassa“ bergenden Raum eintrat, im Grabraum „unterhalb“ verweilte, wie sie „herabstieg“ und die davor und darüber Wartenden ihre frommen Seufzer hörten.⁶⁵⁷ All dies sind weitere Indizien dafür, dass der auf drei Figuren erhöhte Bernhardinsarkophag auf einem Zwischenniveau unter dem Altar, zugleich aber oberhalb des eigentlichen Kryptaraumes positioniert war, in einer Kammer, die eine zumindest akustische Verbindung zur Ebene der Kapelle hatte.

Als man 1487 Überlegungen zu einer würdevolleren Aufbewahrung des Bernhardinleibes in einer Stadtratssitzung anstellte, nutzte man zweimal den Komparativ „altius“, was anzeigen mag, dass der Körper Bernhardins bereits auf eine gewisse Weise über dem Kryptaniveau erhöht war (vgl. 3.1.2).⁶⁵⁸

Der stärkste bauhistorische Beleg für die Rekonstruktion D'Antonios ist die Tatsache, dass das Bodenniveau im Inneren des um 1500 neu errichteten Mausoleums 50 cm über dem Fußbodenniveau der Kapelle liegt. Anscheinend wurden die Altarstufen also nicht komplett zurückgebaut und man verfüllte den Zwischenraum, wohl um die Stabilität des Kryptagewölbes zu erhöhen.

654 DE RITIIS 1946, S. 208, Appendix Nr. 4, S. 526.

655 DE RITIIS 1946, S. 245–248; CHIAPPINI 1927/28, S. 224 (vgl. MOSCARDI 1895). Fälschlich nennt De Ritiis das Mädchen Beatrice, doch hieß die einzige, 1479 geborene Tochter der Königin ebenfalls Johanna (DORIA 2001).

656 Schon in der Stadtratssitzung vom 13. Juni 1493 (<http://www.riformanzaequilane.org/librereformationum/> <07.10.2023>, S434) bestätigten die Ratsherren Johannas Ankunft und protokollierten, dass die Königin, den Körper des hl. Bernhardin besuchen wolle. Zu den vermuteten politischen Gründen ihres Aufenthaltes MOSCARDI 1895, S. 80 f.

657 DE RITIIS 1946, S. 246–248, Appendix Nr. 4, S. 527.

658 ASA, ACA, T4, LR 2. März 1486–2. März 1489, fol. 118r, 120v (Appendix Nr. 5, S. 529; vgl. D'ANTONIO 2018, S. 28).

Nurmehr spekulieren lässt sich über die Ikonographie der drei den Sarkophag tragenden Figuren sowie der Nischenfiguren des Altares, für die Tugendallegorien oder Heilige und Selige des Ordens infrage kommen, wie sie an Grabmalern von Heiligen und nichtheiligen Personen zu finden waren.⁶⁵⁹

Dahingestellt bleiben muss fernerhin, ob die „fegura de san Bernardino“, für die man im auf die Translation folgenden Jahr 1473 eine Kollekte durchführte, ebenfalls für die Cappella di S. Bernardino vorgesehen war; der *Libro Grande* gibt weder Informationen zum Aufstellungskontext noch zum verwendeten Material an.⁶⁶⁰

Grab- und Reliquienaltäre – eine Gegenüberstellung

Zwar ungewöhnlich in der konkreten Anlage einer auf Zwischengeschosshöhe zwischen Kapelle und Krypta eingerichteten begehbaren Grabkammer, so war der erste Bernhardingrabaltar doch im Prinzip einer urchristlichen Tradition verpflichtet. Gemäß dem frühen Brauch, Altäre über Märtyrergäben zu errichten und so die Eucharistiefiern mit der Erinnerung an die für ihren Glauben Gemarterten zu verbinden, besaß ein Großteil der frühchristlichen Altäre eine *fenestella* genannte Öffnung, die sich – teils mit Vergitterung – zur *confessio*, dem unterirdischen Verbindungsraum zum Heiligengrab, öffnete.⁶⁶¹ Auch in späterer Zeit wiesen Kastenaltäre zumeist einen Hohlraum auf, der durch eine Öffnung von außen zugänglich war; insbesondere auf italienischem Boden sind Exemplare zu finden, die eine begehbare *confessio* unter Bodenniveau aufweisen.⁶⁶²

Zeitgenössische Altäre mit ähnlich großen vergitterten Partien sind nicht sehr häufig. Ein prominentes Beispiel war der Altar in der Mittelkapelle der Osttribuna des Florentiner Domes, der die bronzene *arca* mit den Reliquien des Stadtheiligen Zenobius aufnehmen sollte, die Lorenzo Ghiberti – als Sieger des entsprechenden Wettbewerbes – 1432/42 schuf. Filippo Brunelleschi, einer der Mitkonkurrenten Ghibertis, wurde 1431 mit dem Entwurf für den freistehenden, innen hohlen Altar beauftragt, der den Zenobiusschrein bergen, aber von allen Seiten sichtbar belassen sollte.⁶⁶³ Auch wenn unklar ist, ob und ggf. bis zu welchem Grad dieser Altar ausgeführt wurde, verraten doch die Quellen, dass Brunelleschi einen vergitter-

659 Naheliegender wären Darstellungen der Ordenstugenden – Armut, Gehorsam und Keuschheit, die bspw. das Vierungsgewölbe über dem Franziskusgrab schmücken. Eine sinnvolle Ergänzung hätten die Aquilaner Stadtpatrone abgegeben.

660 „Et avemmo perfino adj ultimo de decembro [1473] duc 38 soldi 17 de 6 a bl. 6o che tantj sono per argento et denarj me foro datj in piu volte perla fegura de san Bernardino“, *LG*, fol. 44r.

661 Zur inhaltlichen Verbindung von Heiligenleibern oder -reliquien und dem Altar als „doppelte[m] Segensquell“ vgl. BRAUN 1924, Bd. 1, S. 659.

662 Ebd., Bd. 1, S. 193, 203; zur *confessio* vgl. ebd., S. 560. Oft wurden Lampen oder Weihrauchfässer in solche Öffnungen eingeführt oder auch andere Objekte zur Gewinnung von Berührungsreliquien (CHRISTE/MÖSENER 1980).

663 Zum Zenobiusaltar ausführlich EPKING 2005, S. 98–105. Als Orientierungspunkt gab die Domopera den romanischen Johannesaltar des Baptisteriums vor.

ten Kastenaltar vorsah, der – eingespannt zwischen einer soliden Basis und ausgeprägtem oberem Abschluss – jeweils Dreiviertelsäulen an den Ecken und dazwischenliegend große Sichtgitter an allen Stipesseiten besaß. (Abb. 58) Schon 1439 entschied man für eine andere Unterbringung in einer durch eine *fenestella* einsehbare Krypta unterhalb der Osttribuna, wo der Zenobiusschrein in einem Marmorsarg unter einem Tischaltar Platz fanden.

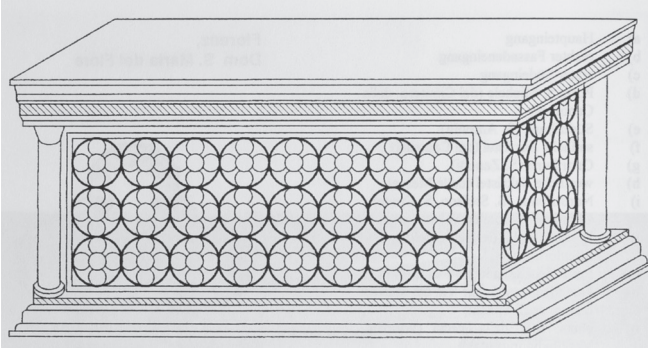


Abbildung 58: Filippo Brunelleschi, *Zenobiusaltar*, 1431/32, Florenz, S. Maria del Fiore, mittlere Kapelle der Osttribuna, Rekonstruktion nach Simone Epking

Wenngleich der Altar nicht seinem Bestimmungszweck zugeführt wurde, orientierte sich doch eine Reihe später entstandener Altäre an Brunelleschis Entwurf. Ähnliche vergitterte Altäre, die jedoch schmale kannelierte Pilasterpaare an allen Ecken besitzen, wurden auch für die Mittelkapelle der Nord- und der Südtribuna des Florentiner Domes geschaffen.⁶⁶⁴

Grabmonumente für Heilige oder Verehrte mit *fenestellae* bzw. Schaugittern lassen sich in unterschiedlicher gestaltlicher Ausprägung finden,⁶⁶⁵ doch insbesondere bei Grabstätten anderer Franziskanerheiliger begegnet man Altarmonumenten, die mithilfe von *fenestellae* oder Katarakten zwischen dem unterirdisch aufbewahrten Heiligenleib und der oberirdischen Kapelle vermittelten. So erinnert der erste Grabaltar Bernhardins, wenn auch nicht direkt von Säulen mit Eisenschranken umgeben, doch an den von einer Pergola umgrenzten Altar der Unterkirche von S. Francesco in Assisi, der das darunterliegende Franziskusgrab

664 Der Korpus des nördlichen Stephansaltars (1447–62) geht auf Brunelleschis Ziehsohn il Buggiano zurück, die Bronzegitter auf Michelozzo in Zusammenarbeit mit Giovanni di Bartolomeo; auch der südliche Altar des hl. Abts Antonius (1450–60), wird il Buggiano zugeschrieben. Nach diesem Modell wurde anscheinend der Altar des hl. Romolo in der Krypta des Doms von Fiesole (um 1488) geschaffen, der jedoch nur an der Front Sichtgitter und an der rechten Schmalseite ein Türchen besitzt (ebd., S. 154–158).

665 Mit großen Schlupföffnungen versehen ist der Grabaltar im Zentrum des Cappellone von S. Nicola in Tolentino, unter dem der hl. Nikolaus bestattet war. Vergitterungen im Altarstipes weist etwa die Rückseite der Arca des hl. Donato in der Kathedrale von Arezzo auf (zweite Hälfte 14. Jahrhundert).

markierte und um den sich die Pilger zirkulär bewegen konnten.⁶⁶⁶ Seit 1446 bezeugt, erlaubte die „buca delle lampade“ genannte Öffnung in den Altarstufen Jahrhunderte lang die größtmögliche Nähe der Gläubigen zu den Gebeinen des Ordensgründers Franziskus († 1226), dessen Körper hermetisch und von außen unzugänglich unter dem Altar ruhte. In ganz analoger Weise besaß der Grabaltar der hl. Klara von Assisi († 1253), Gründerin des zweiten Franziskanerordens, eine Pergola und *fenestella confessionis* als Verbindungsöffnung in der obersten Altarstufe, die den visuellen Kontakt zum darunterliegenden *loculus* der Heiligen ermöglichte.⁶⁶⁷ (Abb. 59, 60)

Mit dem räumlichen Zusammenspiel von Retrochor, Hochaltar und darunterliegendem Heiligengrab weist die Grabkirche des sel. Ranieri († 1304), S. Francesco in Sansepolcro, viele Ähnlichkeiten zu den Grabstätten der Heiligen in Assisi auf.⁶⁶⁸ Im Gegensatz zu den einst unbetretbaren, im Fels verborgenen Grabkammern von Franziskus und Klara, bestattete man den Leichnam des verehrten Franziskaners in einer kleinen, später erweiterten Krypta unterhalb des Hauptaltars. Über zwei Treppen in Verlängerung der Schmalseiten des Altares zugänglich, stand der Eisensarkophag mit dem unverwesten Leichnam Ranieris an der Ostseite des unterirdischen Raumes direkt unter einer vergitterten *finestra* an der Altarrückseite, die – ebenso wie drei weitere kleinere Öffnungen in den Altarstufen ringsum – Einblicke in die Krypta bot.⁶⁶⁹ (Abb. 61)

Abschließend sei festgehalten, dass anfänglich kein monumentales Grabmal für Bernhardin in seiner neuen Grabkirche vorgesehen war.⁶⁷⁰ Gewiss wäre es überspitzt, von der Bernhardinkapelle mit ihrer Krypta und einem zwischen den Ebe-

666 Zur Rekonstruktion der komplexen, durch verschiedene Modifikationen gekennzeichneten Geschichte des Franziskusgrabes COOPER 2005a. Die aus zwölf Säulen, zwischen denen schmiedeeiserne Gitter eingesetzt waren, und einem abschließenden Architrav bestehende Pergola entstand um 1300 und ersetzte den abgerissenen *tramezzo* als Abschrankung, ermöglichte Pilgern aber eine größere Nähe; 1870/71 wurde sie entfernt (ebd., S. 26 f.).

667 Ebd., S. 19 f.

668 BANKER/COOPER 2009, S. 76. Für die Rekonstruktion der ursprünglichen Grabstätte Ranieris ebd., S. 87–94; POLCRI 2005, S. 397–403.

669 Vgl. auch das Grab des sel. Giacomo († 1292) unter dem mit einer rückwärtigen *fenestella* versehenen Hochaltar von S. Francesco in Città di Castello, nach dessen Vorbild vermutlich das Ranieri-Grab eingerichtet wurde (COOPER 2005b, S. 116 f.). Auch die verehrten Augustinereremiten Nikolaus von Tolentino († 1305, kan. 1446) und Klara von Montefalco († 1308) wurden beide unterhalb von einem Altar beigesetzt.

670 „Gegenüber dem Objekt gaben sie [die Franziskaner] dem Memorialort, der dem Andenken des Toten geweihten Kirche den Vorzug. Das gilt grundlegend für die Unterkirche von Assisi (...) und ist auch noch im 15. Jahrhundert wirksam, wenn wir an die Vehemenz denken, mit der Johannes von Capestrano und Jakob von der Mark den Bau der Kirche zu Ehren des hl. Bernhardin von Siena durchsetzten, wo dann aber die Errichtung der Arca das sekundäre Resultat einer späteren privaten Initiative blieb“, GARMS 1990, S. 93 f.

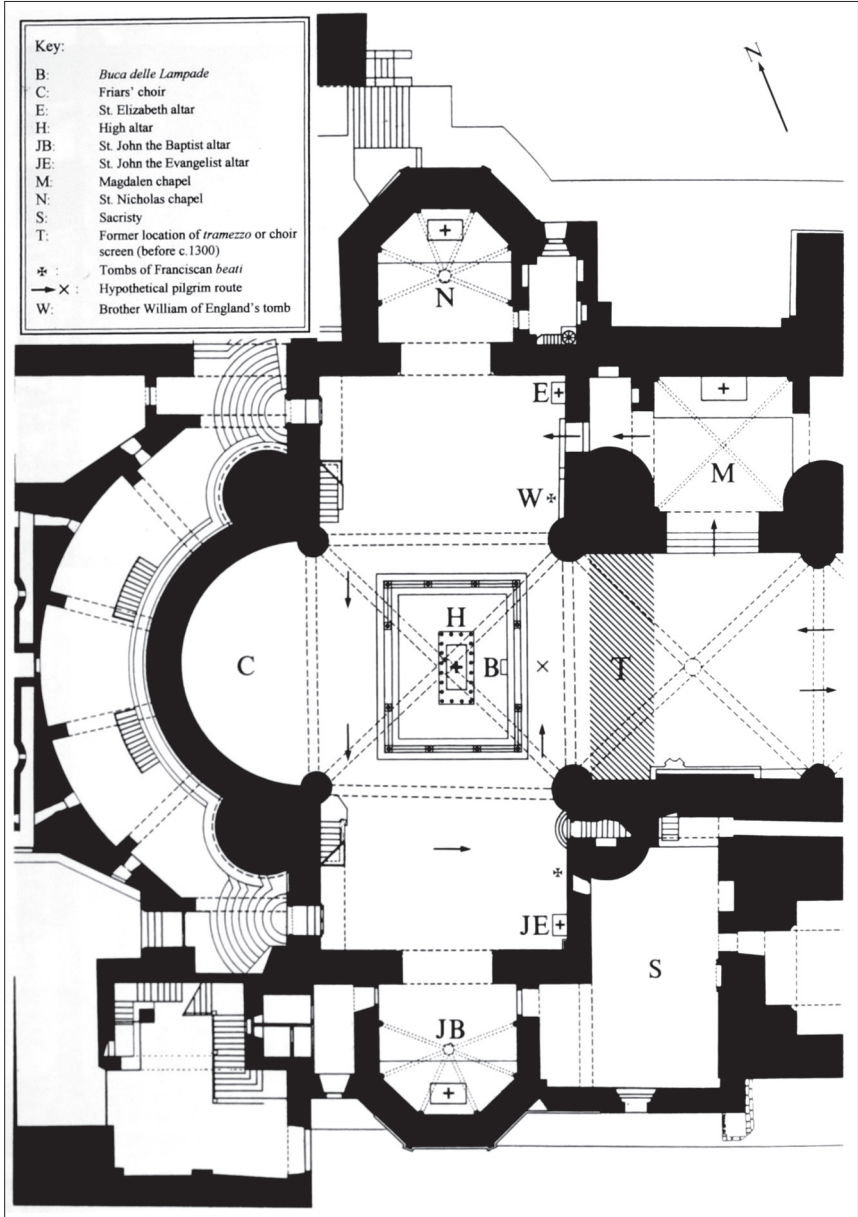


Abbildung 59: Querhaus Unterkirche S. Francesco, Assisi mit Franziskusgrab und Pergola, Rekonstruktion nach Donal Cooper



Abbildung 60: Grabaltar des hl. Franziskus mit *bucella delle lampade*, Unterkirche von S. Francesco, Assisi (in: RIDOLFI 1586, S. 50r)

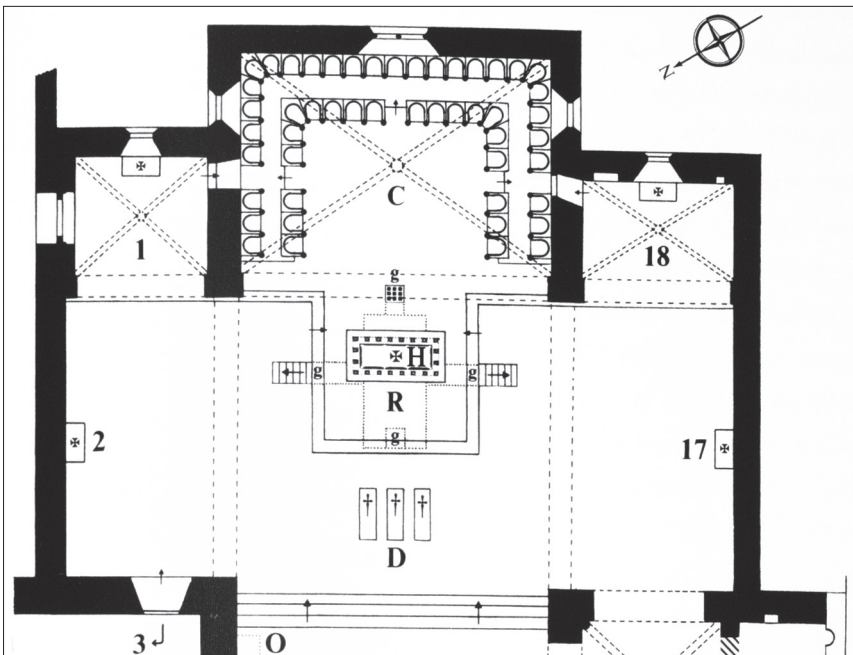


Abbildung 61: Chorbereich S. Francesco, Borgo Sansepolcro, mit Markierung der Sichtgitter zur Krypta (g), Rekonstruktion nach James Banker/Donal Cooper

nen kommunizierenden Altargrab sowie Chorgestühl als reduzierter Ober- und Unterkirche nach dem Vorbild von S. Francesco zu sprechen. Doch erinnern einige Charakteristika der ersten Unterbringung des Bernhardinleibes tatsächlich an das assisiatische Modell des Franziskusgrabes, war doch auch in L'Aquila für ‚gewöhnliche‘ Pilger nur eine bedingte Annäherung über die Altarvergitterung an den unterhalb bestatteten Heiligenkörper möglich.

Die vorgestellten Analogien zur Grabstätte des Ordensgründers sollen freilich nicht verschiedene substantielle Unterschiede verschweigen, ebensowenig wie die Tatsache, dass vielfach andere Grabmalstypen für franziskanische Heilige und Selige gewählt wurden, das Franziskusgrab mithin als „a deeply unsatisfactory prototype“ gelten muss.⁶⁷¹ Als unzureichend wurde recht bald auch die Aquilaner Grabmallslösung empfunden: Nur 16 Jahre nach der Translation wurden Stimmen laut, die ein neues, würdigeres und praktikableres Monument forderten.

671 COOPER 2000, S. 224. Zur Modellfunktion des Franziskusgrabes in Umbrien und den Marken GARMS 1990, S. 93 f.; dies relativiert COOPER 2000, S. 182 u. a. durch das Beispiel des erhöht, freistehend und vermutlich im linken Querhaus der Kirche von S. Francesco al Prato in Perugia positionierten Grabmal des sel. Egidio (1262).

3 DAS MONUMENT

Dieses Kernkapitel der Arbeit widmet sich der monographischen Betrachtung des Bernhardinmausoleums. Zunächst werden die konkreteren Voraussetzungen der Errichtung des neuen Grabmonumentes für den Heiligen und anschließend der ausführende Künstler, sein Werk und Umfeld in den Blick genommen. Die Beschreibung des Mausoleums mit einer stilistischen Analyse und die Bestandsaufnahme seiner Modifikationen durch die Jahrhunderte bilden die Grundlage der Interpretation des figürlichen und inschriftlichen Apparates sowie des Materials. Abschließend wird der funktionale Kontext des Monumentes untersucht.

3.1 Präludium zur Entstehung eines neuen Grabmonumentes

Nach der zeitlich weiter zurückgreifenden Darlegung der Vorgeschichte des Bernhardinmausoleums im vorangegangenen Kapitel sind im Folgenden die engeren Voraussetzungen von Interesse: die Stiftung eines Prunksarkophages zur Unterbringung des Heiligenleibes (1481) sowie die im Stadtrat öffentlich geführte Frage, ob und wie ein neues Grabmal für Bernhardin zu errichten sei (1487). Schließlich wird der Stifter Iacopo di Notar Nanni vorgestellt und den Informationen zum nur mittelbar rekonstruierbaren Auftrag für das Grabmal (um 1500) nachgegangen.

3.1.1 Prunksarkophag Ludwigs XI.

Im Juli 1481, nur neun Jahre nach der Translation der Gebeine Bernhardins, erreichte eine außergewöhnlich großzügige Motivgabe für den Heiligen die Stadt L'Aquila. Der französische Monarch Ludwig XI. (1423–1483, reg. 1461–1483), ein eifriger Reliquiensammler und Stifter kostbarer Goldschmiedearbeiten für Wallfahrtsorte in ganz Europa, sandte einen prächtigen Silbersarkophag zur Aufbewahrung von Bernhardins Körper. Dieser kostbare, bereits 1529 wieder zerstörte Schrein galt als Einlösung eines Motivversprechens an den Heiligen; vermutlich ersuchte der König um die Heilung des Dauphin, des späteren Karls VIII. (reg. 1493–1498).¹ Zwar war es auch um die Gesundheit des Monarchen schlecht be-

1 DE RITIIS 1946, S. 225; *LG*, fol. 70r (vgl. KOHL 2003, S. 65; PARAVICINI 1993, S. 91). Un-

stellt, doch die Summe für den Bernhardinschrein hatte man bereits für das Rechnungsjahr von Oktober 1478 bis September 1479 festgelegt, also vor März 1479 als sich der erste seiner Schlaganfälle ereignete, die einen schnell fortschreitenden körperlichen Verfall einleiteten.² Im Mai des Jahres 1481 wurde der selbst die gewöhnliche Freigebigkeit Ludwigs übersteigende, zunächst mit 6 400 Franken (*livres tournois*) veranschlagte, schließlich 10 500 l. t. teure Schrein in Einzelteilen versandt. Dies geschah mittels einer Transportfinanzierung, die über die Lyoner Filiale der Medici-Bank abgewickelt wurde.³ Eskortiert vom königlichen Sekretär Pierre Charron und mit einem Begleitbrief des Monarchen vom 22. Mai 1481 versehen, wurde die „cassa“ zunächst an den römischen Papsthof gesandt, wo Sixtus IV. sie segnete und per Breve vom 28. Juni unter Exkommunikation untersagte, das wertvolle Stück einer anderen als der vom Stifter vorgesehenen Nutzung zuzuführen.⁴

Am 5. Juli traf der Sarkophag in L'Aquila ein, und seine Einzelteile wurden auf Wunsch der französischen Obrigkeiten im Konvent der frankophilen Cölestiner von Collemaggio durch den ausführenden Goldschmied zusammengesetzt.⁵ Nach der Montage wurde die *arca* am 8. Juli auf einem geschmückten Triumphwagen und in einer aufwendigen Prozession von der jenseits der Stadtmauern liegenden Kirche S. Maria di Collemaggio durch die Porta Barete (am entgegengesetzten Westende der Stadt) in den Stadtkern und letztlich nach S. Bernardino gebracht. Von den Stadtautoritäten, den Observantenbrüdern und dem Jubel der Bürger begleitet, glich die Überführung laut den Quellen dem *adventus* eines Herrschers. Der königliche Gesandte Pierre Charron beaufsichtigte die Translation der Heiligengebeine in den neuen Sarkophag. In einem Dankesbrief an Ludwig berichteten die Stadtmagistrate von den Feierlichkeiten und von ihrem Versuch mit einer an den „cardinale Rothomagense“ übermittelten Supplik, beim Heiligen Stuhl einen zweimal jährlich wirksamen vollständigen Ablass am Bernhardinigrab zu erwirken.⁶

stimmig ist die Angabe, der Monarch habe um einen männlichen Nachkommen gebeten (vgl. CIRILLO 1570, S. 79f; MASSONIO 1614, S. 97).

- 2 PARAVICINI 1993, S. 91. Zu den zahlreichen ‚lebensverlängernden‘ Maßnahmen des Königs vgl. ebd., S. 84; KRASS 2012, S. 160.
- 3 COMMYNES 1903, S. 53f. Anm. 5; LAPEYRE 1986, S. 61. Die Aquilaner schätzten das Objekt auf einen Wert von 12 000 Dukaten (DE RITIIS 1946, S. 225).
- 4 LG, fol. 70r–70v (beide Schreiben sind u. a. publiziert in *Opera Omnia* 1591, o. S. [55]).
- 5 „Et sic composita, ordinate per illum magistrum qui fecerat illam“, DE RITIIS 1946, S. 226; die Identität des Künstlers bleibt unbekannt. Obwohl man vorgeschlagen hatte, die Montage im auf der Strecke liegenden Observantenkonvent von S. Giuliano vorzunehmen, entschieden die Franzosen für Collemaggio (FARAGLIA 1912, 74). Abgesehen vom Engagement Philipps des Schönen (1268–1314) für die Cölestiner, war der Konvent von Collemaggio ab März 1444 der französischen Ordensprovinz unterstellt und der sel. Jean Bassand († 1445) hatte hier gewirkt (LOPEZ 1987, S. 161; *Regesto Antinoriano* 1977, S. 272).
- 6 FARAGLIA 1912, S. 74 f., der das später zerstörte Dokument (Archivio di Stato di Napoli, Privilegi della Sommaria, Bd. 54 [1481–1483], fol. 65v–69r) nur in Auszügen zitiert. De

Recht knapp beschrieb der Augenzeugen Alessandro De Ritiis die Gestalt des heute verlorenen Silberschreins:⁷ Der rechteckige Sarkophagkasten ruhte auf dem Rücken von vier silbernen Hirschstatuetten und war mit figürlichen Reliefs geschmückt. An allen vier Seiten war, so Ritiis, die gleiche Kommendationsszene zu sehen, die dem König im Traum erschienen war: Ludwig, mit einem Schwert gegürtet, das zu seiner Linken herabhing, durch den hl. Bernhardin der Jungfrau Maria mit dem Jesusknaben anempfohlen.⁸ Ergänzt werden die Angaben durch andere Chronisten hinsichtlich von Größe und Gewicht des Sarkophages – mehr als 2 m lang und ca. 400 kg schwer –, aber auch vergoldeter Ornamente, unter denen Sirenenfiguren genannt sind.⁹

Andere, noch erhaltene Stiftungen Ludwigs XI. können einen Eindruck der Figur des anbetenden Monarchen bieten. So zeigt etwa eine Statuette am *Osten-*

Ritiis' Bericht zu den Festlichkeiten ist durch fehlende Manuskriptseiten verstümmelt (DE RITIIS 1946, S. 226 Anm. 2; vgl. summarisch CIRILLO 1570, S. 79r). Zur Supplik FARAGLIA 1912, S. 75 Anm. 2; Kardinal Guillaume d'Estouteville (ca. 1403–1483), seit 1453 Erzbischof von Rouen und seit 1461 Bischof von Ostia und Velletri, führt in den zeitgenössischen Quellen häufig den Beinamen „rotomagense“. Als „Guillelmus Ostiensis“ hatte er 1477 den Ablass am Bernhardingrab zu ausgewählten Kirchenfesten mitunterzeichnet (vgl. 2.8.1).

- 7 „cum ipsa cassa esset sic figurata ut patet figuris relevatis argenteis, scilicet: in quatuor locis est Beata Virgo Maria, similiter ymago Sancti Bernardinj, cum ymagine Regis Francie, quem Sanctus Bernardinus cum ense appenso in latere sinistro presentat illum dicte ymagini Virginis Benedicte; tenentes autem totam cassam in suis dorsis quatuor cervj argentej (...) Causa autem huius casse faciende fuit quia filius eiusdem regis sterat in faucibus mortis, sed, commendato illo per ipsum patrem et regem dicto Sancto, fuit liberatus, et sic viderat in sonnis ipse dominus rex, prout est figura illius impressa in dicta cassa, videlicet quod videbatur illi quod Sanctus Bernardinus presentavit ipsum ante ymaginem Virginis Marie et impetrasset ei gratiam de suo filio liberando, prout evenit mirabiliter et gloriose“, DE RITIIS 1946, S. 225 f.; die späteren Beschreibungen beziehen sich zumeist darauf (vgl. ALFERI 2012, S. 224; AMICI 1591, o.S. [4 f.]; MASSONIO 1614, S. 97; WADDING 1648, Bd. 6, S. 733).
- 8 Zwar gibt De Ritiis im Weiteren an, die Szene beruhe auf Ludwigs Traumvision des Interzessionsvorgangs bei dem der Thronfolger Karl VIII. geheilt wurde, doch wird Karl bei der Sarkophagbeschreibung nicht erwähnt. Anders interpretiert ANTINORI (*Monumenti*, Bd. 47, fol. 335), welcher an Ludwigs statt den Dauphin repräsentiert sieht.
- 9 „un'arca d'argento di mille ducento nove libre, ornata & intagliata di gran lavoro & figure di mezo rilieuo, dorata tutta & di molto artificio“ (CIRILLO 1570, S. 79r); setzt man die neapolitanische *libbra* an, die etwa 321 g entsprach, so war das Objekt knapp 400 kg schwer. „ed era ornata oltre alle sopradette e figure tutte di rilieuo ne quattro angoli di quattro sirene parimenti d'argento. I fregi e gli ornamenti intagliati di gran lavoro e tutta l'arca dorata, e di molto artificio. Era lunga una canna, larga un braccio, ed alta cinque palmi“, ANTINORI *Monumenti*, Bd. 47, fol. 335 (ca. 132 × 211 × 70 cm; Maße nach D'ANTONIO 2010, S. 193). Diese Details der den Zeitraum 1472 bis 1529 abdeckenden Chronik von Vincenzo Basilio di Collebrincioni sind jedoch nur in Kopien aus zweiter Hand erhalten (PANSÀ 1902, S. XXVIII, XLVI–XLVIII; dort nur der Teil ab 1485 publiziert: S. 65–92). Zu den Maßen des Silbersarges vgl. auch MASSONIO 1614, S. 98: „Fù portata l'Arca discomposta perche era a parmi [palmi] otto di lunghezza & di altezza per ogni verso di un braccio [ca. 70 × 211 × 70 cm]“. – Zu mittelfristigen Ausbesserungsarbeiten an diesem Sarkophag im Jahre 1525 ASA, ACA, T 16, fol. 64r–

soire de Notre Dame im belgischen Hal den knienden Ludwig. Näher noch kommt der beschriebenen Darstellung eine Zeichnung für die Grabstatue des Königs, die auf einem steinernen Sarkophag Aufstellung finden sollte.¹⁰ Der auf einem Kissen kniende Herrscher ist halb höfisch, halb militärisch gekleidet mit Sporen sowie einem links herabhängenden Schwert, hält den Blick gesenkt und die abgenommene Kopfbedeckung demütig in den gefalteten Händen.¹¹ Nicht beschrieben, aber zur Identifizierung entscheidend, waren sicherlich das königliche Wappen oder eine am Sarkophag angebrachte Inschrift.¹² (Abb. 62)

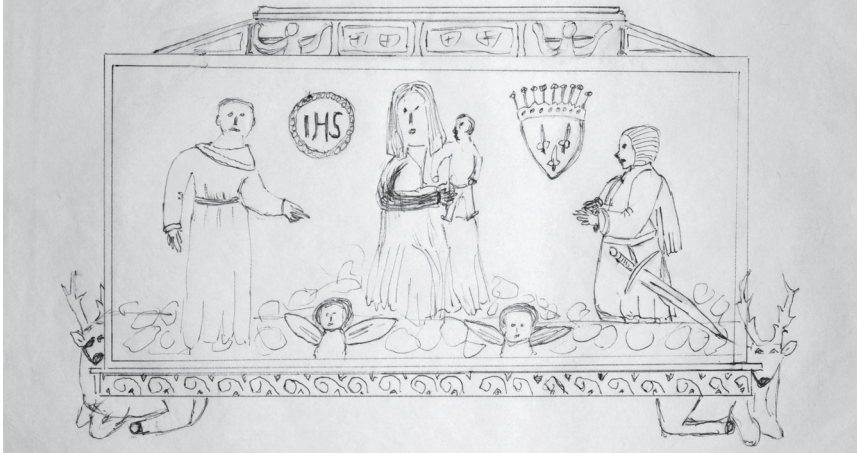


Abbildung 62: Rekonstruktionsversuch Bernhardinsarkophag von 1481 (PL)

Wie spätere Quellen berichten, war das französische Goldschmiedewerk funktional eine Schreinhülle: Sie umschloss den weiterhin in seiner kristallinen *arca* lagernden Bernhardinkörper, war also genau genommen ein dekoratives „Ganzkörperreliquiar“, welches Ludwig XI. gut sichtbar als Stifter zeigte. Auf diese Weise wurde nicht nur die Frömmigkeit des Monarchen repräsentiert, sondern sein De-

69r (vgl. ANTINORI *Annali*, Bd. 18, fol. 473 f.); an dieser Ratssitzung nahm auch Silvestro di Iacopo Notar Nanni teil, der sich – dem Vorbild seines Schwiegervaters folgend – mäzenatisch für die Grabkapelle Bernhardins engagierte.

10 BnF ms. fr. 20493, fol. 5; vgl. CASSAGNES-BROUQUET 2007, S. 241.

11 Möglicherweise handelt es sich hier um eine Kopie nach dem ersten Grabmalsprojekt Jean Fouquets. Die Planung hierfür war 1481/82 im Gange und wurde schließlich mit einem *priant* aus vergoldetem Kupfer realisiert (CASSAGNES-BROUQUET 2007, S. 241).

12 Vgl. hier etwa die Wappen Ludwigs XI. am Reliquiar von Hal oder den 1410 vollendeten Silberschrein des Aquilaner Mitpatrons Petrus Cölestin in S. Maria di Collemaggio, der unter anderen mit dem sizilianischen Königswappen geschmückt war (ALFERI 2012, S. 203). So würde sich auch das Fehlen jeglichen Hinweises auf das königliche Geschenk in den Inschriften des späteren Bernhardinmausoleums erklären (vgl. 3.4.2), wenn der Schrein qua Heraldik selbst Auskunft hinsichtlich seines Stifters gab.

votionsbildnis ging auch die größtmögliche Nähe mit dem Heiligenkörper ein.¹³ Beide Behältnisse – der äußere Silbersarg, der den inneren aus Kristallglas umgab – wurden von einem dritten, eisernen Schutzkasten eingeschlossen.¹⁴

Neben religiösen sind in der Forschung vielfach auch politische Beweggründe für das königliche Geschenk vermutet worden, namentlich Ludwigs Aspiration auf den Thron des Königreiches Neapel.¹⁵ Insbesondere mit dem Tod René von Anjou (10. Juli 1480), der zwischen 1438 und 1442 faktisch und bis 1480 titularisch König von Neapel gewesen war, müssen sich die Ambitionen Ludwigs auf den Thron von Neapel verstärkt haben; und tatsächlich verfasste der Monarch am Ende seiner Regentschaft einen Text, der das Anrecht Frankreichs auf dieses Herrschaftsgebiet postulierte.¹⁶

Diese territorialen Expansionsinteressen vorausgesetzt, erklären sich die ausnehmend hohen Summen, die der französische Herrscher in Italien investierte – unter anderem war er auch für wichtige römische Kirchen wie St. Peter, S. Giovanni in Laterano und S. Pietro in Montorio großzügig mäzenatisch aktiv.¹⁷ Doch war die Gabe auch auf anderen Ebenen politisch motiviert: Ludwig scheint sich einerseits diplomatische Vorteile gegenüber dem an das Neapolitaner Gebiet angrenzenden Kirchenstaat erhofft zu haben, indem er das prunkvolle Goldschmiedeobjekt über den römischen Papsthof sandte und es von Sixtus IV. segnen ließ. Andererseits versuchte er anscheinend, die Aquilaner in ihrer tendenziell profranzösischen Haltung zu bestärken, um so eine Bastion gegen die Aragonesen im nördlichen Ausläufer des Königreiches Neapel zu bilden.¹⁸ Ein Indiz für die politische Dimension des Motivgeschenkes ist sein an den Aquilaner Magistrat („nobilibus viris amicis nostris“) – nicht etwa an die Franziskaner – gerichtetes Begleitschreiben. Jene sollten sicherstellen, dass die „argentea capsä“ stets nur dem Zweck der Aufbewahrung von Bernhardins Gebeinen diene, auf dass der Monarch ihnen allzeit wohlgesonnen sei („unde perpetuo existimabimus nos obnoxios vobis“).¹⁹ Diese Zusicherung lässt sich auch hinsichtlich der Gewährung

13 Diese Nähe eines Devotionsbildes zu Reliquien war keine Besonderheit und lässt sich etwa mit der knienden Statuette Karls des Kühnen, Herzog von Burgund, am 1471 gestifteten Reliquiar für die Lütticher Kathedrale vergleichen. Dabei hält die Figur Karls selbst den Reliquienbehälter mit Partikeln eines Fingers des Stadtpatrons Lambertus.

14 AMICI 1591, o. S. [4].

15 RIVERA 1944a, S. 188 f.; COLAPIETRA 1984, S. 215 f.; vgl. MOSCARDI 1895, S. 84.

16 Vgl. ANTINORI *Monumenti*, Bd. 47, fol. 338. Infolge des Ablebens von René's Nachfolger Karl von Maine am 11. Dezember 1481 wurde Ludwig Erbe René's. Zur Schrift Ludwigs vgl. CASSAGNES-BROUQUET 2007, S. 42.

17 Vgl. ebd., S. 42 f.; PARAVICINI 1993, S. 93.

18 FARAGLIA 1912, S. 72; DI VIRGILIO 1950, S. 96; CHINI 1954, S. 325; GIULIANI 2010(2011), S. 89. Bisweilen wurde gar Johanna von Aragon unterstellt, ihr Besuch 1493 in L'Aquila (vgl. 2.8.2) wolle dem großzügigen Geschenk des französischen Monarchen die Verehrung des Heiligen bzw. das Interesse an der Ausstattung seiner Grabstätte durch die Aragonesen entgegensetzen (MOSCARDI 1895, S. 84).

19 Das Schreiben vom 22. Mai 1481 ist publiziert in *Opera Omnia* 1591, o. S. [55]; MASSONIO 1614, S. 98.

künftiger Privilegien für die Stadt im Falle eines Machtwechsels zugunsten des französischen Königshauses deuten.

Der Schenkungsakt geriet zu einer großen Inszenierung der Frömmigkeit und des Wohlwollens Ludwigs gegenüber den Aquilanern einerseits, wie andererseits als ein Ausweis von Dankbarkeit und Stolz seitens der Stadt ob eines solch prunkvollen königlichen Geschenkes.

Ludwigs XI. spirituelle Jenseitsvorsorge fand darüber hinaus Ausdruck in einem größeren Legat, welches er nach seinem Tode der Kirche S. Bernardino hinterließ. Das einzige bislang nachweisbare Zeugnis dieses Vermächnisses ist ein an Lorenzo de' Medici gerichtetes Empfehlungsschreiben des Aquilaner Stadtrates vom 28. Mai 1484.²⁰ Der Florentiner Bankier, der gute Beziehungen zum französischen Hof pflegte, sollte seinen Einfluss für eine Abordnung der *fratres* von S. Bernardino geltend machen, die sich nach Frankreich zu begeben planten, um die Hinterlassenschaft einzufordern, mit deren Hilfe man den Neubau zu vollenden hoffte.

Diese diplomatische Episode, aber etwa auch der Aufenthalt des päpstlichen Legates und späteren Papstes, Giuliano delle Rovere, in Frankreich 1480/81 legt nahe, dass einflussreiche Persönlichkeiten Kenntnis von dem kostbaren Geschenk Ludwigs hatten. Von der Bedeutung, die man der königlichen Stiftung zumaß, zeugt die sich fortsetzende Erwähnung in Chronikliteratur und Hagiographie, auch wenn der Sarkophag zum Zeitpunkt der Abfassung schon längst durch einen Nachfolger ersetzt war.²¹

Versteht man den Schenkungsvorgang als beziehungsstiftende Kommunikationsform, die der Konstruktion von sozialen Hierarchien dient, so verwundert es nicht, dass man ein Gegengeschenk erst in dem Moment an den französischen Königshof sandte, als sich die Stadt bereits seit einigen Monaten in den Schutz des französischen Monarchen gestellt hatte.²² Der Aquilaner Abgesandte Traiano Casella

20 „Siquidem in galliam transstensuri, poterunt, ductu et commendatione literarum tuarum, facilius quod cupiunt efficere. Manavit enim fama creberrima, francorum regem, eum scilicet qui novissime decessit, Inter alia que Regia largitate supremis tabulis legaverit, Sancti Bernardinij cuius corpus Argentea capsula prius donaverat, non fuisse immemorem. Quinimo legatum illi ascripsisse grandiusculum, et quod dignum sit, trans Alpes etiam exquiri; eius legati gratia fratres isti proficiscuntur, ut illud ad templum S. Bernardinij perficiendum devehatur“ (Archivio dello Stato di Firenze, Archivio medico avanti il Principato, filza XXXIX, fol. 224 [neue Zählung: doc. 199], publiziert in CANNAROZZI 1950, S. 74 f.; vgl. DI VIRGILIO 1950, S. 49 f. Anm. 3).

21 Vgl. u. a. CIRILLO 1570, S. 79f; RIDOLFI 1586, S. 91f; ALFERI 2012, S. 224; *Opera Omnia* 1591, o.S. [4 f.]; MASSONIO 1614, S. 97; MASTAREO 1629, S. 136; WADDING 1648, Bd. 6, S. 733.

22 Zum Prinzip der Reziprozität des Geschenkaustauschs vgl. die Gabentheorie in der Nachfolge Marcel Mauss' (CAILLÉ 2008); vgl. auch KRASS 2012, S. 219. Am 4. August 1501 hissten die Aquilaner die französische Flagge (PANSA 1902, S. 76; vgl. BERARDI 2005, S. 145).

begab sich im November 1501 zu dem inzwischen zweiten Nachfolger Ludwigs XI., seinem Enkel Ludwig XII. (1498–1515), und überbrachte eine Berührungsreliquie Bernhardins, ein goldenes Zingulum, das seine Mumie bis zur Translation getragen hatte, sowie „un S. Bernardino d'oro ben lavorato“.²³

In der Forschung wurde diese Bernhardindarstellung in Gold teils als Medaille, im Sinne eines Pilgerzeichens oder Gnadenpfennigs, interpretiert und argumentiert, dass Medaillen im Quattrocento als „auszeichnendes Geschenk für den Empfänger, Erkennungs- und Propagandazeichen für den Geber“ fungierten, mit denen sich jene bei offiziellen Anlässen schmücken konnten.²⁴ Trotz dieser verlockenden These ist es nicht völlig gesichert, dass das geschenkte Kunstwerk tatsächlich eine Medaille und nicht etwa eine Statuette Bernhardins war. Durch den Stadtkämmer Iacopo Tassino ausgelöst, war das Bildwerk in jedem Fall ein aus öffentlichen Geldern finanzierter Auftrag.²⁵ Im gegebenen Kontext scheint weniger der „Ausdruck einer zustande gekommenen Bindung, eines Entgegenkommens des Heiligen gegenüber einem Stifter“²⁶ im Vordergrund gestanden zu haben, als die oben aufgezeigten diplomatischen Interessen, zumal der ursprüngliche Geber bereits seit vielen Jahren tot war.

Infolge des Widerstandes der Aquilaner gegenüber der spanischen Herrschaft besetzte im Februar 1529 der *vicere* (Vizekönig bzw. Statthalter) Philibert de Chalon mit seinen Truppen L'Aquila und forderte ein gewaltiges Auslösegeld von 100 000 scudi. Um diese Summe zu stemmen, mussten neben Privatvermögen Kirchengerät und andere Objekte aus Metall, wie etwa die Stadtglocken, eingezogen werden.²⁷ Auf Beschluss des Stadtrats wurde auch der Prunksarkophag Bernhardins

23 Die älteste Quelle ist Vincenzo Basilios Chronik: „detto Messer Troyano portò la centa d'oro che teneva cinta San Bernardino, e un S. Bernardino d'oro ben lavorato, per donarlo al Rè et era delli Signori Camerlengo Giacomo di Tassino e ____“ (PANSÀ 1902, S. 77; vgl. auslegend ANTINORI *Annali*, Bd. 17, fol. 585 f.: „ed una statue d'oro del Santo di bel lavoro, ch'era del Camerlengo d'allora Giacomo di Tassino“). Zur Mission Casellas (ohne Erwähnung der Geschenke) vgl. <http://www.riformanzaquilane.org/libri/reformationum/> (07.10.2023), S848. Die Angabe, man habe bereits im Jahr 1484 Karl VIII. das Zingulum Bernhardins als Gegengabe durch Leonello Ruggero gesandt (LODI Ms. 91, fol. 40r) scheint auf einer Verwechslung zwischen den Gesandtschaften von 1484 und 1501/02 zu beruhen; möglicherweise wurde die Berührungsreliquie bei der früheren Gelegenheit in Aussicht gestellt, aber erst später überbracht (COLAPIETRA 1984, S. 232 Anm. 21).

24 KRASS 2012, S. 219 (wohl ausgehend von FARAGLIA 1912, S. 75 Anm. 2, der jedoch keine weiterführende Quelle angibt: „una medaglia d'oro, nella quale era raffigurato“); Zitat: PFISTERER 2008, S. 238, 242.

25 PANSÀ 1902, S. 77. Die Angabe in MASSONIO 1614, S. 98, lässt angesichts der angesprochenen Gravität kaum eine Medaille vermuten: „vna bellissima imagine d'oro dell'istesso Santo ritratta al viuo, parendole, che la grauità & del donatore & del dono tale attione richiedesse“.

26 KRASS 2012, S. 220. Zur Gabentheorie mit Fokus auf Kunstwerke vgl. HILSDALE 2012.

27 „fu distrutto et abrugiato tutto l'argento delle chiese, e fù strutta la cassa di San Pietro Celestino e di San Bernardino, quale portò Gio. Crispo sotto ____ vi era una tavola sot-

eingeschmolzen, ebenso derjenige seines Mitpatrons Petrus Cölestin. Aus Furcht vor dem göttlichen Zorn wurde jedoch noch in derselben Ratssitzung gelobt, Bernhardin beizeiten eine neue *cassa* herzustellen.²⁸

Prachtvolle Sarkophage mit wertvollen Goldschmiedearbeiten in der Art von Reliquenschreinen für heiligmäßige Personen waren in den Abruzzen keine Seltenheit, wie überhaupt die Metallverarbeitung in L'Aquila Tradition hatte.²⁹ Beispielsweise beauftragten die Religiösen von Collemaggio 1410 den erwähnten Prunksarkophag für die Gebeine des Aquilaner Stadtpatrons Petrus Cölestin, und Mitte des Jahrhunderts entstand ein silbernes Kastenreliquiar für S. Flaviano in Giulianova, einer abruzzesischen Stadtneugründung an der Adria.³⁰ In Assergi, einem Ort des Aquilaner *contado*, hatte Giacomo di Paolo da Sulmona (aktiv 1467–1481) – Vater von Silvestro Aquilano, der am Ende des Jahrhunderts das Bernhardinmausoleum realisieren sollte – einen aufwendigen Schrein (53 × 30 × 25 cm) für die Gebeine des Eremitenheiligen und zu Beginn des 13. Jahrhunderts verstorbenen Franco in S. Maria Assunta geschaffen.³¹ (Abb. 63)

Auffällig im Falle des Bernhardin- und später auch des Cölestinschreines ist die ‚Behausungskontinuität‘, denn bei Verlust der Sarkophage wurde je Ersatz geschaffen. Im Folgenden soll aufgezeigt werden, dass der französische Schrein essentiell für die Wahl des Grabtypus eines Mausoleums war, und dieses dann seinerseits die Sukzession der nachfolgenden Schreine prägte.

to S. Bernardino, per non mettere il Santo Corpo in un'altra tavola della detta cassa“, PANSÀ 1902, S. 88; „fu disegnato di far strugere gl'argenti et il santuario [Tabernakel] delle chiese, sopra di che s'ottennero littere de licenza dalla Sede Apostolica et con rigorosa esattione furono portati nel palazzo dei signori croci, calici, tabernacoli et altri vasi et simili ornamenti di chiese (...) dicono ch'essendogli stato detto ch'il mal fatto agli aquilani e i vasi sacri profanati e tolti dalle chiese, con la cassa di S. Bernardino ch'avea fatto disfare“, CIRILLO 1570, S. 128v, 129v (vgl. PANSÀ 1902, S. 99–110; MANTINI 2009, S. 42 f.).

- 28 „Fu reformato et communi voto concluso che non trovandosi altro recapito per fare ditto pagamento che ditto cassa de san Bernardino si leve tutta o parte secundo el bisogno“, ASA, ACA, T 17, 25. Februar 1529, fol. 33r. Teils wurden die Kunstwerke noch in der Stadt eingeschmolzen, doch scheinen die Heiligenschreine demontiert und das Material nach Neapel verbracht und zu Münzen gemacht worden zu sein (GIULIANI 2010[2011], S. 107 f.).
- 29 Die „metallieri“ besetzten eine der Positionen der *Cinque* im Stadtrat und seit dem 13. Jahrhundert hatte es in der Stadt Silberschmiede gegeben, die im Quattrocento die *arte degli argentieri* gründeten (GASPARINETTI 1964/66[1967], S. 59 f.; PONTIERI 1979, S. 44 f.). Zur Goldschmiedekunst in den Abruzzen CHINI 1913; LEHMANN-BROCKHAUS 1983, S. 436–450; MATTIOCCO 2004.
- 30 Zur *cassa* Cölestins vgl. 4.5.1.1. Zum Reliquiar aus Giulianova LEHMANN-BROCKHAUS 1983, S. 441.
- 31 CHINI 1913, S. 93–95; *Memoria* 2010, S. 222. Vgl. hier bspw. die Sulmoneser Schreine im Museo Civico, Sulmona (ca. 1430) und denjenigen im Victoria & Albert Museum, London (1423; GANDOLFI/MATTIOCCO 1996, S. 28 f.).

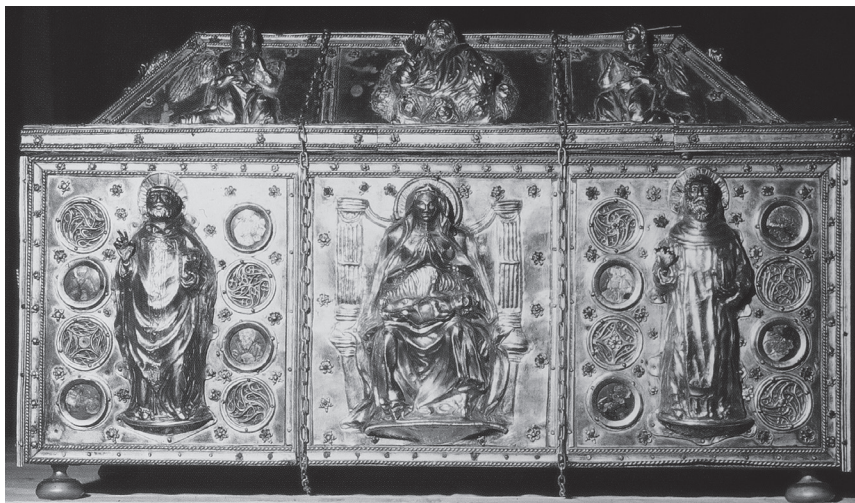


Abbildung 63: Giacomo di Paolo da Sulmona, Schrein des hl. Franco, 1481, Assergi, S. Maria Assunta

Den Beteuerungen der Ratsherren von 1529 mit reichlich zeitlicher Verzögerung entsprechend, schuf zwischen 1542 und 1550 der Aquilaner Golschmied Bartolomeo Romanelli unter Mithilfe seiner Söhne Raffaele und Gaspere im Auftrag des Aquilaner Magistrates einen neuen Silbersarkophag für den Bernhardinleib.³² Auch ein neuer Kristallsarg und ein eiserner Schutzkasten wurden beauftragt.³³ Das teils gegossene, teils zisellierte Kunstwerk wird zwar mit geringerem Materialwert als das französische Vorgängerstück angegeben, jedoch sei es – darf man den lokalen Chronisten Glauben schenken – von größerem künstlerischem Wert gewesen.³⁴ Sein Figurenprogramm ist in den Quellen teils mit Abweichungen beschrieben. Auf acht Löwentatzen ruhend, bekrönte das Wappentier der Stadt, ein

32 Ich danke Luca Pezzuto für Informationen zu dem von ihm aufgefundenen *libro di Ricordi* des Bartolomeo Romanelli (der Autor bereitet derzeit die kritische Edition vor bei Olschki, Florenz). Zu einem späteren Auslieferungdatum im März 1557 vgl. *ANTINORI Annali*, Bd. 20.1, fol. 57. Schon 1581 wurden einige Reparaturen am Ornament („*acconciature*“) nötig (MATTIOCCO 2001, S. 1244).

33 Spätestens 1539 leitete man praktische Schritte ein, denn in diesem Jahr sprach der Stadtrat den Brüdern von S. Bernardino die Zolleinnahmen aus dem Safranhandel bis zu einer Grenze von 1000 Dukaten zur Finanzierung des neuen Schreins zu (ASA, ACA, T 22, LR 1539–1541, fol. 1bis, 23. Januar 1539). Verschiedentlich wird die Initiative dem Observantenprediger Fra Serafino zugeschrieben (*ANTINORI Memorie*, Bd. 47, fol. 347) oder Papst Paul III. (F. De Torres zit. nach BINDI 1883, S. 244). Zu Zahlungsanweisungen von 1548 und 1549 GIULIANI 2010(2011), S. 93 f.

34 14 000 Dukaten werden angegeben bei AMICI 1591, o. S. [5]; MASSONIO 1614, S. 99; MASTAREO 1629, S. 136.

vollrund gearbeiteter silberner Adler, der das Namen-Jesu-Monogramm im Schnabel trug, den Sarkophagdeckel.³⁵ Jede Langfront des Sarkophages war durch drei Nischen gegliedert, jeweils gerahmt von vier Säulenpaaren, zwischen denen das IHS-Monogramm prangte. Die zentrale Nische der Vorderseite zeigte die Statuette der Muttergottes mit Kind, die zu ihrer Rechten von Bernhardin und zu ihrer Linken von Franziskus begleitet wurde. Rückseitig war wiederum Bernhardin dargestellt, diesmal links der Madonna, während rechts die Figur des Stadtheiligen Maximus zu sehen war. Ober- und unterhalb dieses Registers waren zudem eine Reihe von Büsten anderer, teils lokaler Heiliger und Seliger integriert.³⁶ Eine Beschreibung des Sarkophages aus dem 18. Jahrhundert verzeichnet für das obere Register von rechts nach links Vincenzo von L'Aquila, Beraldus Martyr, Bernhardin von Fossa und Mascius von L'Aquila, im unteren Register Philipp von L'Aquila, Bonaventura, Antonius von Padua und Petrus Martyr.³⁷ (Abb. 64) Die ebenfalls erwähnten, aber nicht lokalisierten Figuren der Patrone Petrus Cölestin und Equitius mögen an den Schmalseiten Platz gefunden haben.³⁸

Im Fries des abschließenden Gebälks war die Widmungsinschrift zu lesen. Eine Metallplatte mit der Künstlerinschrift, die den selbstbewussten Vergleich mit Vulkan, Schöpfer der Schmiedekunst bzw. des Metallgusses, nicht scheute, war dagegen an der linken Seite zwischen korinthischen Pilastern angebracht.³⁹

Einen Eindruck der Vorderfront von Romanellis Werk geben verschiedene Ende des 16. sowie im 17. und 18. Jahrhundert entstandene Druckgraphiken,

35 Einzig dieser Adler ist noch erhalten (GIULIANI 2010[2011], S. 95) und schmückt noch aktuell den Sarkophag.

36 AMICI 1591 o.S. [5]; vgl. WADDING 1648, Bd. 6, S. 733, der Amicis Beschreibung aufnimmt und klärt. Die erste erhaltene Darstellung des Sarkophages in *Opera omnia* 1591 (o.S. [56]) – nur mit leichten Veränderungen in Massonio 1614 und Wadding 1648 übernommen – zeigt an dessen Vorderseite die Figur der Madonna mit dem Jesusknaben flankiert rechts von Bernhardin und links von Franziskus.

37 So die notariell beglaubigte Beschreibung des Silberschreines, die 1777 anlässlich des Kanonisierungsprozesses des Vincenzo von L'Aquila vorgenommen wurde, um dessen Darstellung auf dem Schrein und damit den Kult des Kandidaten zu belegen (*Atti Beato Vincenzo*; vgl. *Archivio Frati minori Abruzzo* 2019, S. 153; für den Hinweis auf dieses Dokument danke ich Chiara Capulli und Rossella Monopoli). Eine Beschreibung der Darstellung Vincenzos in MATTIOLI/LUCIANI 1787, S. 67.

38 „essendo ripiena di molte figure di tutto rilievo in ambe le faccie principali dentro le nicchie da colonne formate, & queste sono, della Madonna Gloriosa, che sostiene il figliuolo in seno, di S. Francesco, di S. Bernardino in due luoghi, di S. Pietro Celestino, di S. Equitio, & di S. Massimo, quattro Protettori dell'Aquila. E ornata nella tomba di folgiami, & ben composti festoni, & nella cima di un'Aquila di tutto rilievo di buona grandezza, & da otto gran piedi di Leoni tutti di argento sostenuta“, MASSONIO 1614, S. 99.

39 „DEI NUMINE, OB VITE MORTISQUE / ADMIRATIONE TUE, DIVE BERNARDINE / SALUTARE URBI AQUILE / HOC TE SEPULCRI MUNERE DONAMUS“, „URNAM HANC QUE DIVI BERNARDINI CORPUS CONTINET / BARTHOLOMEUS ROMANELLUS AQUILANUS UNA CUM FILIIS SUIS / SOLA RELIGIONE A VULCANO ATQUE CICLOPIBUS DIFFERENTES / EFFINXIT [„extinxit“ nach RIVERA 1944a, S. 208] ATQUE DELINEAVIT ANNO DOMINI M.D.L.“, *Atti Beato Vincenzo*.

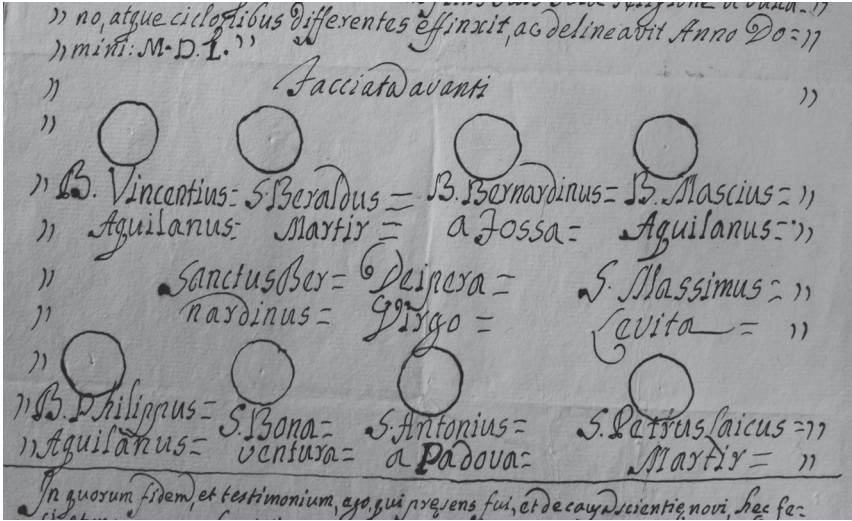


Abbildung 64: Figureschema Vorderseite Bernhardinsarkophag von 1550, Archivio Storico dei Frati Minori in Abruzzo, Provincia di San Bernardino

die den Heiligenleib und darüber die Prunksarkophaghaube zeigen (vgl. 3.5.1). (Abb. 65–67) Nur in wenigen Details von einander abweichend, weisen diese Darstellungen einige formale Verbindungspunkte zur Mausoleumsgestaltung auf. Wie die Figurennischen des Monumentes, besitzen die drei Nischen des Sarkophages je ein Gebälk, über dem sich die Kalotte ausbildet. Die gekuppelten und kannelierten Pilaster, die die Nischen rahmen, erinnern an die Stützenpaare der Mausoleumflanken. Abweichend von der früheren Variante der *Opera Omnia* (1591) zeigt der Holzschnitt aus Salvatore Massonios *Bernhardinvita* (1614) eine Verkröpfung des massigen Gebälks in Achse der gekuppelten Pilaster, ähnlich dem Mausoleumsgebälk.

Beim Einsturz des Kapellengewölbes infolge des Erdbebens von 1703 wurde nicht nur das Mausoleumsgewölbe, sondern auch der Schutzkasten durchbrochen. Die Trümmer scheinen nur begrenzte Schäden am Silberschrein hervorgerufen zu haben, so dass man ihn wiederherrichten konnte.⁴⁰ Mit dem Einfall der napoleonischen Truppen im März 1799 in L'Aquila ging jedoch auch dieser Silber-

40 „infrangendo alla parte di sopra esso mausoleo, ruppe l'arca di legno che a maggior custodia copriva l'urna d'argento, e schiacciò questa medesima, rimanendo intera ed illesa l'urna di cristallo (...) l'urna di argento ritornata alla pristina sua forma proseguì a custodire il Sacro Corpo sinchè nell'anno 1799 fu anch'essa tolta“ (DI SANT'EUSANIO 1844, S. 49). Romanellis Sarkophag wurde um 1709 wiederhergestellt; mindestens der bekrönende Adler wurde in Neapel gearbeitet (COLAPIETRA 1978, Bd. 3, S. 1209).



Abbildung 65: Bartolomeo, Raffaele u. Gaspare Romanelli, Bernhardinsarkophag, um 1550 (*Opera Omnia* 1591, o. S. [56])



Abbildung 66: Bartolomeo, Raffaele u. Gaspare Romanelli, Bernhardinsarkophag, um 1550 (MASSONIO 1614, S. 56)

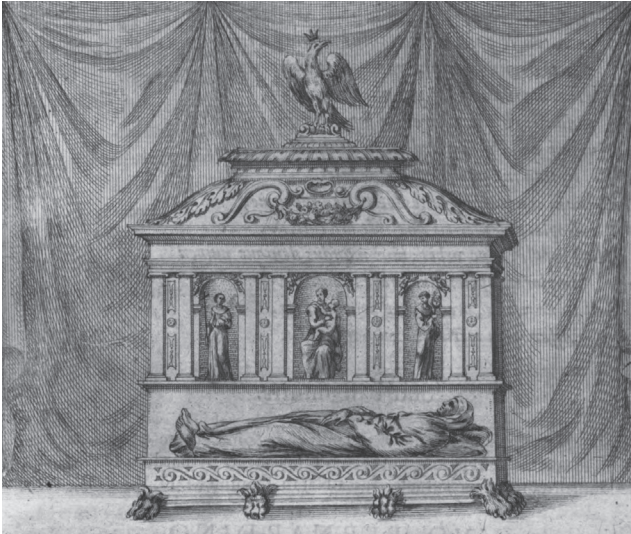


Abbildung 67: Bartolomeo, Raffaele u. Gaspare Romanelli, Bernhardinsarkophag, um 1550 (WADDING 1648, Bd. 6, S. 735)

sarkophag verlustig. Gewaltsam fielen die Soldaten in Konvent und Kirche von S. Bernardino ein, wo sie 27 Religiösen und 22 weitere Personen töteten und große Verwüstung anrichteten. Die Söldner drangen auch in das Mausoleum ein, zerschlugen sowohl den Holzkasten als auch die kristallene *cassa* um den Heiligen und warfen die Mumie achtlos auf den Kapellenboden. Der Silbersarkophag wurde demontiert und geraubt, wie auch anderes Kirchenggerät und diverse Reliquiare, darunter dasjenige der inneren Organe Bernhardins.⁴¹

Das traumatische Erlebnis des Überfalls der französischen Truppen in L'Aquila versuchte man anscheinend durch eine erneuerte Bernhardinfrömmigkeit zu überwinden, sprach man dem Stadtpatron doch zu, im Moment der Profanierung seiner eigenen Gebeine ein heftiges Unwetter mit Blitzschlägen heraufbeschworen und einen der Aggressoren mit Krankheit geschlagen zu haben.⁴² Mittels öffentlicher Aufrufe wurden Spenden für die Wiederinstandsetzung bzw. Neuausstattung von S. Bernardino eingeworben, so dass man am 17. September 1800 den Heiligenleib in einen neuen, bescheidenen Innensarg aus Holz, beidseitig mit Kristallglas versehen, und diesen wiederum in eine etwa ein halbes Jahr zuvor realisierte „*cassa di noce dorata ed inargentata a simiglianza di quelle di prima di argento*“ betten konnte.⁴³ Letzterer war von dem Mantuaner Holzschnitzer Giuseppe Montini gefertigt und durch den Aquilaner Emidio Ciferri vergoldet worden.⁴⁴ Dieser heute erneut verwendete, vergoldete Holzsarg orientiert sich in der Dreiteilung der Langseiten mittels gekuppelter Säulen an dem Vorgänger des 16. Jahrhunderts, zeigt in den einzelnen Kompartimenten jedoch keine Figuren, sondern mittig das Namen-Jesu-Monogramm im Strahlenkranz zwischen einem Liliengebilde und dem Franziskanerwappen. (vgl. Abb. 88)

Im Nachgang der Fünfhundertjahrfeierlichkeiten des Bernhardintodes wurde am 9. Mai 1945 der Heiligenkörper (nach vorhergehender Rekognition) abermals

41 „Eccoti tre colonne de Francesi rientrarono nell'Aquila la mattina di Sabato Santo li 23 marzo. Oh che ginuflegio andiedero nella chiesa di S. Bernardino, Lo tolze dal Arca del deposito, lo buttò per terra, ne fe' varj pezzi disprezzandolo per terra, rompendo gli vetri sfascio la cassa, tolzo quanti vi era amazo 27 frati (...) ammazzò tante gente, ch'erano dentro della chiesa di S. Bernardino, (...) E poi cominciarono a dar sacco per lo convento, e per li palazzi, oh quanti ne piansero in quel giorno nell'Aquila“ (*Cronaca teramana* 2006, S. 329 f.; vgl. D'ANTONIO 1980, S. 210–213).

42 MARIANI Ms. 585, fol. 184r.

43 Der Nußholzsarg stand zur Rekognition der Gebeine am 30. März 1799 bereit (MARIANI Ms. 585, fol. 154r). – Zur Stärkung der Moral und „per soddisfare i communi fervidi voti“ (ebd., fol. 187r) feierte man am Bernhardingeburtstag, dem 20. September 1800, ein Triduum mit Ausstellung des Heiligenleibes am Hauptaltar, wobei ein Ablass zu erlangen war; besonders großzügigen Spendern wurden Sonette und Epitaphe zugeeignet (ebd., fol. 188r ff.).

44 Notarsakten ASA, ANA, Nicola Zampetti, 30. März 1799; Antonio Marchi, 3. Dezember 1799; Giacomo Capulli, 17. September 1800 (tw. publiziert in SPERANZA 1944, S. 159, 162 f.; vgl. MARIANI Ms. 585, fol. 154r–154v, 186r). An der Innenseite der Schmalwände des aktuellen Sarkophages ist ein Etikett mit folgender Aufschrift angebracht „HIOSEF MONTINI MANTUANUS FECIT anno Domini 1799“.

in ein neues Behältnis überführt. Dieser vierte und letzte versilberte Holzsarkophag mit Einsätzen aus Kristallglas (175 × 55 × 37 cm) wurde von den Aquilanern Alfredo Cortelli und Esterino Bequadro entworfen und unter Leitung des Goldschmiedes Giuseppe Cardilli hergestellt.⁴⁵ Er wird aktuell im Konvent verwahrt, im Mausoleum installiert ist heute wieder der Schrein von 1799.

3.1.2 Öffentliche Diskussion um ein neues Monument

Trotz des prunkvollen französischen Sarkophages war die Unterbringung des Heiligenkörpers in seiner Grabkapelle offenbar für die Zeitgenossen nicht befriedigend gelöst. So bemängelte der Aquilaner Magistrat in einem an Papst Sixtus IV. gerichteten Bittgesuch um finanzielle Unterstützung für die Bernhardinikirche vom Januar 1484, dass der Heiligenleib in der neu errichteten Kirche „come scoperto et con poca veneratione“ sei.⁴⁶ Diese recht allgemeine Formulierung lässt offen, ob nicht möglicherweise auf den allgemeinen Zustand der Kirche Bezug genommen wurde, denn erst 1487 konnte der Fußboden der Basilika vollendet werden, und die Arbeiten an Kuppel bzw. Campanile zogen sich noch bis 1491/92 hin (vgl. 2.6.2).

Nachdem bereits die Dach- bzw. Gewölbelösungen für S. Bernardino im Rahmen von Stadtratssitzungen diskutiert worden waren (1485), machten die *fratres* am 11. März 1487 zwei Eingaben bei einer Stadtratssitzung.⁴⁷ Zum einen waren sie mit genügend finanziellen Mitteln ausgestattet, um endlich die Kuppel des Baus zu vollenden, und so erkundigten sie sich, ob man fremde Architekten zur Beratung hinzuziehen solle. Zum anderen hatte sich ein ungenannter Bürger bereit erklärt, auf eigene Kosten zur „Erhöhung“ des Bernhardinleibes und damit zur Stärkung seines Kultes sowie zur Erhaltung des heiligen Gebeins beizutragen.⁴⁸

Bezüglich dieses zweiten Anliegens fragten sie die Versammlung um Meinungen zur künftigen Unterbringung der Heiligengebeine. Die Ratsherren begrüßten allesamt die private Initiative eines bedeutenderen Grabmonumentes und akzep-

45 SPERANZA 1944, S. 165; DI VIRGILIO 1950, S. 119 f.: „CIVES AQUILANI GRATI ANIMI ERGO COMPATRONO SUO ANNO AB EXCESSU VITAE QUINGENTESIMO D. D. ALPHRIDUS CORTELLI ESTHERINUS BEQUADRO DESCRIPSERUNT IOSEPH CARDILLI SCULPSIT 1945“. Zur Herstellung des Sarges schmolz man Bernhardin gewidmete Votivgaben ein (GIANCRISTOFARO 1995, S. 266). Vgl. <https://www.catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1300012886> (07.10.2023).

46 Zu dieser Mission des Abgesandten Mariano Camillo am 26. Januar 1484 ASA, ACA, S 76, Registrum 13. Dez. 1483–23. Dez. 1485, fol. 3r–5v (vgl. BERARDI 1990, S. 513, 523 Anm. 82).

47 ASA, ACA, T4, LR 2. März 1486–2. März 1489, fol. 118r–120v (Transkript und ÜS der unpublizierten Quelle Appendix Nr. 5, S. 528–531); vgl. kursorisch BERARDI 1990, S. 513 f. und zusammenfassend <http://www.riformanzaaquilane.org/libriformationum/> (07.10.2023), S275; zur vorangegangenen Diskussion zu S. Bernardino ebd., S219.

48 ASA, ACA, T4, fol. 118r.

tierten das Angebot des anonymen Stifters, auch wenn die Meinungen der Beratern im Einzelnen auseinandergingen. Neben der Empfehlung, den eisernen Schutzkasten so zu modifizieren, dass er leichter zu öffnen sei, wurde vorgeschlagen, einen oder zwei Architekten aus Rom als Ratgeber heranzuziehen. Einen konkreten Vorschlag zur Form eines neuen Grabmonumentes steuerte Ratsherr Sebastiano Clario bei, der anregte, den Körper des Heiligen durch vier Säulen zu erhöhen, wie es in anderen berühmten Städten Usus sei.⁴⁹ Die darauffolgenden Wortmeldungen warnten davor, den Heiligenkörper zu sehr zu erhöhen, damit er nicht aus dem Blickfeld verschwinde, sondern ihn so unterzubringen, dass er angesehen werden könne. Schließlich legte der Rat fest, dass ein Komitee von vier Bürgern, einer aus jedem Stadtviertel, gemeinsam mit den Ratsherren die besten Meister und Architekten, sowohl Aquilaner, als auch *forestieri* in der Frage der Grabmalsverbesserung und der Kuppelerrichtung konsultieren solle, wobei die Option eröffnet wurde, auch berühmte Architekten in Rom und anderswo zu involvieren, falls man keine überzeugende Lösung finde.⁵⁰

Hier zeigt sich, wie sehr die Grabstätte Bernhardins und seine Grabkirche im Fokus der öffentlichen Aquilaner Diskussion standen. Ohne die Meinung der Stadtmagistraten einzuholen, konnten keine wichtigen Entscheidungen getroffen werden, zumal der Bau ja in Teilen durch kommunale Gelder finanziert wurde. Die wichtige Frage der Grabmalslösung des Stadtpatrons Bernhardin muss damit auch zum Thema für zeitgenössische lokale Künstler und Architekten geworden sein. Bemerkenswert ist zudem, dass wenigstens einzelne Mitglieder der Aquilaner Elite durchaus eine klare Vorstellung von Grabmonumenten für Heilige hatten, wie man sie in anderen Städten finden konnte. Der vorgeschlagene Typus einer auf vier Stützen erhöhten Grabtumba wurde nicht umgesetzt, obwohl diese Art monumentaler Heiligengrabmäler auch im ausgehenden 15. Jahrhundert noch recht beliebt war.⁵¹ Dies muss auf die essentielle Bedeutung des französischen Bernhardinschreins zurückgeführt werden, den eine Stelzentumba nicht adäquat inszenieren konnte. Wollte man dies gewährleisten, musste ein anderer Grabtypus gefunden werden.

49 „et agendum corpus elevandum in quatuor columnis ut factum est in civitatibus famosis de aliis sanctis corporibus et opus percipiendam quanto honorabilius fieri potest“ (Ebd., fol. 119r).

50 Ebd., fol. 120v. Bereits während der öffentlichen Diskussion um die Gewölbelösung des Hauptschiffes von S. Bernardino im Mai 1485 hatte man erwogen, nicht ortsansässige Architekten in der Sache zu konsultieren, ähnlich wie später bei den Beratungen zur Vollendung der Kuppel (Sitzung am 16. Mai 1488) – eine Praxis, die häufig vorgesehen war. Zur Ratssitzung vom 16. Mai 1485 vgl. COLAPIETRA 1984, S. 234 Anm. 25; BERRARDI 1990, S. 513, 523 Anm. 83; <http://www.riformanzaequilane.org/libriformationum/> (07.10.2023), S219.

51 Insbesondere in Norditalien war diese Form zu finden, wie etwa die trecenteske Tradition der *arche* für Heilige im venezianischen Einzugsgebiet (vgl. TOMASI 2012) und Beispiele in der Lombardei und der Romagna (vgl. 4.1.1).

Nicht namentlich erwähnt, aber dennoch mit großer Wahrscheinlichkeit involviert in die Sitzung des Stadtrates und somit in die Entscheidung zur Errichtung des neuen Grabmals, war der Aquilaner Observantenbruder Alessandro De Ritiis oder Ricci (1434–1497/98).⁵² Aus Collebrincioni im Aquilaner *contado* stammend, war er als Jugendlicher nur wenige Wochen nach der Heiligsprechung Bernhards in den Orden eingetreten und verfasste später eine hier oft zitierte Stadtchronik. Neben anderen Positionen auf Leitungsebene der abruzzesischen Ordensprovinz ist er seit 1469 mehrfach als Guardian von S. Bernardino bezeugt, kannte die praktischen Baubelange also bestens.⁵³ Auch 1487 übernahm er das Guardiansamt;⁵⁴ so ist es wahrscheinlich, dass De Ritiis an der besagten Ratssitzung teilnahm und vermutlich selbst die Eingabe machte.

3.1.3 „principe dei mercanti“⁵⁵ – zur Person des Stifters Iacopo di Notar Nanni

Die Identifikation des namentlich nicht genannten Aquilaner Bürgers („civem quendam“), der sich als Privatsponsor für die Umgestaltung des Heiligenmonumentes bereit erklärte, muss im Bereich des Spekultativen bleiben.⁵⁶ Mindestens drei der Diskutanten der Sitzung hatten eine engere Beziehung zur Bauhütte von S. Bernardino, da sie das Prokuratorenamt bekleideten.⁵⁷

Greift man den Geschehnissen der letztendlichen Auftragsvergabe eines neuen Mausoleums für den hl. Bernardin vor, die um 1500 durch Iacopo (oder Giacomo) di Notar Nanni erfolgte, so ist es nicht ausgeschlossen, dass dieser bereits 1487 einen – wenn auch anonymen – Vorstoß wagte. Im Folgenden wird seine Person kurz vorgestellt.

Iacopos Sippe – die später den Namen Baroncelli annahm – entstammte der kleinen Ortschaft Civitaretenga (auch Civita Ardenga), die zum *Comitatus Aquilanus* gehörte, rund 30 km von der Stadt entfernt in der für den Safranbau bekannten Hochebene von Navelli. Als Sohn eines Notars wurde Iacopo, wie in die-

52 Zur Person vgl. CHERUBINI 1991.

53 In seiner Chronik bezeugt Fra Alessandro sich selbst im Amt des Guardians in den Jahren 1469, 1475/76 und 1488 (DE RITIIS 1946, S. 202, 212 f., 238).

54 DE RITIIS 1941, S. 155.

55 COLAPIETRA 1984, S. 179. Zur Person Iacopos vgl. BOFFI 2007; zuletzt COLAPIETRA 2018.

56 Unklar bleiben die Gründe für diese Anonymität. Sollten auf diese Weise persönliche Animositäten zwischen dem Wohltäter und den im Stadtrat vertretenen anderen Mitgliedern der Aquilaner Elite vermieden werden?

57 Sebastiano Chiaro di Chiarino, Giovan Battista di Marino di Giacomo di Biagio di Bazzano und Giacomo di Marco degli Antonelli di Sassa (vgl. LG, fol. 5r–6v). Unter den diskutierenden Ratsherren war auch Berardino dei Maneri di Bazzano, Schwiegersohn des späteren Grabmalstifters Iacopo di Notar Nanni.

ser Zeit nicht wenige andere Notarssöhne, zum Kaufmann.⁵⁸ Fußend auf einem stattlichen Kapital, das er zum Großteil dem Glücksspiel verdankte, entwickelte Iacopo sich bald zu einem der erfolgreichsten Unternehmer L'Aquilas, der Leder, Rohwolle, Vieh, Seide, Safran aber auch Pfeffer oder Alaun mit Geschäftspartnern in Florenz, Apulien und andernorts handelte.⁵⁹ Der große Wohlstand, den Iacopo sich erarbeitete, erschließt sich auch aus den seitenweisen Katastereinträgen, welche die ihm gehörenden Immobilien und Ländereien verzeichnen.⁶⁰ Sicherlich schon früher in L'Aquila ansässig, lässt er sich seit 1473 im Viertel von S. Maria nachweisen, wo traditionell die Zuzügler aus dem südwestlichen Gebiet des *contado* siedelten und in dem auch der Neubau von S. Bernardino entstand.⁶¹ Das Wohnhaus von Iacopo, welches sich in der bedeutenden Via S. Martino mit vielen repräsentativen Bauten des 15. Jahrhunderts befand, wurde in der Forschung teils irrtümlich mit demjenigen seines Bruders Nicola, in der heutigen Via Bomnaco verwechselt.⁶²

Aus erster Ehe hatte Iacopo zwei Töchter, Nicoluccia und Caterina, die er – mit guter Mitgift ausgestattet – in der ersten Hälfte der 1470er Jahre verheiratete.⁶³ Anscheinend in Ermangelung von geeigneten männlichen Nachkommen setzte er als einen Haupterben Silvestro di Tancredi Scala da Sulmona ein, den Ehemann seiner Enkelin Lucrezia – eine Tochter Caterinas und ihres zweiten Gatten Ber-

-
- 58 Zur günstigen Ausgangssituation für Söhne von Notaren im 15. Jahrhundert, basierend auf dem durch die Notarstätigkeit akkumulierten Besitz, vgl. TERENCE 2015, S. 109f. Auch die Brüder Iacopos – Nicola (Cola) und Giovanantonio (Nanni Antonio) – wurden Kaufleute; Nicola war u. a. im Eisenhandel tätig (vgl. GASPARINETTI 1964/66[1967], S. 60 Anm. 78). Häufig assoziierten sich die Brüder untereinander als Handelspartner, doch wickelten sie daneben auch eigenständig Geschäfte ab (ebd., S. 74; HOSHINO 1988, S. 124–127). In der Abschrift von Iacopos Testament werden neben seinem Haupterben, dem Stiefsohn Silvestro, nur seine Nichten und Neffen bedacht; möglicherweise lebten die Brüder zum Zeitpunkt der Testamentsaufsetzung (Juli 1500) nicht mehr. Ebendort wird ein weiterer Bruder erwähnt: „dall'eredità del morto Sebastiano, fratello di esso Testatore“ (vgl. ANTINORI *Annali*, Bd. 17, fol. 550; Appendix Nr. 5, S. 531f.).
- 59 Zum Unternehmenskapital vgl. CRISPOMONTI 1629, Ms. 1bis, fol. 55r; ANTINORI *Annali*, Bd. 17, fol. 672 (nach Cirillo); vgl. BERARDI 1990, S. 514. Iacopo kaufte beispielsweise 1485 Schafböcke in Apulien (ANTINORI *Annali*, Bd. 17, fol. 77), stand in regem Tuchhandel mit Florentiner Kaufleuten (HOSHINO 1988, S. 123–125, 157), war als Wollhändler u. a. 1496 aktiv auf der Messe von Recanati, unweit von Loreto (BERARDI 2005, S. 225f.) und zahlte nicht wenig Steuern auf seine Safrangeschäfte (1479; ANTINORI *Annali*, Bd. 17, fol. 77).
- 60 ASA, ACA S 124, Catasto di Civita Retenga, fol. 42r–43r, 114r, 115v–122r.
- 61 1473 war Iacopo Prokurator für das Ospedale Maggiore (ANTINORI *Annali*, Bd. 17, fol. 77). Die drei Notar Nanni-Brüder zählten zu den wohlhabendsten Bewohnern des Viertels S. Maria (COLAPIETRA 1984, S. 195 Anm. 161).
- 62 CLEMENTI/PIRODDI 1986, S. 105, fig. 86. Der repräsentative, zwei Wohnhäuser umfassende Palazzo in der Via Bomnaco zeigt das Familien- und auch Nicolas Handelswappen (SULPIZIO 2006, S. 111f.). Zur Via San Martino und anderen Grundstücken der Notar Nanni im Viertel vgl. COLAPIETRA 1988, S. 11, 17f.
- 63 ANTINORI *Annali*, Bd. 17, fol. 77. In der Testamentsabschrift wird ihre Mutter „Nella“ genannt (vgl. ebd., fol. 550).

nardino di Giovanni de Manieri di Bazzano.⁶⁴ Indem er in vorgerücktem Alter Diana, Tancredis Witwe, heiratete, wurde Silvestro zugleich sein Stiefsohn.

Nicht nur in finanzieller Hinsicht potent, erlangte Iacopo als einer der Neureichen der Stadt bald politischen Einfluss und wurde wiederholt in angesehenen städtischen Ämtern, wie die eines Ratsherren, Kämmerers, Syndikus der Wollzunft oder städtischen Depositars gewählt.⁶⁵ Als Lokalpolitiker kam der Kaufmann in Kontakt mit der neapolitanischen Regierung, wobei König Ferdinand von Aragon ihn zu schätzen lernte und 1498 zum *familiare* seines Hofes machte.⁶⁶

Iacopo übernahm ebenso öffentliche Verwaltungsämter mit kommunal-kirchlicher Reichweite. In den Jahren 1479, 1480, 1486 bis 1488 – so auch zum Zeitpunkt der Ratssitzung zur Erneuerung des Grabmals – und nochmals 1491 bis 1493, übte er das Prokuratorenamt der Bauhütte von S. Bernardino aus.⁶⁷ Außerdem war er als Prokurator des Ospedale Maggiore sowie von S. Maria del Popolo im Ortsteil Roio tätig und setzte sich in der Bauplanung für S. Maria del Soccorso ein.⁶⁸

Abgesehen von seinem Engagement als Vermögensverwalter für S. Bernardino und andere Kirchen bzw. gemeinnützige Einrichtungen, unterstützte Iacopo auch privat den Unterhalt religiöser Institutionen. Jährlich gab er einen Teil seines Umsatzes an die lokalen Kirchen,⁶⁹ möglicherweise als Abgeltung des moralisch fragwürdigen Kapitalerwerbs seines Unternehmens. Außerdem stiftete er eifrig für deren Ausstattung: So besaß er das *ius patronatus* in einer Kapelle der Hauptkirche seines Viertels, S. Maria Paganica, und spendete große Summen für die neu errichtete Kirche S. Maria del Soccorso, wo er neben dem Tabernakel für das verehrte Kultbild auch Teile des Konventes sowie die Fassade stiftete. Nicht zuletzt gingen beachtliche Summen an S. Bernardino, für Kirchengesamtheit, illuminierte liturgische Handschriften und – wie wir sehen werden – ein neues Grabmonument für den Titelheiligen.⁷⁰ Selbstbewusst nutzte Iacopo dabei zwei Arten von Zeichen zur Identifikation der von ihm finanzierten Werke: einerseits

64 Ebd., Bd. 17, fol. 77, 674. Unklar ist, weshalb sein Enkel Giangiacomo, Sohn von Lucrezia, nicht zum Haupterben eingesetzt wurde (ebd., fol. 551). Silvestro war ein geschätzter Bürger und übernahm, wie sein Stiefvater stadtpolitische Aufgaben, etwa als Stadtkämmerer (vgl. z. B. für das Jahr 1525 ASA, ACA, T 16, fol. 133r ff.)

65 TRENZI 2015, S. 651–653.

66 CRISPOMONTI 1629, Ms. 1bis, fol. 55r; vgl. LEOSINI 1848, S. 183. 1496 scheint er mit einer diplomatischen Mission betraut gewesen zu sein (vgl. ANTINORI *Annali*, Bd. 17, fol. 329).

67 LG, fol. 4–6 (FARAGLIA 1912, S. 42 f. Anm. 1). Zu den Ämtern und Transaktionen Iacopos für S. Bernardino vgl. BERARDI 1990, S. 514, 523 f. Anm. 89.

68 Vgl. ANTINORI *Annali*, Bd. 17, fol. 77, 275.

69 „consegnava ogn'anno una certa parte alle chiese alle quali perciò faceva registro, e si dichiarava debitore per conto fermo, come se in forma di ragione fosse stato a quelle obligato (...) Non fu Convento né Monistero in cui non avesse fatto fare qualche edificio, o ristoro, oltre al sostentamento di vitto che dava alle persone religiose“ (ebd., fol. 672 f. nach Cirillo).

70 S. Maria del Soccorso muss neben dem Bernhardenmausoleum als Iacopos Hauptstiftung angesehen werden: Er engagierte sich seit 1469 für die Errichtung des Baus und fand dort seine letzte Ruhestätte.

das Familienwappen der Notar Nanni, ein zinnenbestandener Turm im Rückgriff auf die *torre civica* des Herkunftsortes Civitaretenga.⁷¹ Andererseits verwendete er sein persönliches (Handels-)Emblem, welches aus einer umgekehrten Tropfenform mit Querbalken in der oberen Rundung besteht, dem der Buchstaben „I“ zwischen zwei Punkten eingeschrieben ist und das ein aufgepflanztes Andreaskreuz an senkrechtem Stamm besitzt.⁷² (Abb. 68, 69)



Abbildung 68: Familienwappen Notar Nanni, L'Aquila, Fassade Wohnhaus des Nicola di Notar Nanni



Abbildung 69: Handelszeichen Iacopo di Notar Nanni, L'Aquila, S. Maria di Soccorso

Dass sich Iacopo in humanistischen Kreisen bewegte und – wie teils vermutet wird – Freund des intellektuellen Bischofs Amico Agnifili war, lässt sich nicht zweifelsfrei belegen, jedoch war er zweifelsohne gut vernetzt mit Kaufleuten aus der Toskana, mit dem Neapolitaner Umfeld des Hofes und der durchaus mobilen Aquilaner Elite. Zudem kann man ihm eine gewisse ästhetische Sensibilität bescheinigen, gehören doch einige seiner vielfältigen Stiftungen auf dem Gebiet der Bildkünste zu den qualitativsten Aquilaner Werken des ausgehenden 15. Jahrhunderts.⁷³

71 CHINI 1937, S. 75; RIVERA 1944a, S. 196. Traurigerweise brachte das Erdbeben 2009 den Turm zum Einsturz.

72 CHINI 1954, S. 373. Auch das Handelswappen barg den Hinweis der Familienzugehörigkeit, nutzte doch Iacopos Bruder Nicola ein ganz ähnliches Zeichen.

73 CHINI 1954, S. 331; teils relativierend dazu BOFFI 2007, S. 92.

3.1.4 Der Auftrag

Den einzigen dokumentarischen Beweis des Auftrages für das neue Heiligengrabmal liefert das Testament Iacopo di Notar Nannis, welches am 9. Juli 1500 im Krankenflügel von S. Bernardino aufgesetzt wurde.⁷⁴ Der Inhalt des verlorenen Dokumentes ist jedoch nur in interpretierenden Zusammenfassungen des settecentesken Chronisten Anton Ludovico Antinori erhalten.⁷⁵ Ein einziger Satz beschreibt die Beziehung zwischen Auftraggeber und ausführendem Künstler: „Alla chiesa di S. Bernardino il lavoro per mano di Maestro Silvestro, perché sia terminato a spese degli Eredi“.⁷⁶ Iacopo verfügte also, das schon begonnene Werk sei auf Kosten seiner Erben durch Silvestro Aquilano, den herausragendsten Bildhauer der Stadt, zu beenden. Somit ergibt sich ein *terminus ante quem* für den Beginn der Arbeiten am Mausoleum. Die spärliche Information der Testamentszusammenfassung wird ergänzt durch andere Quellen, wie den Wortlaut der Stifterinschrift am Grabmal (3.4.2). Verschiedene spätere Hinweise in der Chronikliteratur weisen Silvestro Aquilano, als Urheber des Mausoleums aus.⁷⁷ Eine Summe für das Heiligengrab wird in der Abschrift des Testaments nicht genannt, auch wenn in chronikalen Texten verschiedene Kostenangaben ohne nachvollziehbare Quelle kursieren.⁷⁸

Freilich erwähnt das Testament Iacopos nicht allein die Stiftung des Bernhardinigrabs. Nach der Bestimmung seines Bestattungsortes, den Iacopo beim Tode innerhalb der Stadt „in S. Bernardino nella sua cappella“ festlegt und für sein Ableben außerhalb in S. Maria del Soccorso, nennt die Testamentsabschrift an erster Stelle die Familienkapelle des Kaufmannes in S. Maria Paganica. Diese hatte Iacopo im Jahr 1493 von Sebastiano di Cola da Casentino mit Malereien ausstatten lassen und überließ nun seinen Erben das Patronat mit verschiedenen Pflichten wie die Versorgung des Kaplans und die Anschaffung von Kirchenggerät.⁷⁹ Erst an zweiter Stelle kommt die „Arbeit der Hand des Meisters Silvestro in S. Bernardino“ zur Sprache. Danach werden verschiedene Vermächtnisse den Familien-

74 „Iacopo, benchè non infermo fece testamento nell’Infermeria di S. Bernardino“ (ANTINORI *Annali*, Bd. 17, fol. 552).

75 Ebd., fol. 550–552 (dort gibt er als Quelle an: „Testamentum r. N. Nembrocti de Luculo, 9 iulii 1500, in Archivio Aquilae, idem penes Iohannem Carolum Picam, apud Riviera, Raccolta di Memorie Aquilane, p. 59“) u. ders. *Monumenti*, Bd. 47, fol. 343–345; publiziert in PANSÀ 1894, S. 14 f.; vgl. Appendix Nr. 4, S. 531f.

76 Sowohl bei ANTINORI *Annali*, Bd. 17, fol. 550 als auch ders. *Monumenti*, Bd. 47, fol. 344.

77 Erstmals wird Silvestro in Bernardino Cirillos 1540 vollendeten *Annali della città dell’Aquila* als Autor des Grabmals benannt (CIRILLO 1570, S. 77v).

78 Antonio Amici gibt 9000 Goldstücke an („qui proprijis sumptibus 9000 aureorum sepulchrum hoc extruxit“, AMICI 1591, o.S. [6]). Antinori – nach Gigli – vermerkt 9000 scudi (ANTINORI *Annali*, Bd. 17, fol. 737). Andere Autoren beziffern die Kosten mit 14 000 oder 20 000 Dukaten (LODI Ms. 91, fol. 40r f.; MARIANI Ms. 585, fol. 134v).

79 CHINI 1927, S. 37f.

mitgliedern zugewiesen. Jährlich je zehn Seelenmessen werden bestimmt für diejenigen Kirchen, denen der Testator besonders verbunden war und sich auch um deren Baufortschritt bzw. Ausstattung gekümmert hatte: neben der Hauptkirche seines Stadtviertels S. Maria Paganica auch die Neubauten von S. Bernardino, S. Maria del Soccorso und S. Maria del Popolo. Diesen sollten die Erträge aus seinem *fondaco* zugutekommen, wobei den Brüdern von S. Bernardino ausdrücklich zwei neue Gewänder jährlich zugestanden werden. Schließlich disponiert das Testament Legate an S. Maria del Soccorso sowie die Errichtung eines Fremdenzimmers für den Franziskanerkonvent der Konventualen S. Antonio seines Heimatortes Civitaretenga. Zuletzt verfügt Iacopo, dass die finanziellen Mittel im Falle des Ablebens seiner Erben ohne Nachkommen zur Errichtung einer Kirche mit Jakobspatrozinium verwendet werden sollten bzw. bei Zuwiderhandlung gegen seine testamentarischen Verfügungen sein Vermögen dem Bau von S. Bernardino zufließen solle.

Einen Beleg für den unmittelbaren Kontakt von Iacopo di Notar Nanni mit Silvestro Aquilano bietet der Hinweis auf einen lückenhaften Vertrag vom 7. August 1502. Das im Kapitelsaal des Konventes von S. Bernardino aufgesetzte Dokument sollte eine gewisse geschäftliche Angelegenheit zwischen Iacopo und Silvestro regeln, die jedoch nicht spezifiziert wird.⁸⁰ Wegen der zeitlichen Nähe lässt sich mit Vorsicht vermuten, dass es hier um Details der Arbeiten am Mausoleum ging, doch versichert der unvollendete Zustand des Dokumentes nicht einmal, ob der Vertrag tatsächlich in der angedachten Form zustande kam.

Im Jahr 1504 schließlich starb Iacopo außerhalb L'Aquilas. Mutmaßungen zufolge verschied Iacopo während einer Pilgerfahrt, doch ist es wahrscheinlicher, dass er sich wegen eines Pestausbruchs aus der Stadt entfernte.⁸¹ Gemäß seiner Weisung, derzufolge er bei einem Tod *extra muros* in S. Maria del Soccorso bestattet werden wollte, ließ seine Witwe ihm dort ein Tumbengrabmal errichten (vgl. 4.1.3). Man hat die Tendenz für suburbane Grabstätten der reichen Kaufleute am Beginn des 16. Jahrhunderts als Reaktion auf die Machtanhäufung des neuen Grafen von Montorio, Ludovico Franchi, zu erklären versucht.⁸² Auch Iacopo scheint sich im Zuge der einer signorilen Alleinherrschaft Franchis nahekomm-

80 „conventiones et pacta inter Iacobum Notarii Nannis de Civitardenga ex una parte, et Magistrum Silvestrum Iacobi de Turri, parte ex altera (...) in conventu Sancti Bernardini, videlicet in Capitulo dicti conventus“, CHINI 1954, S. 344, 381 (der eine verschollene Akte des Notars Nembrotto da Lucolo zitiert). Halböffentliche Bereiche von Konventen hatten rechtlichen Immunitätsstatus und wurden öfters für Vertragsabschlüsse gewählt, insbesondere, wenn die Interessen der Religiösen involviert waren (SILBERER 2016, S. 38).

81 „Silvestro di Messer Jovan Tancredo, filliastro di Iacopo di Notar Nanni, di anni 24. Morse detto Iacopo so' anni 4. Et Lucrezia soa molliera, de anni venti, Ha filli, videlicet Johann Baptista, de anno uno. Et Diana, soa matre, de anni 45“, ASA, ACA, U 97, *Libro dei fuochi*, 1508, 2. Juni, Viertel S. Maria di Paganica, Bd. 1, fol. 17r. Zur These einer Pilgerreise CHINI 1954, S. 344. Zur Epidemie um 1504 CIRILLO 1570, S. 105v.

82 COLAPIETRA 1978, S. 1042 f.

menden politischen Position in L'Aquila zunehmend aus der Stadtpolitik zurückgezogen zu haben, denn ab 1501 übernahm er, soweit bekannt, keine öffentlichen Ämter mehr.⁸³

Eine optionale Grabortbestimmung war keine Seltenheit und findet sich vereinzelt auch bei anderen Aquilaner Zeitgenossen.⁸⁴ Iacopos Erbe Silvestro, beispielsweise, sollte 1528 dieselbe geteilte Begräbnisklausel wählen wie sein Stiefvater.⁸⁵

Während das Testament Iacopos nur die Gewissheit liefert, dass das Werk im Jahre 1500 schon in Arbeit war, kann als Vollendungsdatum des neuen Heiligengrabmals das Jahr 1505 gelten, welches inschriftlich im Stifterepitaph an der rechten Basis der Grabmalvorderseite festgehalten ist.⁸⁶ Obgleich die Umbettung des Heiligenkörpers die Gelegenheit zur Neuinszenierung des Bernhardinkultes bedeutet haben muss, konnte eine ausgewiesene Zeremonie zur Weihe des neuen Grabmonumentes im Vollendungsjahr bislang nicht ausfindig gemacht werden.⁸⁷ Auch kein General- oder Provinzkapitel wurde 1505 in L'Aquila abgehalten. Der Wegfall entsprechender Feierlichkeiten lässt sich durch eine Pestwelle erklären, die L'Aquila im Vorjahr heimgesucht hatte und weder kostenaufwendige noch volkreiche Veranstaltungen in der Stadt begünstigte.⁸⁸

Bei approximativem Endpunkt des Projektes liegen doch der Zeitpunkt des Projektbeginns sowie der konkrete Auslöser für die Stiftung im Dunkeln. Der Blick auf einige Ereignisse um 1500 soll diesen eingrenzen.

83 CLEMENTI 1998, S. 98 betont, auch andere Vertreter der Stadelite in dieser Zeit hätten das freiwillige Exil gesucht.

84 Beispielsweise bestimmte Micuccio di Cola di Pietro aus Sant'Eusanio (1481 und 1484), dass er im Falle seines Ablebens innerhalb L'Aquilas in S. Francesco bestattet werden solle, beim Hingang im *contado* wolle er jedoch in S. Eusanio *extra*, der Titelkirche seines Heimatortes, beigesetzt werden (BERARDI 1990, S. 515).

85 Silvestro bestimmte seine Grabstätte in der Heiligenkapelle: „elagit suj corporis sepultura in chiesa S. Bernardino daquila e in cappella San bernardini ubi sono sepulcri suj filij (...) se moresse for della città dallaquila elage la sepultura del corpo suo in la chiesa di Santa Maria dello Soccorso“, ASA, ANA, Valerio da Pizzoli, Bd. 2, busta 71, fol. 315r.

86 In Ermangelung von Hinweisen auf einen abweichenden Zeitpunkt, wird vom inschriftlich festgehaltenen Datum ausgegangen, auch wenn das Vollendungsdatum freilich nicht zwangsläufig mit dem Moment der Inschriftenanbringung übereinstimmen muss (vgl. MOZZATI 2007 für die verzögerte Installation des Epitaphs am Marsuppini-Grabmal oder MEYER/SHAW 2008, S. 281 für römische Kardinalsgrabmäler).

87 Vgl. KOHL 2003, S. 58 zur Wiederauffrischung der Verehrung von Heiligen.

88 Das Provinzkapitel dieses Jahres, bei dem neue Konstitutionen der abruzzesischen Provinz der Observanten verabschiedet wurden, fand in S. Nicola, Sulmona statt (ABATE 1930; zur Bestätigung der Konstitutionen 1518 vgl. PETRONE 2000, S. 228 f.). Auch ein für dieses Jahr erwirkter Ablass scheint eher von persönlichem Format gewesen zu sein und lässt sich nicht mit einer Feier anlässlich der Translation des Bernhardinleibes in Verbindung bringen: „L'anno 1505 à primo marzo venne indulgenza da Roma da Paolo Leone ad instantia di Messer Gio: Battista di Marino di Mascitto, e Messer Facio di Collebrincioni“, PANSÀ 1902, S. 81.

Einen sicheren *terminus post quem* für die Arbeitsaufnahme bietet der Juli des Jahres 1493, als Johanna von Aragon mit Gefolge L'Aquila besuchte. Die bereits beschriebenen frommen Besuche und Gebete nahe beim Bernhardingrab (vgl. 2.8.2) lassen in der recht ausführlichen Beschreibung De Ritiis' an keiner Stelle darauf schließen, dass eine andere Unterbringung des Heiligenleibes in Planung, geschweige denn begonnen worden war.⁸⁹ Auch wenn man aufgrund eines Transkriptionsfehlers fälschlich den Unmut der Monarchin folgerte, die den Heiligenkörper nicht berühren konnte,⁹⁰ wurde die Situation der umständlichen Zugänglichkeit des Heiligenleibes, der den Gläubigen weit entrückt war, als ungünstig empfunden, dies zeigen auch die Überlegungen von 1487 zur Erneuerung des Heiligengrabmals.

Etwa zu diesem Zeitpunkt, um 1490, hatte Silvestro Aquilano bereits den Großauftrag eines Grabmals für Maria Pereira Camponeschi abgeschlossen.⁹¹ Dieses aufwendige Monument, welches als qualitativste Arbeit des Künstlers gelten kann, mag die Idee für ein monumentales Heiligengrabmal in formaler Adaption der Wandgrabmalstradition beflügelt haben.⁹²

Das Generalkapitel zu Pfingsten 1495 sowie das Provinzkapitel im Juli desselben Jahres – beide in S. Bernardino abgehalten – boten die Gelegenheit, mit der Situation vor Augen im Kreise der *fratres de familia* eine würdigere Einrichtung von Bernhardins Grabstätte zu diskutieren. Das Generalkapitel wurde nicht nur durch die Stadtregierung und einzelne Orte des *contado* in Form von Naturalien unterstützt, sondern auch von Privatpersonen, unter ihnen Iacopo di Notar Nanni.⁹³

Möglicherweise könnte ein weiterer adeliger Gastaufenthalt im Februar 1500 die endgültige Entscheidung für ein neues Heiligengrabmal stimuliert haben: In den Aquilaner Quellen ungenau als „Duchessa“ oder „Contessa di Milano“ bezeichnet, besuchte die ehemalige Herzogin von Mailand, Isabella von Aragon (1470–1524) L'Aquila, mit zwei Töchtern auf der Durchreise nach Neapel. Sie suchte die Grabstätte Bernhardins auf, an der sie 1474, als Vierjährige, im Gefolge ihres Vaters in den Franziskanerhabit gekleidet worden war (vgl. 2.8.1). Die detailarme Chroniknotiz zu diesem Aufenthalt gibt keinen Hinweis darauf, wie der Heiligenleib in diesem Moment aufbewahrt war, oder ob das Mausoleum bereits in Arbeit war.⁹⁴

89 Vgl. 2.8.2 und Appendix Nr. 4, S. 527.

90 Cassese berichtigte Faraglias Lesart, die bisweilen in der Literatur weitergetragen wurde (DE RITIIS 1946, S. 245; FARAGLIA 1912, S. 76).

91 Zur Datierung SULLI 1987, S. 211.

92 Zu den Beziehungen der Aquilaner nach Florenz, der Wiege des fortan weiterentwickelten Typs des so genannten Humanistengrabmals vgl. 4.2.1.

93 DE RITIIS 1946, S. 268. Iacopo unterstützte, mindestens qua Testament, auch den Konvent S. Antonio da Padova in seinem Heimatort Civitaretenga, der 1498 unter Leitung der Konventualen von S. Francesco al Palazzo in L'Aquila (wieder-)gegründet wurde (PETRONE 2000, S. 138; EQUIZI 1957, S. 211 dagegen gibt als Gründungsdatum 1489 an).

94 „L'anno 1500, à 27 di febraro la Contessa di Milano, con due sue figlie venne all'Aquila, e menò circa 60 Cavalli, alloggiò in casa di Messer di Conte, o detto Lucentini, videro il

Anhand der dargelegten Dokumente und Ereignisse lässt sich der Zeitpunkt der Auftragsvergabe sicher zwischen Sommer 1493 und 1500 datieren, wenn er auch nicht genau festzulegen ist.

3.2 Der Künstler – Silvestro di Giacomo

Im Folgenden werden Person und Werk des Künstlers Silvestro di Giacomo da Sulmona vorgestellt. Andere urkundliche Namensformen waren u. a. „Silvestro della Torre“, da er ein Grundstück in einem Gebiet von L’Aquila besaß, das diesen Namen trug.⁹⁵ Als „Silvestro d’Ariscola“ in der frühen Forschung bekannt, beruhte diese Bezeichnung auf einer Verwechslung mit Angelo di Marco di Stroncione di Arischia, seinem Neffen, Schüler und einzigen Erben.⁹⁶ In der einzigen Künstlersignatur, die sich für Silvestro erhalten hat, auf dem Sarkophag des Grabmals für Kardinal Amico Agnifili im Aquilaner Dom, bezeichnete er selbst sich als „Silvestro Aquilano“.

Freilich war er nicht der einzige in L’Aquila tätige Künstler in den letzten Jahrzehnten des 15. und den allerersten Jahren des 16. Jahrhunderts. Daher soll zunächst ein kurzes Panorama der Aquilaner Kunstlandschaft ausgebreitet werden, um danach Silvestros künstlerische Anregungen zu beleuchten und sein Werk vorzustellen.

corpo di S. Bernardino, e poi si partirno“ (PANSÀ 1902, S. 75; eine „Duchessa“ erwähnt ANTINORI *Annali*, Bd. 17, S. 548). Man muss die „Contessa“ mit Isabella identifizieren, Witwe des 1494 verstorbenen Gian Galeazzo Sforza (D’ANTONIO 2018, S. 31 Anm. 51 vermutet Beatrice d’Este, † 1497). Mit ihren Töchtern Bona und Ippolita reiste sie im Februar 1500 nach Neapel, wo sie zunächst von ihrem Onkel Friedrich I. aufgenommen wurde und sich bald darauf als Herzogin von Bari nach Apulien begab (VAGLIEN- TI 2004). Ihr Rang musste dem Chronisten eine Meldung wert sein, trotz fehlerhafter Benennung.

95 CHINI 1954, S. 82, 84 f.

96 Dieses Missverständnis geht bereits auf die Lokalgeschichtsschreibung des späten 16. Jahrhunderts zurück (CAPRUCCI 2018, S. 152 f.) und wurde um 1900 heftig diskutiert (TABASSI 1893, S. 11; PANSÀ 1894; S. 6, 9; VON FABRICY 1895, S. 59; BALZANO 1903) bis näheres Quellenstudium Aufklärung brachte (CHINI 1954, S. 108 f.).

3.2.1 Umfeld – Kunstlandschaft L’Aquilas

Neben L’Aquila hatten die Abruzzen im 15. Jahrhundert kein anderes Kunstzentrum, dass in vergleichbarer Weise auf die Region ausgestrahlt hätte.⁹⁷ In der Stadt herrschte eine rege, überregionalen Anregungen gegenüber aufgeschlossene Aktivität in den Bildkünsten. Die Lage an der *via degli Abruzzi* und die internationalen Handelsbeziehungen transportierten verschiedenartige künstlerische Impulse in die Stadt, wobei der wirtschaftliche Aufschwung lokalen, aber auch immigrierten Kunstschaffenden eine Existenz garantierte.⁹⁸ Anregungen gingen von den großen Kunstzentren Neapel, wo unter den Anjou verstärkt Künstler der französischen Lande wirkten, und von Rom aus, seit Mitte des Jahrhunderts aber auch von toskanischen Bildhauern (Florenz, Siena).⁹⁹ Auch Werke aus kleineren Kunstzentren der Marken (Urbino) und Umbriens (Orvieto) wirkten auf die in L’Aquila entstehende abruzzesische Renaissanceskulptur ein. Auch wenn Künstler aus deutschen Gebieten oder der Lombardei, die im 15. Jahrhundert in den Abruzzen tätig waren, vergleichsweise weniger Spuren in der lokalen Kunstproduktion hinterlassen haben,¹⁰⁰ sind doch beispielsweise der Mailänder Giovanni Dirottoris (de Rettoris) und Gualterius de Alemania zu erwähnen. Dieser hinterließ einige monumentale Grabmäler am Beginn des Jahrhunderts in der Stadt (vgl. 4.1.3), jener arbeitete um die Jahrhundertmitte im Aquilaner Dom, protegiert von Kardinal Agnifili.¹⁰¹ Dirottoris war auch in der Bernhardinbasilika tätig und schuf hier die steinerne Grabplatte des Francesco Luculli (1492). Seine Hand wurde teils für die figürlichen Schlusssteine des Presbyteriums sowie bei der Ausführung des ersten Grabaltares für Bernhardin vermutet.¹⁰²

Als erster der neuen Formensprache *all’antica* verpflichteten Aquilaner Bildhauer ist Andrea dell’Aquila zu nennen, der in den 1430er Jahren in Donatellos Florentiner Werkstatt lernte und am Triumphbogen des Castel Nuovo in Neapel (ab 1455) mitwirkte.¹⁰³ Während Andreas Arbeiten nur außerhalb belegt sind, war

97 Ausgenommen ist hier die meist qualitätvolle Goldschmiedekunst, die zahlreiche Auftraggeber hatte und mehrere Kunstzentren in den Abruzzen bildete, neben L’Aquila, vor allem Sulmona, Teramo und Guardiagrele mit dem erstrangigen Goldschmied Nicola da Guardiagrele (vor 1389–ca. 1456/59; MATTIOCCO 2004, S. 14).

98 GAVINI 1933, S. 369; DI MARCO 1955, S. 97f.; ANTONINI 1988/93, Bd. 2, S. 379. Teils wurden Werke importiert, beispielsweise der glasierte Terrakotta-Altar der Werkstatt des Florentiners Andrea della Robbia für die Cappella di S. Benedetto in S. Bernardino (vgl. MACCHERINI 2011, S. 35).

99 NEGRI ARNOLDI 1994, S. 148 f.

100 LEHMANN-BROCKHAUS 1983, S. 358.

101 ANTONINI 2004, S. 203; GANDOLFO 2014, S. 463–470.

102 Die Inschrift stützt die Zuschreibung der Bodenplatte, vgl. ebd., S. 465–467. Zur Vermutung der Mailänder habe das erste Heiligengrabmal geschaffen MACCHERINI 2018a, S. 49.

103 Zu dieser kaum dokumentierten Künstlerperson vgl. CAGLIOTI 1993 mit einer Diskussion früherer Zuschreibungen. In Verwechslung mit dem hier behandelten Silvestro Aquilano wurde für diesen eine Beteiligung am Neapolitaner Triumphbogen und Skulptu-

in L'Aquila ab den 1470er Jahren die „cultura rinascimentale“ fest installiert, was auch auf den Aufschwung im Bauwesen infolge der Erdbeben von 1461/62 zurückzuführen ist.¹⁰⁴ Unter den zahlreichen, während der zweiten Jahrhunderthälfte in der Stadt aktiven Künstlern, über die oftmals nur wenige Quellen Auskunft geben, war neben Anton Battista di Ciancia, Giovanni Antonio Percossa, Giovanni Antonio von Lucoli oder Paolo Aquilano¹⁰⁵ auch der Bildhauer Giovanni di Biasucio, mit dem Silvestro di Giacomo Ende 1471 eine Werkstattgemeinschaft einging.

Die Ankunft von Raffaels *Heimsuchung* in der Stadt, die 1520 als Altargemälde die Familienkapelle der Branconio in S. Silvestro di Collebrincione schmückte, katalysierte die Entfaltung neuer Tendenzen in den Bildkünsten; wenige Jahre darauf sollten die politischen und ökonomischen Umwälzungen infolge der Plünderung L'Aquilas (1529) die Situation von Künstlern und Auftraggebern einschneidend ändern.¹⁰⁶

3.2.2 Vermutete Ausbildung und gestalterische Inspiration

Zur Ausbildung Silvestros sind keine Quellenbelege erhalten. Sehr wahrscheinlich erhielt er seine Grundausbildung in der väterlichen Goldschmiedewerkstatt, wo er mit verschiedensten künstlerischen Techniken in Kontakt kommen konnte, dem Zeichnen und Malen, Bildschnitzen, plastischen Modellieren, Gravieren und mit Gußverfahren. Silvestros Vater, Giacomo di Paolo da Sulmona (dokumentiert zwischen 1467 und 1481), vermutlich selbst Sohn eines Goldschmiedes (Paolo da Sulmona), stammte aus der für Schatzkunst und Metallbearbeitung bekannten, ca. 70 km südlich von L'Aquila gelegenen, namensgebenden abruzzesischen Stadt. 1467 wird Giacomo erstmals dokumentarisch erwähnt, als Mitglied der *Camera Aquilana*; eine ganze Weile zuvor muss er bereits nach L'Aquila gelangt sein und das Bürgerrecht erhalten haben. Neben verschiedenen privaten und öffentlichen Aufträgen bildet die erwähnte *cassa* für die Gebeine des hl. Franco von Assergi sein Hauptwerk, die er bei seinem Tod 1481 unvollendet hinterließ.¹⁰⁷

Im Jahr 1504 verstorben, ist Silvestro ab 1471 dokumentarisch zu fassen und wird bereits als „Maestro“ angesprochen, was in Verbindung mit fehlenden Nach-

ren am Dom von Orvieto angenommen, für die es jedoch weder dokumentarische noch stilistische Argumente gibt (PICO FONTICULANO 1996, S. 73; vgl. CICOGNARA 1823/24, Bd. 4, S. 415).

104 DI GENNARO 2010, S. 59.

105 Einige Forscher vermuten hinter diesem Namen zwei Künstler: Paolo Aquilano d. Ä. und d. J. (DI GENNARO 2010, S. 78–80; BOLOGNA 2014, S. 173–176).

106 Zur Bedeutung dieses Werkes für die Aquilaner Kunstlandschaft, welches sich der Freundschaft des Künstlers mit Giovan Battista Branconio – Günstling Julius' II. und Leos X. – verdankt, MACCHERINI 2010, S. 155–159.

107 Zum Werk von Giacomo di Paolo da Sulmona CHINI 1913; CHINI 1954, S. 82–92; MATTOCCO 2004, S. 95–100.

weisen früherer eigenständiger Tätigkeit für eine Geburt in den 1440er Jahren spricht.¹⁰⁸ Über Silvestros Ausbildung in anderen Kunstzentren hat man wegen stilistischer Ähnlichkeiten und in Ermangelung dokumentarischer Nachweise vielfach spekuliert. Insbesondere sind die Affinitäten seiner Skulpturen zu den Werken der Florentiner Andrea Verrocchio, Desiderio da Settignano und Antonio Rossellino konstatiert worden, doch ebenso Berührungspunkte mit in Rom arbeitenden Meistern wie Andrea Bregno und Luigi Capponi oder in Urbino tätigen Bildhauern.¹⁰⁹

Gesichert ist seine Zusammenarbeit mit verschiedenen Künstlern: So informiert ein Mietvertrag vom 8. Dezember 1471 darüber, dass Silvestro über den Zeitraum von mindestens fünf Jahren eine Werkstatt mit Giovanni di Biasuccio aus Fontavignone (zwischen 1461 und 1496 dokumentiert) teilte.¹¹⁰ Dieser nur in wenigen Quellen fassbare Bildhauer scheint einige Jahre älter als Silvestro gewesen zu sein und war mit der Formensprache von Florentiner Künstlern wie Desiderio da Settignano und Antonio Rossellino bekannt.¹¹¹

Auch ohne Belege für gemeinsam ausgeführte Aufträge weisen die Arbeiten beider Bildhauer zweifellos viele Berührungspunkte auf. Die hölzerne Madonnen-skulptur, die Giovanni di Biasuccio um 1473 für den Franziskanerkonvent S. Maria dei Lumi in Civitella del Tronto schuf, ist eines der ältesten Beispiele des in den Abruzzen extrem beliebten Figurentyps, bei dem der Jesusknabe ausgestreckt auf dem Schoß der ihn anbetenden Mutter liegt.¹¹² Jahre später diente diese Skulptur als Modell („ad similitudinem et formam“) für eine hölzerne Madonnengruppe, die Silvestro di Giacomo um 1489 für S. Maria della Pace in Ancarano schuf.¹¹³ (Abb. 70) Auch die Aquilaner Olivetanerkirche S. Maria del Soccorso vereinte bei-

108 Im Jahr der Steuerzählung 1508 war Silvestro bereits vier Jahre tot, ASA, ACA, U 97, *Libro dei fuochi*, 1508, Viertel S. Giusta, Bd. 1, fol. 33v (vgl. CHINI 1909, S. 25). Vermutlich wurde er ein Opfer der Pest (CHINI 1954, S. 344 f.; zur Epidemie von 1504 vgl. CIRILLO 1570, S. 105v).

109 Für eine Ausbildung des Künstlers in Florenz VENTURI 1908, S. 626 („seguace di Antonio Rossellino“); GAVINI 1927/28, Bd. 2, S. 293; BONGIORNO 1942, S. 237; BOFFI 2007(2008), S. 37; ANGELINI 2003, S. 843; MACCHERINI 2011, S. 35; ROTONDI 1952 (Ausbildung bei dem Fiesolaner Francesco di Simone Ferrucci). Zu einer möglichen Lehrzeit in Rom VENTURI 1908, S. 628; SULLI 1987, S. 225; TORLONTANO 2008, S. 503. Urbinatische Reflexe in Silvestros Werk vermutet BOLOGNA 1996b, S. 490 f. Zur Biographie des Künstlers vgl. auch PETRACCIA 2019, S. 617–638.

110 CHINI 1909, S. 30; CHINI 1954, S. 135, 424 f.; BOFFI 2007(2008), S. 45 Anm. 28 gibt abweichend den 8. September an. Diese Werkstattträume nahe der Kirche S. Lorenzo di Pizzoli nutzte Silvestro noch 1489 (CHINI 1954, S. 422).

111 Zum Altersunterschied DI GENNARO 2010, S. 60. BOFFI 2007(2008), S. 37 hingegen nimmt an, die Künstler seien in etwa gleichaltrig gewesen. Neben diesen Beiträgen mit Hinweisen zu älterer Literatur zuletzt PRINCIPI 2012(2013).

112 BOLOGNA 1996a, S. 484; BOFFI 2007(2008), S. 35. Vincenzo Di Gennaro vermutet, dieser Madonnentypus sei von Franziskanergelehrten, namentlich Jakob von der Mark ersonnen worden (DI GENNARO 2005[2006], S. 105 f.).

113 Vgl. den Wortlaut des Vertrags in BOFFI 2007(2008), S. 42 f. Anm. 4 (zuvor CHINI 1909, S. 30).



Abbildung 70: Silvestro di Giacomo, *Madonna della Pace*, um 1489, Ancarano, S. Maria della Pace



Abbildung 71: Giovanni di Biasuccio (zugeschr.), Madonnentabernakel, um 1480, L'Aquila, S. Maria del Soccorso

de Künstler: Hatte Silvestro 1478 die Skulptur des *hl. Sebastian* für diese Kirche geschaffen, wird der um 1480 entstandene Wandtabernakel, in dem das wundertätige Madonnenbild und Herzstück des neuen Heiligtums verwahrt wurde, mit guten Argumenten auf stilistischer Basis Giovanni di Biasuccio zugeschrieben.¹¹⁴ (Abb. 71) Teilweise wurde die Autorschaft des Tabernakels jedoch auch bei Silvestro gesucht, mindestens aber in seinem Umkreis, was alleine zeigt, wie eng verwandt die Formensprache der Werkstattgenossen war.¹¹⁵ So scheint die zeitweise Gemeinschaft von Giovanni di Biasuccio und Silvestro di Giacomo die neue, auf

¹¹⁴ Die frühere Forschung reiht das Werk in das Œuvre des Andrea dell'Aquila ein (DE NICOLA 1908, S. 4; VENTURI 1908, S. 407–410; VALENTINER 1937, S. 527). Bereits Mario Chini brachte Giovanni als möglichen Autor ins Spiel, distanzierte sich später allerdings von dieser Einschätzung (CHINI 1954, S. 134 f.; BONGIORNO 1944, S. 192), zu der die jüngste Forschung wieder zurückkehrt (DI GENNARO 2005[2006], S. 109–112; BOFFI 2007[2008], S. 38).

¹¹⁵ Eine Mitarbeit Silvestros an dem Tabernakel vermuten u. a. CHINI 1954, S. 135; ANGELINI 2003, S. 842 Anm. 9. Aus dem Umkreis Silvestros hat man den Florentiner Fran-

Florentiner Anregungen basierende Figurensprache befeuert zu haben, die eine anspruchsvolle, über das Kunstgeschehen anderer Kunstzentren Mittelitaliens informierte Auftraggeberschaft zufriedenstellen konnte.¹¹⁶

Silvestro stand auch in direktem Kontakt mit toskanischen Künstlern, so im November 1479, als er gemeinsam mit „Magister Franciscus Trugii de Florentia“ an der Ausstattung einer Kapelle der Aquilaner Kirche S. Domenico arbeitete.¹¹⁷ Kurz darauf bildete Silvestro mit demselben Francesco eine „societatem de artis scalpelli pro uno anno“, wobei der Florentiner Meister sich auch zum Anleiten der Werkstattmitarbeiter verpflichtete.¹¹⁸

Auch wenn die Frage nach einem längeren (Lehr-)Aufenthalt Silvestros in Florenz im Rahmen dieser Arbeit nicht abschließend geklärt werden kann, ist er doch wahrscheinlich. Der Künstler war sehr vertraut mit den Florentiner Gestaltungsmodi – schlanke, anatomisch nachvollziehbare Körpergestaltung, elegante Komposition mit gut-ponderiertem Standmotiv, harmonisch-elegante Physiognomie mit Hang zu psychologisierender Behandlung der Gesichtszüge –, so dass man sich kaum vorstellen kann, sie seien allein durch Kontakt mit Werkstattkollegen oder Mitarbeitern in L’Aquila vermittelt worden, zumal in einem Zeitraum, als Silvestro seine Ausbildungsphase längst abgeschlossen hatte und als Meister firmierte.¹¹⁹ Ein Indiz in dieser Frage ist weiterhin die Formel der Künstlersignatur „Opus“ plus Genitiv des Namens, wurde doch diese Art der Namensnennung im Quattrocento besonders häufig von Bildhauern gebraucht, die in der Toskana arbeiteten bzw. dort ausgebildet worden waren.¹²⁰ Der Versuch des Nachweises der Verwendung des *braccio fiorentino* in der Proportionierung des Bernhardinmausoleums blieb allerdings ohne Erfolg.¹²¹

cesco Trugi als Autor vermutet (BOLOGNA 2014, S. 68) bzw. einen namentlich nicht bekannten Künstler Florentiner Prägung (CAGLIOTI 1993, S. 4).

116 DI GENNARO 2010, S. 61 bezeichnet diese figurative Kultur als „scuola rinascimentale di Silvestro Aquilano“.

117 CHINI 1909, S. 37f. Zur Rolle dieses Meisters, der teils in die Nähe des Francesco di Simone Ferrucci (1437–1493) gerückt wird, innerhalb der Aquilaner Kunstlandschaft vgl. BOLOGNA 2014, S. 68f., 187 Anm. 95.

118 Am 25. Januar 1480 wurde die Werkstattgemeinschaft festgelegt, u. a. mit der Bestimmung „magister Franciscus promisit durante anno predicto laborare tam ipse quam etiam curam laborantium eorum“ (CHINI 1909, S. 37f.).

119 Anders argumentiert Ferdinando Bologna, der einen unmittelbaren Einfluss des Florentiner Meisters Francesco beispielsweise in der Lünette von Silvestros Grabmal für Kardinal Agnifili konstatiert (BOLOGNA 2014, S. 69).

120 David Boffa versteht diese Form der Signatur gar als eine Art „group branding“ der Toskaner (BOFFA 2011, S. 46f.), doch wurde sie auch von Künstlern anderer Herkunft verwendet. Zum implizierten Antikenbezug der „Opus und Genitiv“-Formel in der Nachfolge der *Dioskuren*-Inschriften 3.4.2.

121 Gianfranco Ruggieri argumentiert, dass dem Entwurf des Bernhardinmausoleums der *braccio fiorentino* zugrundeliegt, doch legt er – ohne Referenz – die Maßeinheit mit 55 cm an (RUGGIERI 2006, S. 234) statt mit 58,3626 cm (vgl. SATZINGER 2011, S. 10). Allerdings scheinen auch die neapolitanischen Maße des *palmo* (26,36 cm), *piede* (35,15 cm) oder *braccio* (70,30 cm) nicht verwendet worden zu sein.

Wurde in Teilen der kunsthistorischen Forschung der Stil Silvestros und seiner Werkstatt auf Florentiner Anleihen zurückgeführt und er als Hauptvertreter des „verrocchismo aquilano“ angesprochen,¹²² so sind die Impulse doch synkretistisch zu nennen. Sein verstärktes Interesse für Antikenrezeption seit dem Ende der 1480er Jahre hat verschiedentlich Anlass zu der Vermutung gegeben, Silvestro habe sich an der Ausstattung des urbinatischen Palazzo Ducale inspiriert und an der im Rahmen dieses Großprojektes geführten antiquarischen Diskussion.¹²³ Auch zu Rom als anderem wichtigen, L'Aquila auch räumlich nahegelegenen Kunstzentrum hat man Wahlverwandtschaften in Silvestros Werk gefunden. Insbesondere die Vergleichsmomente mit den Grabmonumenten Andrea Bregnos gaben Anlass zu der Vermutung, Silvestro habe in den Jahren vor 1476 eine Ausbildung in Rom erhalten.¹²⁴ Seltener finden sich Vermutungen, die den Künstler in Verbindung mit dem Kunstgeschehen in Neapel sehen, wobei dort freilich auch viele *forestieri* am Werk waren.¹²⁵

Aufgrund der guten Auftragslage beschäftigte Silvestro in seiner Werkstatt Lehrlinge, ältere Gehilfen und ausgebildete Meister, neben lokalen Kräften auch zugewanderte Künstler. Neben der Kollaboration mit Francesco Trugii und Michele Tedesco sind einige weitere Mitarbeiter namentlich bekannt. In Silvestros Werkstatt lernte ab spätestens 1477 der als Maler und Bildhauer tätige Saturnino di Giovanni Gatti (1463–1518), für den eigenständige Werke ab 1488 dokumentiert sind. Nach dem Tode seines Lehrers etablierte er sich als Protagonist der Aquilaner Kunstszene des beginnenden Cinquecento.¹²⁶

In Silvestros finaler Schaffensphase – in den 1490er Jahren, möglicherweise nach dem Tod seines Bruders (ca. 1497) – trat der Neffe, Angelo di Marco di

122 MACCHERINI 2011, S. 35. Zur Aquilaner „congiuntura verrocchiesca“ allgemein ANGELINI 2003.

123 BOLOGNA 1996b, S. 490 f.; ANGELINI 2003, S. 339 f. Namentlich sind hier die Ornamentformen des Mailänders Ambrogio Barocci (aktiv zw. 1471 und 1520) zu nennen (DI GENNARO 2010, S. 77, 83 Anm. 69). Die elegante Gestaltung von Ornamenten in Silvestros Werk ab dieser Zeit hat gar eine frühe Ausbildung in Urbino vermuten lassen (CHIERICI 1969, S. 35 f.).

124 TORLONTANO 2008, S. 503. Vgl. ähnliche Einschätzungen von CAGILOTI 1993, S. 19 Anm. 12 („la cultura fiorentina di Silvestro si mostra per lo più mediata da un filtro romano“), SEYMOUR 1966, S. 163 („received training in Tuscany and knew Rome and Naples“) oder VENTURI 1908, S. 627 f. („caratteri delle tombe fiorentine modificati nelle botteghe degli scultori romani“). MICHEL 1909, S. 110 f. vermutet einen Aufenthalt Silvestros 1483 in Rom, wo der Künstler am Grabmal des Kardinal del Monte in S. Sabina gearbeitet habe, was seinen Stil gewandelt habe, wie am Bernhardinmonument zu bemerken sei.

125 Pane spricht von einer Assimilation lombardischer und toskanischer Stilformen gefiltert durch das römische und auch neapolitanische Bildhauerambiente (PANE 1977, S. 162). ABBATE 1992, S. 87 urteilt: „Silvestro dell'Aquila, artista di complessa formazione e frequentatore, quasi certamente, della capitale del Regno“.

126 Zum Künstler BOLOGNA 2014; vgl. auch MACCHERINI/PEZZUTO 2010, S. 121–129; ANGELINI 2003. Als weitere Lehrlinge in Silvestros Werkstatt, die jedoch keine Karriere ge-

Stroncone d'Arischia (geb. 1482/83), als Lehrling in die Werkstatt ein. Als Universalerbe des kinderlosen Silvestro eingesetzt, übernahm er nach dem Tod des Onkels im Jahre 1504 auch die Werkstattleitung.¹²⁷

Ebenso war Salvato di Girolamo Pirozi da Roma, genannt Salvato Romano (1462/63–post 1511), für Silvestro tätig, wie chronikale Quellen verschiedentlich vermerken.¹²⁸ Da Salvato noch 1508 im Haushalt von Angelo d'Arischia lebte, scheint jener nach der Übernahme weiterhin in Stellung geblieben zu sein und war als Meister mit rund zwei Jahrzehnten mehr Berufserfahrung als der neue Werkstattleiter sicherlich ein zentraler Mitarbeiter.¹²⁹ In den Jahren um 1509–1511 schuf der römische „scalpellino“ gemeinsam mit dem Florentiner Federico di Filippo di Ubaldo das Sakramentstabernakel des Domes von Rieti, kehrte anschließend aber nach L'Aquila zurück.¹³⁰

3.2.3 Werk

Durch die oftmals magere Quellenlage und die vergleichsweise großen Verluste besteht das rekonstruierbare Œuvre Silvestros aus einer überschaubaren Anzahl an erhaltenen Kunstwerken.

macht zu haben scheinen, sind folgende Künstler dokumentiert: Colantonio di Liberto di Cola di Giovanni di Pietruccio da Petrella di Ciccoli, den der Meister im Mai 1482 für vier Jahre einstellte, und Giovanni di Gabriele da Como di Lombardia, den er im November 1493 während zweier Jahre bei sich hatte (CHINI 1909, S. 55).

127 Im Rahmen der Volkszählung von 1508 wird für den Haushalt des Angelo di Marco da Stroncone angegeben, dass sein (Erb-)Onkel vier Jahre zuvor gestorben sei und dass dort neben seiner Frau und dem Töchterchen auch der 45-jährige Meister Salvato Romano lebte: „Angelo di Marco di Stroncone, di anni 25. Morse so patre so' anni 11. È nepote de Silvestro di Iacopo di Sulmona. Morse so zio so' anni 4. E Lucrezia soa molliera de anni 20. Ha filli, videlicet Iulia, de anni uno e possiede li benj di detto Silvestro. E maestro Salvato Romano de anni 45, mastro scalpellino, et habitano insieme“, ASA, ACA, U 97, *Libro dei fuochi*, 1508, Viertel S. Giusta, Bd. 1, fol. 33v. – In Dokumenten wird Angelo teils auch nach seinem Onkel „Magister Angelus Magistri Silvestri de Sulmona“ genannt. Ihm wird die Ausführung des Bauschmucks der Fassade von S. Bernardino zugeschrieben, ebenso die dortige Portallunette und verschiedene Madonnenstatuen (CHINI 1954, S. 436, 440; ANTONINI 1988/93, Bd. 1, S. 334, 338).

128 CIRILLO 1570, S. 77v; PICO FONTICULANO 1996, S. 73; vgl. 3.3.2. Angelo Leosini war anscheinend der erste, der den zuvor schlicht „Salvato Aquilano“ genannten Künstler anhand eines Dokumentes vom Dezember 1505 als „Salvato di Girolamo da Roma“ identifizierte; vgl. den autographen Vermerk in Leosinis persönlichem Arbeitsexemplar, BPA, LEOSINI 1848, S. 204; http://www.memofonte.it/home/files/pdf/leosini_1848.pdf (07. 10. 2023).

129 CHINI 1954, S. 345, 430.

130 SACCHETTI SASSETTI 1956 (vgl. FERRETTI 1990, S. 86). Ferdinando Bologna schreibt dem Römer auch eine der Steinmasken an der Fontana della Rivera zu, geht also davon aus, dass dieser bereits seit Anfang der 1490er Jahre in L'Aquila tätig war (BOLOGNA 1997, S. 97).

Dokumentiert findet sich erstmals ein Auftrag des 12. Februars 1476, als Silvestro sich verpflichtete, für eine Privatkapelle des Aquilaner Domes die heute verlorene Holzskulptur des *Jacobus Major* mitsamt einem mit Szenen der Heiligen-*vita* bemalten Tabernakel zu schaffen.¹³¹ Dieses Werk stand ganz in der Tradition von Altaraufsätzen in Form einer zentralen Skulptur mit Seitenflügeln, die seit dem späten 13. Jahrhundert häufig in den Abruzzen zu finden waren.¹³²

Dass Silvestro bereits gewichtiges Ansehen als Bildhauer besaß, zeigt sich daran, dass man im folgenden Jahr einen sehr prestigeträchtigen Auftrag an ihn herantrug: die Errichtung eines monumentalen Grabmals für den Kardinal, Bischof und Kunstmäzen Amico Agnifili, der am 27. November 1476 verstorben war. Silvestro vereinbarte vertraglich die Lieferung der für das Grabmal bestimmten Steinblöcke aus den lokalen Steinbrüchen von S. Silvestro mit einem lombardischen Steinmetz.¹³³ Das Monument erlitt Schäden infolge des Erdbebens von 1703 und ist heute nur in Teilen in einer Nische zur rechten Seite der Innenfassade des (seiner Instandsetzung harrenden) Domes positioniert, während andere Elemente an anderem Ort existieren, doch kann man anhand dieser Fragmente und der recht genauen Angaben des Vertrages zum Steinankauf auf die ursprüngliche Form schließen.¹³⁴ (Abb. 72) Das vermutlich einst an der Evangelienseite des Pres-

131 Der Auftraggeber Papisisco aus Tornimparte verlangte „facere et laborare ymaginem Beati Iacobi de relievo incarnatam ad similitudinem cum ymagine Sancti Iacobi de Porta de Paganica, cum tabernaculo storiato de storiis spectantibus et pertinentibus ad dictam ymaginem; cum auro et coloribus bonis et perfectis finis“, CHINI 1954, S. 171f.; „si vede una statua di S. Iacomo di legno di tutto rilievo et più sotto il deposito dell'Ill.mo Cardinale Amico, opre di Silvestro di Angelo Aquilano, eccellentissimo scultore (anchorchè non possa il deposito agguagliarsi alla vaghezza della statua di legno per essere quello fatto ne primi anni della sua gioventù)“, ALFERI 2012, S. 161f.

132 LEHMANN-BROCKHAUS 1983, S. 359; zu dieser in der Region zwischen den heutigen Abruzzen, Latium und Umbrien verbreiteten Art von Tabernakeln vgl. zuletzt DELPRIORI 2014.

133 Zu den Exequien D'ANGELUCCIO 1742, Sp. 917; DE RITIIS 1946, S. 218f. Vermutlich ging der Auftrag auf die Prokuratoren des Domkapitels zurück, die im Namen der Diözese und der Erben handelten (DI GENNARO 2010, S. 65). Der Vertrag mit dem Steinlieferanten Giovanni di Lancillotto di Milano datiert auf den 15. September 1477 (ASA, ANA, Pro Magistro Silvestro Iacobi de Sulmona, Nembrotto da Lucoli, busta 35, Bd. III, fol. 174r–175r; PANSA 1894, S. 18–20 datiert das Dokument fälschlich mit 1476); dieser scheint auch in Rom für die beiden Votivkapellen Nikolaus' V. an der Engelsbrücke tätig gewesen zu sein (TORLONTANO 2008, S. 500) und war möglicherweise ein Nachkomme des „magistro della cava“ Lancillotto, der seit 1454 Baumaterial für S. Bernardino lieferte (BONGIORNO 1942, S. 239; vgl. LG, fol. 146r). Zu diesem Grabmonument DE NICOLA 1908, S. 4–8; CHINI 1909, S. 34–36; CHINI 1954, S. 174–176, 183–192; zuletzt TORLONTANO 2008, S. 498–503; DI GENNARO 2010, S. 63–68.

134 Während Leosini die Fragmente Mitte des 19. Jahrhunderts noch in einer Gruft des Domes sah („rilievi che rappresentano l'immagine della Vergine, di S. Massimo e di S. Giorgio perite o sepolte tra lo sfasciume del cimitero, e solo si veggono ivi dispersi alcuni candelabri bellissimi per mirabile lavoro [che adornavano questo mausoleo]“, LEOSINI 1848, S. 136), wurden sie anscheinend zwischen 1883 und 1887 restauriert und in der Kirche neu arrangiert (CHINI 1909, S. 35; vgl. VALERIO 2014, S. 360).



Abbildung 72: Silvestro di Giacomo, Grabmal Kardinal Amico Agnifili (Fragment), 1480, L'Aquila, S. Massimo

byteriums positionierte Wandgrabmal war eingemischt und besaß einen auf Pilastern aufliegenden Bogen.¹³⁵ Oberhalb eines Postamentes mit dem Relief des von zwei Genien präsentierten Kardinalswappens erhob sich der Sarkophag mit zentralem Inschriftenfeld und der Liegefigur des Verstorbenen in der Grabnische.¹³⁶ Diese wurde von Pilastern flankiert, die mit den in Nischen positionierten Figuren der Kathedralpatrone Maximus und Georg geschmückt waren. Oberhalb eines bekrönenden Architraves war die Relieflünnette der Madonna mit Kind eingesetzt.¹³⁷ (Abb. 73, 74)



Abbildung 73: Silvestro di Giacomo, *Hl. Maximus*, Fragment Agnifili-Grabmal, 1480, L'Aquila, S. Massimo

135 In diesem Bereich hatte Agnifili bereits das Taufbecken durch den Mailänder Giovanni Dirottoris errichten lassen (DE NICOLA 1908, S. 4); zur Kapelle Agnifilis COLAPIETRA 1978, S. 1068.

136 „QUATUOR ET DENOS QUATER EGIT EPISCOPUS ANNOS / CARDINEUMQUE DECEM GESSIT AMICUS ONUS; / PAUPERIBUS LARGUS, PRUDENS CANONUMQUE PROFUNDUS / INTERPRES, PATRIAE PROGENIEQUE DECUS; / DIVITIIS TEMPLUM HOC ORNAVIT ET AEDIBUS AEDES: / MENTE DEUM PETIIT: HIC TENET OSSA LOCUS“.

137 Aktuell ist die Maximusstatue in der Wand nahe der Sakristei des Domes integriert, das Madonnenrelief befindet sich über dem Seitenportal der Kirche S. Marciano (CHINI 1954, S. 187; NEGRI ARNOLDI 1994, S. 152).



Abbildung 74: Silvestro di Giacomo, Madonnenlunette, Fragment Agnifili-Grabmal, 1480, L’Aquila, S. Marciano

Die Inspiration dieses Monumentes ist im Bereich der römischer Kardinalsgrabmäler der zweiten Hälfte des Quattrocento zu suchen, was nicht verwundert, war der Grabmalsinhaber doch selbst Kardinal und vielfach in Rom tätig gewesen (vgl. 4.2.1).¹³⁸ Deutlich sind aber auch strukturelle Anregungen der Florentiner Tradition der so genannten Humanistengrabmäler, speziell des Grabmals für Carlo Marsuppini.¹³⁹ Auch stilistisch lassen die grazilen Züge der beinahe vollrund gearbeiteten Maximusfigur oder die zarte Behandlung des sehr flachen, beinahe als *rilievo stacciato* gearbeiteten Marienreliefs auf eine Vertrautheit mit den Arbeiten von Desiderio da Settignano und Andrea Verrocchio schließen.¹⁴⁰

Einen Hinweis zur Tragweite, die der Künstler dem Werk beimaß, bietet die unterhalb der Inschrift angebrachte Künstlersignatur „OPVS SILVESTRI AQUILANI MCCCCLXXX“.¹⁴¹ Die Integration der Herkunftsstadt lässt auf den städtischen Stolz des Künstlers schließen, der seinen ersten Großauftrag signierte. Mit der Orts-

138 DE NICOLA 1908, S. 8; TORLONTANO 2008, S. 500.

139 ANGELINI 2003, S. 841; DI GENNARO 2010, S. 66 (vgl. auch 4.2.1).

140 Vgl. DI GENNARO 2010, S. 66 f.

141 Zur Wendung „Opus“ und Namen im Genitiv vgl. BOFFA 2011, S. 45–47, 55.

nennung legte Silvestro das auf seinen Vater zurückgehende Epitheton „da Sulmona“ ab und machte sich sozusagen einen eigenen Namen.

Per Vertrag vom 1. Dezember 1478, noch während der Arbeit am Kardinalsgrabmal, verpflichtete sich Silvestro, eine Holzskulptur des *hl. Sebastian* samt einem heute verlorenen, bemalten „tabernaculo“ für Domenico de' Caprini aus Arischia zu fertigen.¹⁴² (Abb. 75) Die lebensgroße, vollrund gearbeitete Figur zeigt eine auf-

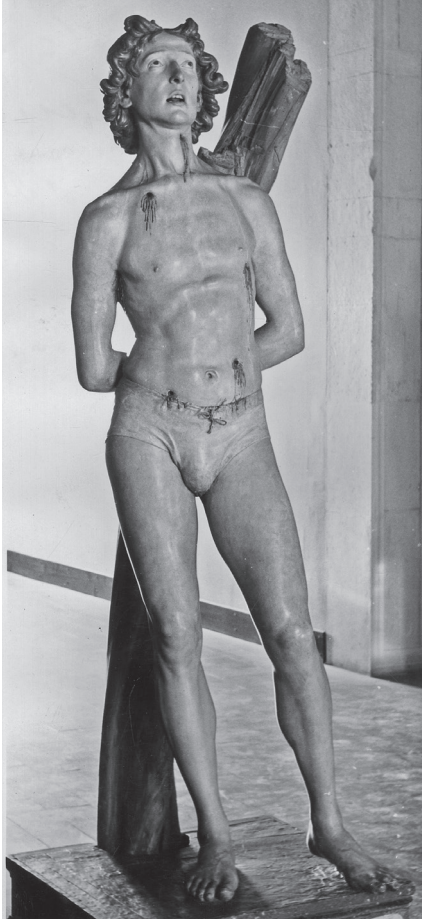


Abbildung 75: Silvestro di Giacomo, *Hl. Sebastian*, 1478, L'Aquila, MUNDA (ehem. S. Maria del Soccorso)

142 „Magister Silvester Jacobi de Sulmona civis aquilanus promisit laborare imaginem Sancti Sebastiani ad similitudinem cum tabernaculo portis et suis historiis“ (zit. nach LEOSINI 1848, S. 186). Der Sockel der heute im Museo Nazionale d'Abruzzo in L'Aquila (Inv. 229) aufbewahrten Skulptur nennt den Auftraggeber („HOC OPVS FECIT FIERI DOMINICVS ANTONII DE [„Caprini“, getilgt] DE AQVILA 1478“) und weist auf eine rechteckige Form des Tabernakels hin. Zu dieser Skulptur PANSÀ 1894, S. 11 f.; DE NICOLA 1908, S. 8 f.; CHINI 1954, S. 178–182; FERRETTI 1990, S. 70; DI GENNARO 2010, S. 67 f.

merksame Behandlung der anatomischen Details des jugendlichen Märtyrers und gilt als qualitativste Holzarbeit des Künstlers. Vielfach ist die stilistische Verwandtschaft mit der marmornen Sebastiansfigur des Hauptaltars der Collegiata in Empoli von Antonio Rossellino (um 1475) oder auch mit dem Bronzedavid Andrea Verrocchios für die Medici (um 1465) betont worden.¹⁴³ Tatsächlich scheint die Gestaltung einer unbedeckten Heiligenfigur unter besonderer Beachtung der Anatomie keine Tradition in den Abruzzen gehabt zu haben; um so interessanter ist es, dass Silvestros *Sebastian* ein reges Nachleben in Skulpturen seines Schülers Saturnino Gatti und anderer Zeitgenossen fand.¹⁴⁴

Zu Silvestros Œuvre zählen weitere Arbeiten in Stein um 1470, die zwar dokumentiert, aber nicht erhalten sind: Ende 1477 übertrug man ihm den Auftrag des Taufbeckens für S. Biagio di S. Vittorino.¹⁴⁵ Gemeinsam mit Francesco di Trugii schuf er ab 1479/80 Skulpturen und Ornament in der Kapelle des Notars Giorgio da Cambiano in S. Domenico.¹⁴⁶ Dass das Arbeitsaufkommen Silvestros persönliche Kapazitäten überschritt, zeigt die Übergabe des Auftrages der Kapellenausstattung in S. Maria di Bagno außerhalb L'Aquilas an den Bildhauer Michele Tedesco wegen „alia laboreria maioris importantie“; Silvestro blieb dennoch verantwortlich für das Werk, welches nach seinem Entwurf ausgeführt wurde.¹⁴⁷

Mit dem Grabmonument für Maria Pereira Noronha Camponeschi und ihre im Säuglingsalter verstorbene Tochter Beatrice, beschäftigte Silvestro Ende der 1480er Jahre ein weiterer Großauftrag. (Abb. 76) Das 5,80 × 3,50 m messende Grabmal wird zwischen 1485, dem Tod Beatrices, und 1490, dem Todesjahr der

143 Den Hauptbezug zu Rossellino sehen SERRA 1912, S. 46 f.; SEYMOUR 1966, S. 163. Für Verrocchio argumentieren BONGIORNO 1942, S. 240 f.; DI GENNARO 2010, S. 67. Anklänge an römische Bildwerke findet DE NICOLA 1908, S. 10.

144 Vgl. CARLI 1998/2000, S. 323. Zu nennen sind Saturninos Sebastiansfigur für S. Sebastiano in Lucoli, das im Aquilaner Nationalmuseum aufbewahrte Stück, sowie zwei ihm zugeschriebene Holzskulpturen im Dommuseum von Perugia bzw. in S. Pietro in Leonessa (RI) (zu diesen Werken PRINCIPI 2012, S. 109–111).

145 CHINI 1909, S. 36 f. berichtet von einem auf den 27. Dezember 1477 datierten Vertrag: „quodam baptismum lapideum et hoc de preta gentile del Pogio, con quelle figure et in quello modo et forma delle quali dixero habere bona intelligentia fra loro“ und davon, dass dieses Werk noch Mitte des 16. Jahrhunderts zum Vorbild wurde.

146 Laut Niederschrift vom 12. November 1479 sollte Silvestro sich an das Vorbild der Thomaskapelle im Aquilaner Dom halten („cappellam unam laboratam de lapidibus de Podio Picentie consimilem cappelle existentis in ecclesia Sancti Maximi, que est de Merenda de Villano, que dicitur la cappella de Sancto Tomeo (...) facienda ponatur imago sancti Georgi ad pedi“, CHINI 1909, S. 37).

147 Per Vertrag vom 20. November 1480 verpflichtete Silvestro sich, eine Kapelle in Form eines Baldachins zu errichten, übergab die Ausführung aber schon im Mai 1481 an den Immigranten Michele (CHINI 1909, S. 38).



Abbildung 76: Silvestro di Giacomo, Grabmal Maria Pereira Camponeschi, 1490, L'Aquila, S. Bernardino

Auftraggeberin, datiert.¹⁴⁸ Maria stammte aus einer der ältesten iberischen Adelsfamilien und war direkt mit dem neapolitanischen Königshaus verwandt.¹⁴⁹ Als Gattin des Grafen von Montorio Pietro Lalle Camponeschi war sie die einflussreichste Frau L'Aquilas gewesen, und so verwundert der prominente Grabort an der Evangelienseite von S. Bernardino, unmittelbar neben dem Hochaltar, nicht.¹⁵⁰

Das Motiv eines auf Pilastern ruhenden Bogens für das Wandgrabmal greift ebenso wie die einstige Anordnung des Agnifili-Monumentes auf toskanische und römische Grabmalstraditionen der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zurück (vgl. 4.2.1). Oberhalb der Sockelzone, die aus zwei äußeren, mit Wappen versehenen Postamenten (links Camponeschi, rechts Pereira Noronha) und einem zentralen, vorkragenden Kastensarkophag mit geschupptem Deckel besteht, erhebt sich die mit queroblungen profilierten Feldern roten Steins ausgekleidete Grabnische. Dort lagert auf einem schmalen Postamentstreifen mit Inschrifttafel die Liegefigur der kleinen Beatrice, gleichsam unter dem Wannensarkophag ihrer Mutter.¹⁵¹ Begleitet wird der Gisant des Mädchens durch sitzende Putten mit Wappenschilden, die nicht in der elfenbeinfarbenen lokalen *pietra marmorina* ausgeführt sind, sondern in hellerem, feinkörnigem Marmor.¹⁵² Direkt auf den Deckel des Wannensarkophages gebettet ist der Gisant der Maria Pereira, welcher durch die sorgfältige Behandlung der über einem Buch gekreuzten Hände sowie die delikate und lebensnahe Ausführung der Physiognomie der Auftraggeberin beeindruckt. (Abb. 77) Die schlank proportionierten, die Grabnische rahmenden Pilaster sind durch je zwei übereinander stehende Figurennischen charakterisiert, die im un-

148 Die Formulierung „VIVENS PO(SUIT)“ der Grabmalsinschrift legt eine Datierung vor 1490 nahe (SULLI 1987, S. 211). Silvestros Autorschaft ist durch verschiedene lediglich in zusammenfassender Abschrift überlieferte Notarsdokumente aus den Jahren 1488 und 1490 gesichert (ANTINORI *Annali*, Bd. 17, fol. 18, 82). Zu diesem Monument grundlegend SULLI 1987; vgl. auch PIZZUTI 2007; GRAHAM 2014, S. 136–140, 360–362. Eine Einzelmeinung blieb das Urteil von Charles Perkins, der zwischen dem Pereira-Monument und dem Bernhardenmausoleum eine so große stilistische Diskrepanz sah, dass er ersteres Silvestro absprach (PERKINS 1868, S. 47).

149 Ihr Enkel Gian Piero Carafa wurde 1555 zu Papst Paul IV.

150 Für den heutigen als ursprünglichen Aufstellungsort argumentiert SULLI 1987, 208 f.; dies bestätigt Giovan Giuseppe Alferis Beschreibung des Monumentes (um 1589/90) in der „tribuna sopra l'altar maggiore“ (ALFERI 2012, S. 216). Dagegen vermuten FARAGLIA 1912, S. 104 und LEHMANN-BROCKHAUS 1983, S. 383 eine anfängliche Verortung des Monumentes in der Familienkapelle der Camponeschi am westlichen Seitenschiff von S. Bernardino.

151 „BEATRICI CAMPONISCAE INFANTI DVLCIS QVAE VIXIT MENS(ES) XV MARIA PEREYRA NORO / NIAQ(VE) MATER E CLARISSIMA HISPANOR(UM) REGV(m) STIRPE TA(m) M(aterno) Q(uam) PATERNO G(e)N(e)RE ORTA Q(tri) LAL / LI CAMPONISCI MONT(orii) COMITIS CONTVNX FILIAE SVAE VNICAE BENEMERE(n)TIS ET SIBI VIVENS PO(suit)“.

152 Bereits Alferi unterschied die Materialität (ALFERI 2012, S. 216). Laurine Mack Bongiorno nahm an, dass diese Putten unter dem Eindruck des von Antonio Rossellino begonnenen, in den 1480er Jahren von Benedetto oder Giuliano da Maiano fertiggestellten Grabmals für Maria von Aragona, Tochter Ferdinands I., in S. Anna dei Lombardi, Neapel, dem Aquilaner Monument hinzugefügt wurden (BONGIORNO 1942, S. 239).



Abbildung 77: Silvestro di Giacomo, Gisant Maria Pereira Camponeschi, 1490, L'Aquila, S. Bernardino

teren Register die hll. Franz und Johannes den Täufer darstellen, im oberen Maria Magdalena und die hl. Katharina von Alexandrien. Das Bogenhaupt – im Untertzug kassettiert und an der Stirnseite mit Fruchtgirlanden geschmückt – wird durch zwei Kandelaber flankiert und von einem Akroter in Form des Namen-Jesu-Monogrammes bekrönt.

Insbesondere die exquisite bildhauerische Behandlung der beiden Liegefiguren, die der Künstler als Herzstück des Monumentes gewiss eigenhändig ausführte, machen das Grabmal zum qualitativ hochrangigsten Werk in Silvestros Œuvre. Im Vergleich zum Ornament des Agnifili-Grabmals tritt hier ein stärker antiquarischer Geschmack zutage, der auf die Inspiration an römischen oder urbinatischen Bildhauerwerken zurückgeführt werden kann.¹⁵³

In zeitlicher Nähe des Pereira-Monumentes wurde Silvestro mit dem Auftrag für eine hölzerne Madonnengruppe betraut, die er für S. Maria della Pace in Ancarano (TE) schuf.¹⁵⁴ (vgl. Abb. 70) Wie erwähnt, legte man vertraglich Giovanni di Biasuccios *Madonna dei lumi* als Modell fest. Betrachtet man den Betgestus der Jungfrau, so wird ersichtlich, dass der Jesusknabe einstmals, wie im Vorbild, auf dem Schoß der Mutter lag.¹⁵⁵ Stilistisch sind die Figuren eng mit den Gisants des Pereira-Grabmals verwandt, so etwa in der Behandlung des eng am Kopf anliegenden Schleiers der Mütter oder der physiognomischen Ähnlichkeit der Kindergesichter.¹⁵⁶

153 Zur urbinatischen Komponente BOLOGNA 1996b, S. 490 f.; vgl. DI GENNARO 2010, S. 78. Römische Formensprache sieht BOFFI 2007(2008), S. 37, 46 Anm. 35. Für einen vermuteten neapolitanischen Einfluss, insbesondere aus dem Umkreis des Domenico Gagini, vgl. FERRETTI 1990, S. 83.

154 Grundlegend zu der um 1489 entstandenen Skulpturengruppe BOLOGNA 1996b; vgl. AMOROSI 2011, S. 118–121. Zur Überlieferung des Vertrages vgl. BOFFI 2007(2008), S. 42 f. Anm. 4.

155 BOLOGNA 1996b, S. 487.

156 BONGIORNO 1942, S. 240 f.; BOLOGNA 1996b, S. 491.

Einige weitere Madonnenstatuen sind Silvestros Werk zuzuschreiben. Hierzu zählt die Terrakottagruppe, die sich in S. Bernardino befindet und vermutlich von Vannuccia degli Venga della Genga beauftragt wurde (ca. 1490/95).¹⁵⁷ Auf stilistischer Basis erfolgte die Zuschreibung einer hölzernen *Madonna dei lumi* – nicht zu verwechseln mit Giovanni di Biasuccios Skulptur in Civitella del Tronto – die für den Hauptaltar von S. Maria in Platea in Campli (TE) bestimmt war (ca. 1498).¹⁵⁸ Kontrovers ist hingegen die Zuschreibung der Madonnengruppe der Franziskanerkirche S. Maria delle Grazie in Teramo. Während diese Holzskulptur früher dem Œuvre Silvestros zugesprochen wurde, vermuten jüngere Studien darin ein Werk des Giovanni di Biasuccio.¹⁵⁹

Jüngste Zuschreibungen an Silvestro umfassen eine in Kalkstein gehauenen, etwa 1 m hohe Statue *Johannes' des Täufers* (Florenz, Privatsammlung „Il Cartiglio“) und eine fast lebensgroße hölzerne *Sebastiansfigur* in S. Maria ad Nives in Rocca di Mezzo (AQ).¹⁶⁰ (Abb. 78) Neben anderen Madonnenfiguren hat die älte-

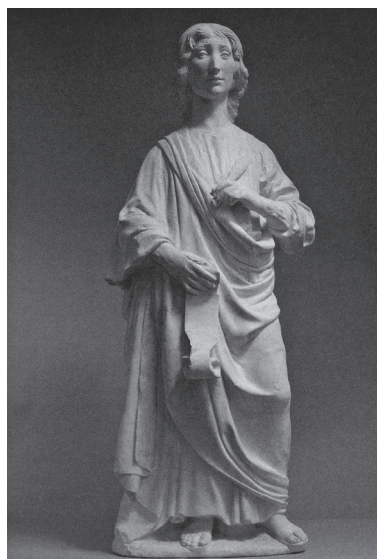


Abbildung 78: Silvestro di Giacomo, *Johannes Evangelist*, Florenz, Privatsammlung „Il Cartiglio“

157 Notarsschreiben belegen, dass „la figura di terracotta della Santissima Vergine Maria, che sta al presente nella sagrestia di San Bernardino, la fece maestro Silvestro da Sulmona della Torre, cittadino aquilano, ad istanza di madonna Vannuccia degli Venga della Genga, per ducati 60“, Andrea Agnifili zit. nach BINDI 1883, S. 35 f.; vgl. auch SERRA 1912, S. 49; FERRETTI 1990, S. 84; BOLOGNA 1996b, S. 492.

158 BOLOGNA 1996c.

159 Ein Werk Silvestros sehen hier BALZANO 1909, S. 185 f.; BONGIORNO 1942, S. 242; CHINI 1951; FERRETTI 1990, S. 78. Ein mehrhändiges Werk aus Silvestros Werkstatt vermutet BOFFI 2007(2008), S. 36 f.; dagegen schreiben BOLOGNA 1996b, S. 494 und DI GENNARO 2005(2006), S. 107–109 die Figurengruppe Giovanni di Biasuccio zu.

160 Zur Johannesstatue TORLONTANO 2008, S. 491, 503; BOFFI 2007(2008), S. 40, 49 f. Anm. 61; zur Sebastiansskulptur PRINCIPI 2015.

re Forschung auch die Terrakottafiguren der *hll. Franziskus und Bernhardin* vom Hauptaltar in S. Bernardino oder die ebenfalls in Terrakotta gearbeiteten Apostelfiguren in der Corsia Sistina des Ospedale di S. Spirito in Sassia zu Silvestros Werk gezählt.¹⁶¹ Die Ädikularrahmung für ein Altargemälde Gentiles della Rocca im Konvent S. Angelo d'Ocre bei L'Aquila (ca. 1504–1516) weist insbesondere in den Ornamentformen, aber auch im Motiv Gottvaters als Giebelfigur zwischen Engelsköpfen Parallelen zum Bernhardinmausoleum auf und wird der Werkstatt Silvestros zugeschrieben.

Charakteristisch für Silvestros bildhauerische Werke ist seine Vorliebe für elegante, schlanke und harmonische Proportionen, die körperliche Volumina sowie anatomische Details der Figuren betonen und eine sorgfältige Oberflächenbehandlung aufweisen. Sein Versuch einer naturalistischen Figurendarstellung und der Einsatz von *all'antica* Ornament heben sich von der grober konzipierten, hinsichtlich Postur und Anatomie oft nicht stimmigen Figurenauffassung ab, die in L'Aquila bis in die 1470er Jahre vorherrschte.

Neben seiner Tätigkeit als Bildhauer war Silvestro Aquilano auch Maler und Architekt, jedoch in weitaus geringerem Umfang, wie die Überlieferungssituation verdeutlicht. Keine Probe des malerischen Werkes Silvestros hat überlebt; nur dokumentarisch überliefert sind seine Malereien in der Mailänder Nationalkapelle des Aquilaner Domes oder die an Saturnino Gatti abgetretene Ausmalung der Johanneskapelle in S. Maria di Collemaggio.¹⁶²

Nicht viel mehr als Spekulation ist die Vermutung, Silvestro habe die Fassade von S. Maria del Soccorso entworfen.¹⁶³ Aufgrund stilistischer Vergleiche bringt man ihn und seine Mitarbeiter mit der Bauskulptur der Innenhöfe der Palazzi der einflussreichen Aquilaner Familien Franchi und Carli in Verbindung.¹⁶⁴ Nachgewiesen ist hingegen die Arbeit Silvestros an der Fassade von S. Bernardino, wobei Art und Umfang seines Beitrages unklar bleiben (vgl. 2.6.2). Tatsächlich ist

161 Zur Zuschreibung der beiden Altarfiguren PRINCIPÌ 2012, S. 119 f. Anm. 23. Zur Vermutung, Silvestro könnte im römischen Hospital neben Andrea Bregno tätig gewesen sein HOWE 2008, S. 366. Silvestro zugeschriebene Madonnen befinden sich in Turin (FERRETTI 1990), Wellesley, MA (BONGIORNO 1942), sowie in Rieti und in Privatbesitz (Katalogeinträge in *Forma* 2010, S. 310 f., 332 f.).

162 Zu verschiedenen Dokumenten der Lombardenkapelle ab 1481 CHINI 1909, S. 41–43; CHINI 1927, S. 49 f. Zum Vertrag des Kapellenschmucks in Collemaggio von 1494 ebd., S. 62 f. Vgl. auch die nicht näher definierten Malereien für einen gewissen Giovanni d'Angeluccio di Pietro aus Poggio Picenze im Jahr 1493 (CHINI 1909, S. 43) und die Zuschreibung eines den hl. Sebastian darstellenden Gemäldes der Vatikanischen Museen (BALZANO 1924). Zu Silvestro als Maler zusammenfassend CHINI 1912.

163 LEOSINI 1848, S. 183; CHINI 1954, S. 372–376; SULPIZIO 2006, S. 111.

164 LEOSINI 1848, S. 84, 98; CHINI 1909, S. 59–61. Die Bauskulptur des Palazzo Franchi (bis 1505) wird auf Silvestro und seine Werkstatt zurückgeführt SULPIZIO 2006, S. 125 f., 129 f., seine Beteiligung am Bauprojekt des Palazzo Carli zuletzt bei BARTOLOMUCCI 2018, S. 17–26; dagegen argumentiert GHISETTI GLAVARINA 2019(2020), S. 38–43.

die Quellenlage hinsichtlich Silvestros Tätigkeit als Architekt recht dünn, und es drängt sich der Verdacht auf, die ältere Forschung habe Zuschreibungen forciert, um Silvestro als den Universalkünstler zu charakterisieren, den sein Konterfei im Rahmen der Festdekoration anlässlich des *adventus* der Statthalterin Margarethe von Österreich in L'Aquila am 18. Mai 1569 nahelegt: Silvestro war dabei – so berichtet der Ideator der Festdekoration Marino Caprucci († 1626) – auf einem ephemeren Triumphbogen, welcher auf der Piazza Palazzo zu stehen kam, dargestellt: Caprucci hebt ihn als ersten unter den Aquilaner Künstlern hervor und beschreibt ihn mit Meißel, Zeichendreieck und Pinsel in den Händen dargestellt, was ihn als Bildhauer, Architekten und Maler ausweise, künstlerische Betätigungsfelder in denen er sämtlich brilliert habe.¹⁶⁵ Wenn sich auch Silvestros Tätigkeit als Architekt im modernen Sinne nicht eindeutig durch Quellen stützen lässt, zeigen doch seine Grabmalsentwürfe, dass er mehrfach Kleinarchitekturen entwickelte.¹⁶⁶

Silvestros finaler Großauftrag, den er bei seinem Tode unvollendet hinterlassen sollte, war das Bernhardinmausoleum. Die durch die Testamentsabschrift Iacopos di Notar Nanni gesicherte Autorschaft Silvestros wurde in der chronikalischen Literatur vielfach bestätigt.¹⁶⁷ Angesichts der hohen Qualität seiner Werke, zu denen auch zwei monumentale Grabmäler zählten, hätte Iacopo keinen tüchtigeren Meister zur Anfertigung des neuen Heiligenmausoleums anstellen können, wenn er nicht auswärtige Künstler in Betracht ziehen wollte.¹⁶⁸

Schon die ersten bekannten Beschreibungen des Bernhardinmausoleums im 16. Jahrhundert hatten Silvestro voll des städtischen Stolzes als exzellenten Bildhauer gefeiert und ihn im Einzelfall gar zum „göttlichen“ Künstler und zweiten Michelangelo hochgelobt.¹⁶⁹ Dass Giorgio Vasari Silvestro nicht in seine *Vite* aufgenommen habe, so konstatierte der Geschichtsschreiber Marino Caprucci am Beginn des Seicento, habe allein daran gelegen, dass dieser nur im lokalen Aquilaner Bereich tätig und trotz seiner Fertigkeiten (zu) bescheiden gewesen sei.¹⁷⁰ Auch den Stadthistorikern und Lokalchronisten des 19. und frühen 20. Jahrhunderts galt Silvestro als Protagonist der heimischen Kunstlandschaft bzw. darüber hin-

165 „Né lascio a dietro maestro Silvestro, il quale havendo in mano lo scarpello, la squadra et il pennello, mostrava in un altro luogo essere stato sì come fu a suoi di rarissimo scultore, bonissimo architetto, et pittore come ne fan fede l'opere sue che sono nella città nostra e fuori“, CAPRUCCI 2018, S. 110 (vgl. LEOSINI 1848, S. 296). Zu den triumphalen „ingressi“ der Statthalterin MANTINI 2003.

166 Zur Fähigkeit der quattrocentesken Bildhauer im architektonischen Bereich vgl. SATZINGER 2011, S. 168.

167 CIRILLO 1570, S. 77v; ALFERI 2012, S. 222; PICO FONTICULANO 1996, S. 73 (Appendix Nr. 6, S. 535 f.).

168 Alessandro Angelini konstatiert Silvestros „egemonia sulla scultura aquilana fino al 1500 e oltre“ (*Beautiful* 2009, S. 104); ähnlich auch ANTONINI 2004, S. 232.

169 CIRILLO 1570, S. 77v; ALFERI 2012, S. 179, 217, 222; PICO FONTICULANO 1996, S. 60; MASONIO 1614, S. 92 f.; CRISPOMONTI 1629, Ms. 1bis, fol. 55v (Appendix Nr. 6, S. 535 f.).

170 CAPRUCCI 2018, S. 150–152 (Appendix Nr. 6, S. 535 f.).

aus,¹⁷¹ und noch die aktuelle kunsthistorische Forschung bewertet ihn als „senza dubbio il maggiore artista aquilano di sempre“.¹⁷²

3.3 Das Mausoleum

In diesem Kapitel wird das Monument selbst als Objekt in den Blick genommen. (Abb. 79) Nach der Analyse von Struktur und architektonischer Gliederung werden die Figuren beschrieben und hinsichtlich ihrer stilistischen Charakteristika im Sinne einer Händescheidung der am Monument beteiligten Künstler untersucht.¹⁷³ Ein Überblick zu Schäden an Figuren und Ornament, zu späteren Modifikationen und Hinzufügungen am Monument sowie zu den restauratorischen Maßnahmen beschließt die Bestandsaufnahme.

3.3.1 Beschreibung

Die freistehende, vierseitige Kleinarchitektur ist im Zentrum der Kapelle mit ihrem Fünfstababschluss, in einer Achse über den Mauerzungen der Kapellenkrypta positioniert. (vgl. Abb. 38) So liegt sie mit der Stirnseite genau an der Schnittstelle zum Seitenschiff auf Höhe der Kapellenpfeiler bzw. der Ansatzstelle des settecentesken Tonnensegments. Die in diesen Gewölbeabschnitt einschneidenden, Fenster sorgen für eine vom Hauptschiff abgehobene, besondere Helligkeit in der vorderen Zone der Kapelle. Verhältnismäßig eng in die Kapelle eingepasst, beträgt der seitliche Abstand zu den Kapellenwänden rund 2 m; die Entfernung zwischen Monument und Kapellenrückwand ist hingegen etwa doppelt so groß. Der spannungsreiche Aufbau und der Reichtum an figürlicher und ornamentaler Ausgestaltung machen die Seiten zum Kirchenschiff und zur Kapellenrückwand als die Hauptprospekte kenntlich. Die Flanken sind trotz der sorgfältigen Ausführung und der Verwendung farbigen Steins nüchterner und weniger reich gestaltet.

Bestehend aus einem Kern von Mauerwerk mit einer Dicke von etwa 30 cm, ist die Kleinarchitektur außen und größtenteils auch im Inneren mit ca. 5 cm brei-

171 LEOSINI 1848, S. 215; SIGNORINI 1868, Bd. 2, S. 195; BINDI 1883, S. 41f.; SERRA 1912, S. 42 (Appendix Nr. 6, S. 536).

172 MACCHERINI 2011, S. 35. Vgl. auch andere Urteile: „Silvestro, il più grande degli scultori abruzzesi del '400“ (CHIERICI 1969, S. 33); „più importante scultore aquilano del Rinascimento“ (BOLOGNA 1996c, S. 500).

173 Verschiedene seit dem späten 16. Jahrhundert veröffentlichte, teils deskriptive Erwähnungen des Bernhardinmausoleums sind in Appendix Nr. 6 (S. 535f.) zusammengetragen; zur einfacheren Handhabung werden kürzere Passagen im Fließtext bzw. den Anmerkungen wiederholt.



Abbildung 79: Silvestro di Giacomo u. Mitarbeiter, Bernardinmausoleum, 1505, L'Aquila, S. Bernardino

ten Hausteinplatten verkleidet.¹⁷⁴ Heute überspannt sie eine ovale, aus Ziegelsteinen gemauerte Kuppel, die auf Pendentifs ruht, doch ist ursprünglich ein Tonnengewölbe anzunehmen, wie Ansatzstellen der Giebel und im Mausoleumsinneren zeigen.¹⁷⁵ (Abb. 80) Die Kleinarchitektur erreicht mit dem Gebälk eine Höhe von 6 m und eine Gesamthöhe von 8,25 m (bis zum Lünettenscheitel). Die Hauptschauseiten sind 5,50 m breit, die Flanken 4,90 m lang. (Abb. 81, 82)

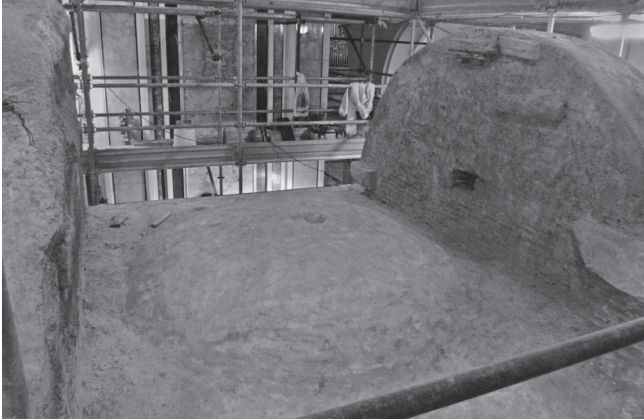


Abbildung 80: Gewölbe Bernhardinmausoleum, Außenansicht, Zustand 2017

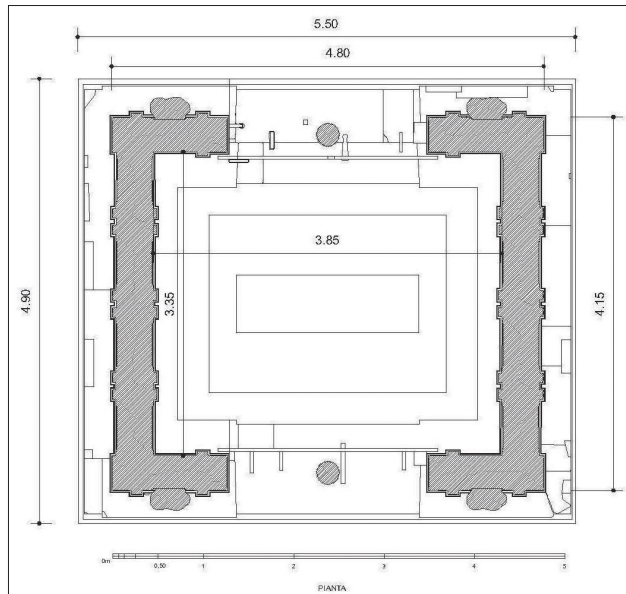


Abbildung 82: Photo-grammetrische Vermessung Bernhardinmausoleum, Grundriss, 2004/05, Vermessungsgraphik Gianfranco Ruggieri

174 RUGGIERI 2006, S. 228f. Natürlich variiert die Tiefe der reliefierten Elemente ganz erheblich.

175 Vgl. D'ANTONIO 2018, S. 29.

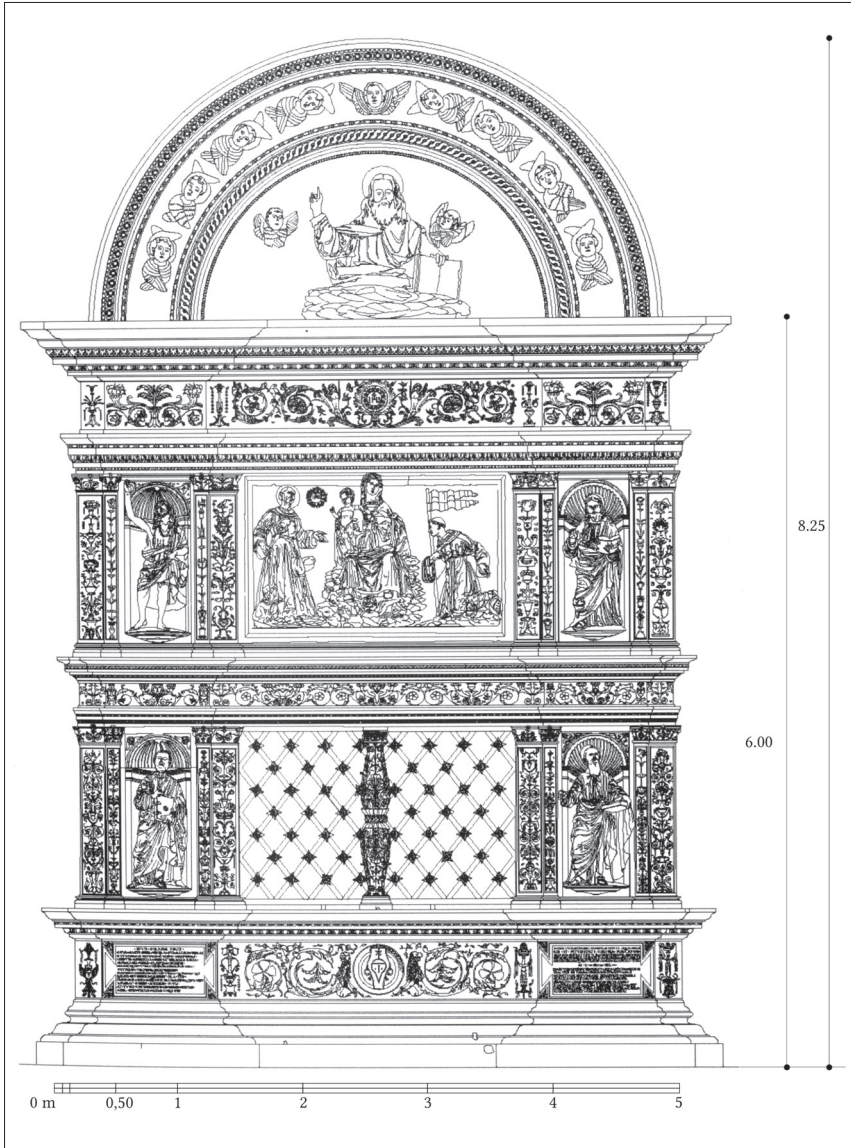


Abbildung 81: Photogrammetrische Vermessung Bernhardinmausoleum, Aufriss, 2004/05, Vermessungsgraphik Gianfranco Ruggieri

Architektonische Struktur

Das Mausoleum ist durchgehend in eine Sockelzone und zwei Geschosse gegliedert, während nur die beiden Schauseiten zum Kirchenschiff bzw. zur Kapellenrückwand je mit einem segmentbogenförmigen Blendgiebel abschließen. Insgesamt sorgen kräftige, plastisch hervortretende horizontale Gliederungselemente für eine klare Einteilung in die genannten drei Zonen. An den Hauptschauseiten wird das Monument durch zwei seitliche, von Pilasterpaaren flankierte Statuenpfeiler in insgesamt drei vertikale Achsen unterteilt. Sie sind durch verkröpfte Gesimse und Pilasterrücklagen auf der Wandebene in die Horizontale eingespannt. Auf diese Weise scheinen die äußeren Achsen die Struktur von Stützen zu suggerieren, auf denen der Ziergiebel als Bogenhaupt aufrucht, wobei den vorgekröpften Partien der Sockelzone Postamentcharakter zukommt. Verstärkt wird dieser Eindruck durch das auffallend breite Gebälk, das sich in seiner Dimension auf die äußeren Stützenachsen als Ganze zu beziehen scheint, anstatt nur auf die Ordnung des zweiten Geschosses.¹⁷⁶ Auffallend ist die große Öffnung des zentralen Kompartimentes des ersten Geschosses. Durch einen mit Blattwerk und Bandornament reich geschmückten Baluster gestützt, bietet sie Einblick in das Innere des Mausoleumsgehäuses.

Hinsichtlich ihrer Struktur sind die Schaufrenten analog gegliedert. Die Sockelzone ist wie die übrigen Geschosse in drei Kompartimente unterteilt. Über einer Plinthe, einem Karnies mit Hohlkehle und anschließender Basis sind außen von Rücklagen mit Kandelabermotiven gerahmte *tabulae ansatae* zu sehen, die je ein Epitaph aufweisen. Diese Inschriftfelder flankieren ein mittiges friesartiges Feld, das mit einem zentral platzierten Wappen, umgeben von Rankenornament, geschmückt ist. Zum ersten Geschoss leitet ein Sockelgesims über, bestehend aus Karnies, Eierstab, Sockelplatte, Astragal und abschließendem Karnies.

Oberhalb des weit vorkragenden Simses gliedert sich das erste Geschoss in äußere Kompartimente, die aus pilastergerahmten Wandvorsprüngen bestehen, in die flache Nischen mit auf halbrunden Plinthen stehenden Hochrelieffiguren eingetieft sind. Die Spiegel und Kapitelle der schlanken Pilasterpaare sind mit groteskem Ornament geschmückt – ebenso wie die etwas breiteren Pilasterrücklagen auf Wandebene, die um die Ecken des Monumentes und die Laibung der zentralen vergitterten Öffnung (1,20 × 2,35 m) geknickt sind. Diese wiederum gibt den Blick auf das Mausoleumsinnere frei und ist durch den mittigen Baluster zweigeteilt; ihr Sturz ist ebenfalls von Ornament geschmückt.¹⁷⁷ Zum oberen Geschoss leitet ein vollständiges Gebälk über, dessen Gliederung ebenfalls pilastergerahmte Figurennischen aufweist, aber im zentralen Bereich ein großes, profiliertes Fi-

176 Vgl. CHIERICI 1969, S. 27; MACCHERINI 2018a, S. 50 (vgl. 4.2.3).

177 Kurioserweise entsprechen die Proportionen der Öffnung nahezu dem Verhältnis 2 : 1, das für das Bauen in Erdbebengebieten empfohlen wird (RUGGERI 2006, S. 229).

gurenrelief mit einer Anempfehlungsszene zeigt (vgl. 3.4.1).¹⁷⁸ Das abschließende, mächtige Gebälk setzt sich zusammen aus einem Dreifaszienarchitrav, einem breiten Fries mit zentral positioniertem Namen-Jesu-Monogramm und Rankendekor, sowie dem weit vorkragenden Gesims.¹⁷⁹ Im Zentrum der segmentförmigen Blendgiebel finden sich vorne die Halbfiguren des segnenden Gottvaters zwischen zwei Cherubinköpfchen sowie rückwärtig des Schmerzensmannes, jeweils gerahmt durch einen halbkreisförmigen Fries.¹⁸⁰ Die zur Kapellenwand weisende Hauptfront gleicht der Vorderseite, wobei das zweite Geschoss insofern den Aufbau variiert, als es im zentralen Feld eine von Delphinornament gerahmte ausführliche Inschrifttafel aufweist. (Abb. 83)

Insgesamt zeigt sich der Eindruck einer mehrschichtigen architektonischen Gliederung. Die Figuren sind fast durchweg monolithisch aus den Nischen gearbeitet. Obwohl sie recht plastisch hervortreten und raumgreifender agieren, als das etwa bei den Nischenfiguren des Zeitgenossen Andrea Bregno der Fall ist, bleiben Silvestros Figuren doch verhältnismäßig flach und in das architektonische Gefüge des Monumentes eingebunden.¹⁸¹

Wie die Schaufrenten sind auch die nüchterner gestalteten Flanken des Mausoleums durch das umlaufende Sockelgesims und das Gebälk in drei Zonen unterteilt, weisen aber keine vertikal vorspringenden Gliederungselemente auf. (Abb. 84) Über der Basis schmückt lediglich ein zentrales Ornament den Fries der Sockelzone: das Stifterwappen. Beide Geschosse sind analog gegliedert: Nach außen, zu den Hauptschauseiten hin, sind breite mit ornamentierten Spiegeln versehene Pilaster positioniert, die um die Ecken zu den Frontseiten geknickt sind. Zwischen diesen äußeren Stützen sind die Wandflächen in je drei Pilasterpaare gegliedert, zwischen denen vier profilierte Felder eines dunkelroten, lokalen Kalksteins eingelegt sind.¹⁸² Das Ornament beschränkt sich hier auf die Grottesken-

178 Dieses besteht aus einem zwei Faszien umfassenden, durch ein Kyma getrennten und mit Astragal und Karnies abschließenden Architrav, auf den ein sehr breiter Grotteskenfries folgt. Das aus Kyma, glatter Leiste, Zahnschnitt (Kälberzähne) und weit vorkragendem Karnies zusammengesetzte Gesims bildet den Gebälkabschluss.

179 Der Architrav gliedert sich in Perlstab, Kyma mit Blattmotiv sowie einem variierenden weiteren Perlstab. Das abschließende Gesims setzt sich zusammen aus Karnies, Eierstab, einer glatten Leiste, Kyma und ein durch einen schmalen Rundstab getrenntes, verdoppeltes Karnies.

180 Schmuckreicher ist das zum Kirchenschiff weisende Feld eingefasst: Perlstäbe und Flechtband leiten zu dem mit vierflügeligen Engelsköpfen gezierten Bogenfries über, der mit Perlstäben, einem Eierstab und mit einem Karnies abschließt. Der rückwärtige Lünettenfries weist eine Inschrift auf und endet, mehrfach profiliert in einem Karnies.

181 Die Nischenfiguren erlangen nicht die Autonomie der als Bauschmuck entworfenen Figuren bei Andrea Sansovino oder gar Michelangelos (vgl. SATZINGER 2011, S. 174).

182 Diese schlanken, gekuppelten Pilaster sitzen auf einem gemeinsamen Piedestal und weisen fünf Kanneluren auf, in die bis etwa zu einem Drittel ihrer Höhe Pfeifen eingelegt sind.



Abbildung 83: Silvestro di Giacomo, Bernhardinmausoleum, rückwärtige Schaufront



Abbildung 84: Silvestro di Giacomo, Bernhardinmausoleum Südflanke

kapitelle, denn die Frieszone des ansonsten analog zu den Hauptseiten gestalteten Gebälks ist glatt und schmucklos.¹⁸³

Das Innere des Mausoleums mißt 3,85 m in der Breite, 3,35 m in der Länge und erreicht im Kuppelscheitel ca. 6 m Höhe. Der Boden ist mit weißen, teils auch rötlichen Steinplatten gepflastert. Eine Falltür (66 × 62 cm) zur Krypta in der linken vorderen Ecke ermöglicht den Zugang über eine steile Holzterrasse. Die Gliederung des ausgekleideten Gehäuses entspricht in den unteren beiden Zonen derjenigen des Außenbaus: So ist die Sockelzone auch innen mit Haustein verkleidet, jedoch fast gänzlich glatt belassen; nur an der Front zur Kapellenrückwand ist das umrankte Stifterwappen angebracht. (Abb. 85) An den Hauptseiten, zu den Öffnungen hin, verkröpft sich das Sockelgesims achsial zu den darüberliegenden Ordnungen. Über einem breiten Gesims zeigt die ‚Grabkammer‘ ähnlich den Flanken des Außenbaus eine gekuppelte Pilasterordnung aus heller *pietra marmorina*, die Felder eines rötlichen lokalen Steins rahmt. Während diese Felder in den Ecken direkt aneinanderstoßen, gliedern drei der schlichten, an die toskanische Ordnung angelehnten Pilasterpaare die Felder an den Flanken. (Abb. 86) Etwas aufwendiger sind die an die beiden Öffnungen angrenzenden Bereiche formuliert: In Fortsetzung der Öffnungslaibung befindet sich je ein etwas breiterer Pilaster mit Grotteskenkapitel und lediglich profiliertem Spiegel. Verkröpft davor gesetzt ist

183 Während der Fries im zweiten Geschoss der Flanken immerhin ringsum von einem Profil gerahmt wird, wirkt die Frieszone des ersten Geschosses gänzlich kahl.



Abbildung 85: Silvestro di Giacomo, Bernhardinausoleum Inneres, Stifterwappen der Sockelzone zum Konvent



Abbildung 86: Silvestro di Giacomo, Bernhardinmausoleum Innenauskleidung

ein schmaler Pilaster – analog den Pilastern der äußeren Flanken mit Kanneluren und ornamentiertem Kapitell geschmückt –, dem die Verkröpfung im darüberliegenden weit vorkragenden Gebälk folgt. Dieses kommt ohne Schmuckbänder in den drei Faszien und im Gesims aus und besitzt einen schmucklosen, geglätteten Fries.

Darüber setzt die Zone an, die dem äußeren zweiten Geschoss entspricht. Dort erhebt sich heute eine aus Backsteinen gemauerte, größtenteils unverputzte Zone, in deren Mauerverband man aus statischen Gründen zwei Holzbalken parallel zu den Hauptseiten verankert hat. Durch die kurz oberhalb des Gebälks ansetzenden Pendentifs sind die Mauerflächen zu Segmenten reduziert, über denen sich die ringförmig gemauerte, ovale Gewölbekappe erhebt. (Abb. 87)

Abbildung 87: Silvestro di Giacomo, Bernhardinmausoleum
Gewölbeansatz



Vermutlich nach der Wiederinstandsetzung des Monumentes (*post 1703*) richtete man im Mausoleumsinneren ein Eisengestell mit Holzplanken und klappbaren Schutzläden ein, das mit verschiedenen Metallspangen im Stein verankert ist (vgl. 3.5.1). Darin wird – auf das Niveau des Sockelgesimses erhöht – heute wieder der Prunksarkophag mit der Bernhardinmumie geborgen. (Abb. 88)



Abbildung 88: Giuseppe Montini, Bernhardinsarkophag mit Sicherungsgestell,
1799

Die schmiedeeiserne Vergitterung der Mausoleumsöffnungen ist aus diagonalen, sich überkreuzenden Streben gebildet. An den Kreuzungspunkten sind die Streben vernietet, werden aber durch zwischen diesen Punkten eingesetzte Eisenstücke je verdoppelt, die ein durchgängig aus zwei Lagen bestehendes, robust wirkendes Diagonalgitter bilden. (Abb. 89) Mit Bolzen und Ösen sind die Gitter so-



Abbildung 89: Bernhardinmausoleum, Vergitterung der vorseitigen Öffnung

wohl seitlich als auch im oberen Bereich im Stein verankert; die Bohrlöcher sind teils mit Blei aufgegossen. An der Mausoleumsrückseite ist die Vergitterung – genau auf Achse des Balusters – mittig geteilt und in den zentralen Streben mit zwei Ösen für ein Vorhängeschloss versehen, das mindestens bis Mitte des 20. Jahrhunderts noch in Benutzung war. Während der rechte Flügel fixiert ist, ist der linke durch drei seitliche Bolzen mit Scharnieren befestigt, so dass er nach innen geöffnet werden kann.

Eine Datierung stellt sich als nicht ganz einfach dar, doch ist die Vergitterung hinsichtlich der handwerklichen Behandlung durchaus für den Beginn des 16. Jahrhunderts denkbar.¹⁸⁴ Ein vergleichbares Gitter mit ganz ähnlich breiten, rautenförmig sich kreuzenden Streben, die mit Nietern verbunden sind, besitzt das ca. zwölf Jahre nach dem Bernhardinmausoleum vollendete Grabmal für den hl. Petrus Cölestin an seiner Vorderseite. Jedoch sind die Streben dort einfach gearbeitet und nicht verdoppelt wie beim Bernhardinmausoleum. (vgl. Abb. 188)

¹⁸⁴ Mein Dank gilt dem Metallrestaurator Antonio Mignemi für seine Einschätzung.

Dessen rustikale und einfache Form der Vergitterung wirkt zwar insgesamt nur mäßig anspruchsvoll, aber wehrhaft, insbesondere in der verstärkten Variante. Die rezente Restaurierung brachte einen gelblichen Firnis zutage, der das Metall ursprünglich golden färbte, was dem Gitter ein präziöses Gepräge verlieh und eine Korrespondenz zum metallenen Schrein im Inneren herstellte. (Abb. 90)



Abbildung 90: Bernhardinmausoleum, Vergitterung der rückseitigen Öffnung mit Firnisresten

Exklusivere Gittergestaltungen wurden anscheinend eher für Kapellenabschränkungen angestrebt, wie sie auch die Bernhardinkapelle besaß. Zu fähigen Metallarbeitern und Schmieden in L’Aquila ist kaum etwas bekannt.¹⁸⁵ Im Formenrepertoire des Quattrocento sind aus Rundstäben zusammengefügte Gitter, oder auch aus kreisförmigen bzw. Vierpassformen gefügte Gitterfronten häufig.¹⁸⁶

185 An der „cancellata“ der Cappella del Sacro Cingolo im Prateser Dom, ca. 1438–68, oder der Vergitterung um das Grabmal für Piero I. und Giovanni de’ Medici in S. Lorenzo, 1472 hatten sehr fähige Bronzegießer und Schmiede gearbeitet. Für L’Aquila sind allein Nachrichten zum Glockenguss ausgewertet PETRELLA 2011.

186 Beispiele für Rundstabgitter finden sich in Viterbo (S. Maria della Verità, Cappella Mazzatosta, Mitte 15. Jh.), in Bologna (S. Petronio, Cappella di S. Petronio, 1483) oder auch in zahlreichen Fenstervergitterungen (vgl. etwa Buonaccorsi Ghibertis *Zibaldone*, um 1500, BNCF, B. R. 228, fol. 203v). Für die schon im Trecento beliebten Vierpassfor-

Die in L'Aquila gewählte Form der diagonalen, mit Nieten verbundenen Vergitterung lässt sich in Beispielen wie der Darstellung an der Rückwand des Grabmals für den Kardinal von Portugal in S. Miniato oder auch auf einer Seite mit Ornamentmustern in Buonaccorso Ghibertis *Zibaldone* (um 1500, BNCF, B.R. 228, fol. 55r) belegen. (Abb. 91) Interessant ist – insbesondere hinsichtlich des „verrocchismo aquilano“ der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts – ein Blatt des in Teilen Francesco di Simone Ferrucci zugeschriebenen, so genannten Skizzenbuches des Verrocchio, das den Entwurf für ein Gitter – freilich in abweichender Gestaltung – mit zwei vorangestellten Balustern zeigt (1487, Louvre, RF 453v).

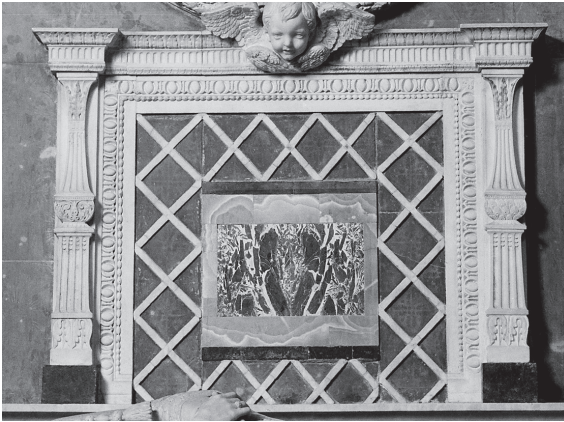


Abbildung 91: Antonio Rossellino, Grabmal Kardinal von Portugal, Florenz, S. Miniato, 1461–66, Detail fingierte Vergitterung

Rückblickend auf das erste Grabmal für Bernhardin stellt sich die Frage, ob der neue Mausoleumsentwurf dem älteren Grabaltar auch formal verpflichtet war. Trotz des abweichenden Typs sind doch als Gemeinsamkeit die prominenten, vergitterten Öffnungen zu erwähnen, die sowohl das alte Altarmonument als auch die Gestalt des Mausoleums charakterisieren. Zudem erinnern die dokumentierten „dece case delle figure“ an die Nischenfiguren des aktuellen Monumentes. Akzeptiert man die hier vorgeschlagene hypothetische Verteilung der zehn Figuren in Nischen bzw. Baldachinen von je einer mittig positionierten Figur und einer an den Kanten des Altarquaders (vgl. Abb. 56), so wäre auch der Rhythmus einer durch Nischen bzw. einen Baluster zweigeteilten Öffnung, wie ihn das erste Mausoleumsgeschoss aufweist, vergleichbar. Ferner ist die Auskleidung der früheren Grabkammer mit Haustein zu unterstreichen, die – zumindest im unteren Bereich – ebenso wie das heutige Mausoleumsinnere aus rotem und weißem Stein bestand.

men vgl. in Florenz S. Miniato al Monte (Gitter der Hochaltarädikula) oder S. Maria del Fiore (Zenobiusaltar).

3.3.2 Stilkritik und Händescheidung

Nicht allein die stilkritische Analyse der Figurengestaltung des Heiligenmausoleums belegt eine Beteiligung verschiedener Künstler an diesem Werk, auch die aus den Quellen ableitbare Praxis der Werkstatt Silvestros und sein vorzeitiger Tod legen dies nahe. Folgt man einigen der chronikalischen Quellen des 16. Jahrhunderts, so zeigt sich, dass auch den Zeitgenossen die Arbeitsteilung bewusst bzw. erkennbar war: Bereits in der frühesten bekannten Zuschreibung des Mausoleums – den 1540 vollendeten Annalen des Bernardino Cirillo – wird als zweiter ausführender Künstler Salvato Romano benannt.¹⁸⁷ Ebenso weist die Chronikliteratur des frühen Seicento auf eine Arbeitsteilung und Beteiligung Salvatos am Werk hin.¹⁸⁸ Für das Mitwirken des Werkstatterben Angelo d’Arischia sind keine direkten Hinweise zu finden, doch ist seine Einbindung in Silvestros Betrieb in den Jahren unmittelbar vor seinem Tod evident; darauf scheint im Übrigen auch die mehrfache Namenszusammenziehung bzw. -verwechslung von Onkel und Neffen zu basieren.¹⁸⁹

Die stilistische Heterogenität der Figuren des Grabmals ist augenfällig und wurde seitens der kunsthistorischen Forschung kontrovers diskutiert.¹⁹⁰ Die folgende Figurenbeschreibung soll eine Grundlage für die anschließende stilkritische Einordnung bilden unter Einbeziehung der bisherigen Forschungsmeinungen.

Zu den qualitativsten Figuren des Bernhardin-Grabes zählen die Apostelfürsten (Abb. 92, 93). Wie die übrigen Nischenfiguren stehen sie voneinander abgewandt

187 „suntuoso deposito (...) per opera di Silvestro, & Salvato celebri scultori, et intagliatori de i lor tempi, similmente Aquilani“, CIRILLO 1570, S. 77v; „Silvestro e Salvato dell’Aquila, gravissimi scultori, ferno (...) il tabernacolo di San Bernardino“, PICO FONTICULANO 1996, S. 73. Andere Autoren nennen allein Silvestro (MASSONIO 1614, S. 96).

188 „M^o Silvestro fece parte del deposito di S. Bernardino“, undatierte Chronik des Andrea Agnifili († 1628), zit. nach CHINI 1909, S. 54; „Salvato fù famosissimo scultore, come le sue opere ne fanno fede, perchè con Silvestro dell’Aquila (...) fece il Deposito di S. Bernardino, il Portico del Castel nuovo di Napoli, la Sepoltura della Contessa Maria Periera Neronia“, CRISPOMONTI 1629, Ms. 89, fol. 196r.

189 Vgl. CHINI 1954, S. 337. Zur Namensschöpfung „Silvestro Ariscola“ vgl. 3.2. Interessanterweise nennt Giovan Giuseppe Alferi den ausführenden Künstler des Mausoleums „Silvestro di Angelo“, anscheinend verursacht durch die fälschliche Zusammenziehung der Namen des Meisters und seines Erben: „et tutto l’intaglio sparso per questa machina è di ordine composito, il cui disegno è del divin Silvestro di Angelo“, ALFERI 2012, S. 222. Demselben Künstler schreibt Alferi verschiedene andere Werke zu, die zum Großteil dem gesicherten Œuvre des Silvestro Aquilano entsprechen (ebd., S. 92), wobei er nur einmal den Namen „Silvestro di Iacomo Aquilano“ verwendet (ebd., S. 216). Chini weist Angelo keine wesentlichen Arbeiten am Bernhardinmausoleum zu und vermutet, er habe neben der finalen Beaufsichtigung nur kleine Ausbesserungen und die Übergabe vorgenommen (CHINI 1954, S. 346).

190 Erste stilkritische Überlegungen wurden bereits Ende des Cinquecento angestellt (ALFERI 2012, S. 222).

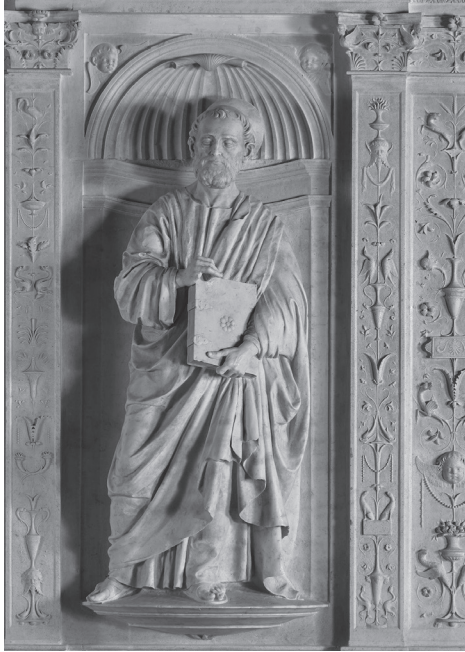


Abbildung 92: Bernwardinmausoleum,
Apostel Petrus



Abbildung 93: Bernwardinmausoleum,
Apostel Paulus

auf diskusförmigen Plinthen eher vor als in den sehr flach gehaltenen Nischen. Zwar sind beide in ähnlichem Standmotiv gegeben, bei dem das Spielbein unter den Gewändern hervortritt, doch sind die Figuren in einem spannungsreichen Gegensatz von beruhigt-geschlossener und dynamisch-offener Form angelegt. Die geschlossen wirkende Petrusfigur mit eng am Körper gehaltenen Armen ist durch die leicht abfallenden Schultern eher auf den Kontrapost hin komponiert. Große Sorgfalt wurde auf die Modellierung des Gesichtes verwendet. Petrus besitzt hohe Wangenknochen, und die gerade Nase bildet eine kräftige Gegenlinie zu den hervortretenden Augenbrauenbögen mit ihren buschigen Brauen. Das Alter des Apostels wird durch Tränensäcke und leichte Stirnfalten angedeutet. Die fast im Bart verschwindenden Lippen deuten auf eine Entschlossenheit, die sich auch im festen Griff um ein Buch und ehemals um die Schlüssel manifestiert. Der Blick scheint nach innen gerichtet. Paulus zeigt in seiner Haltung mit dem weit über die Plinthe hinaus geschobenen Fuß und der ausladenden Gestik des nach vorne gestreckten rechten, einstmals mit einem Schwert bewehrten Arms eine offene Form. Das in die Hüfte gestemmte, in den Raum ausgreifende Buch und die sichtbare Gürtung der Tunika betonen das Körpervolumen. Neben den knochigen Wangen charakterisieren Augenfältchen, kahle Stirn und ein langer, am Kinn in zwei Locken geteilte Bart den betagten Apostel.

Die Apostelfürsten sind zwar an der traditionellen Ikonographie orientiert, stellen aber keine Typen ohne individuellen Charakter dar, sondern zeigen den Versuch einer naturalistischen Darstellung. Zwar fallen bei beiden Figuren grundsätzlich vergleichbar das Untergewand in Röhrenfalten sowie der Mantel in Schüsselfalten über dem sich hervorwölbenden Knie herab, doch ist der Faltenwurf der Petrusfigur eher gleichmäßig und oft parallelisiert. Dynamischer gestaltet sich der Umgang mit der Gewandung des Paulus, da zur Linken der Figur der Mantel einen Gewandbausch bzw. eine Faltenkaskade bildet, der die Figur massiver erscheinen lässt und die Volumina auf der Seite des Standbeines ausgleicht. Obwohl versucht wurde, durch feinere Falten des Untergewandes eine leichtere Stofflichkeit zu suggerieren, ist die unterschiedliche Materialität der Gewandarten nicht klar herausgearbeitet. Auffällig sind die steil abfallenden Schultern, die sich bei allen Figuren am Grabmal wiederfinden.

Wie die Apostel sind auch die Johannes-Figuren in den Nischen des oberen Geschosses leicht nach außen gewandt. Erneut zeigt sich eine Gegenüberstellung von aktiv ausgreifender Haltung (des Täuflers) und in sich gekehrter, kontemplativer Haltung (des Evangelisten). Das knielange, härene Gewand des barfüßigen Johannes des Täuflers wird über seiner linken Schulter und über den Hüften bis zu den Knien von einem Mantel verdeckt, den er mit seiner Linken hält. (Abb. 94)



Abbildung 94: Bernhardinmausoleum,
Johannes der Täufer



Abbildung 95: Bernhardinmausoleum,
Johannes Evangelist

Über dem Spielbein erhebt der Täufer den rechten Arm und wendet auch seinen von bewegten Locken umrahmten, leicht nach hinten geneigten Kopf nach rechts.¹⁹¹ Im schmalen Gesicht mit halb geöffnetem Mund und empor gezogenen Augenbrauen ist die konzentrierte Spannung des aktiv Deklamierenden zu erkennen. Dagegen ist Johannes Evangelist ganz dem aufgeschlagenen, mit Schnallen versehenen Kodex in seiner Linken zugewandt; er hält das Haupt etwas gesenkt und ist im Schreiben begriffen, die rechte, beschädigte Hand weist noch Reste einer Schreibfeder auf. (Abb. 95) Sein bärtiges Gesicht mit breiten Nasenflügeln verrät durch niedergeschlagene Augen und geschlossenen Mund gesammelte Konzentration. Angedeutete Tränensäcke und die den Oberlippenbart begleitenden Falten deuten fortgeschrittenes Alter an. Das gescheitelte, am Kopf in flachen Linien enganliegend gestaltete Haupthaar fällt in lockigen Strähnen auf die Schultern herab. Die parallelen Falten des langen Untergewandes werden durch die Manteldraperie belebt. Eng über der linken Schulter liegen Schüsselfalten zwischen Rumpf und Oberschenkel, während sie ab dem Bereich des Knies in parallelen Bahnen emporführen. Das gerade vorangestellte Spielbein zeichnet sich beinahe in ganzer Länge bis hin zu dem in einer Sandale steckenden Fuß unter seinem Gewand ab, das Standbein verschwindet dagegen gänzlich in den Falten des Untergewandes.

Im zentralen Relieffeld thront mittig erhöht die Gottesmutter mit dem Kind als Spitze einer dreieckig komponierten Gruppe auf einem von vierflügeligen Engelsköpfchen getragenen Wolkenthron. (Abb. 96) Zu ihrer Rechten kniet der Stifter Notar Nanni, links Johannes von Capestrano. Die Komposition vertikal zur rechten Seite der Maria begrenzend, steht Bernhardin hinter dem Stifter; als kompositorisches Gegengewicht hält Johannes links die aufragende Kreuzfahne. Die Figuren besitzen weniger ausdrucksstarke Physiognomien als die Nischenfiguren, und auch ihre Gewandung ist nicht so abwechslungsreich gestaltet. Ein intimes Moment findet sich in den Berührungen von Mutter und Kind: Mit der rechten Hand stützt die Mutter den auf einem Kissen auf ihrem Knie stehenden Knaben; er greift nach dem Schleier vor ihrer Brust. Die Falten des am Hals gerüschten Madonnengewandes fallen unterhalb der Gürtung in parallelen Falten. Darüber liegt ein weiter Mantel, der mit einer ovalen Brosche über der Brust zusammengehalten wird. Die Mantelfalten sind zwar etwas lebhafter als diejenigen der anderen Relieffiguren und fallen in großzügigem Bausch über ihren linken Arm und in diagonalen Falten in ihren Schoß bzw. in Schüsselfalten darunter, doch bleibt unverständlich, weshalb das linke Knie der Madonna so viel breiter als das rechte gegeben ist. Wert wurde auf die anatomische Gestaltung des lockigen Knabenaktes gelegt, dessen wohlgenährte Formen an den Gelenken kleine Falten bilden.

191 Risse am Arm im Bereich von Schulter und Handgelenk lassen Zweifel aufkommen, ob die zum Greifen geschlossene, grob gearbeitete Hand originalgetreu rekonstruiert ist. Entweder hielt der Täufer ursprünglich ein Kreuz in dieser Hand, oder die Hand zeigte einen nach oben gerichteten Zeigegestus.

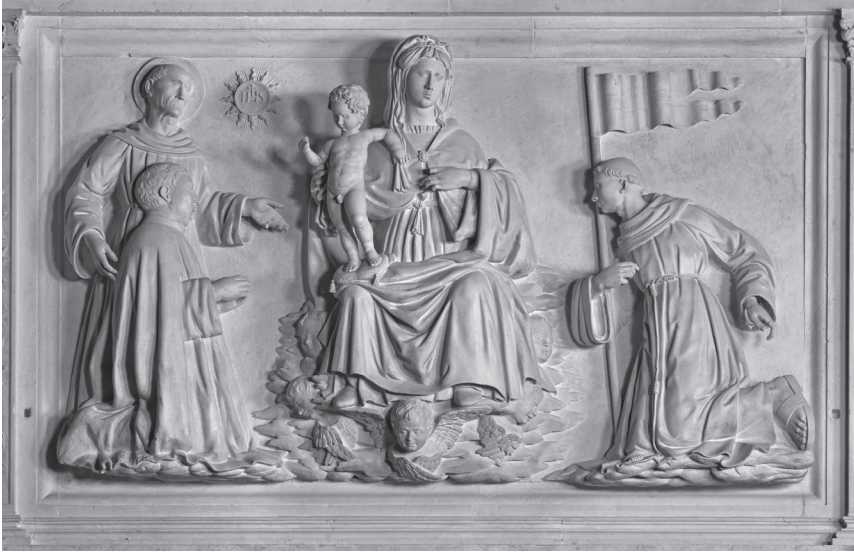


Abbildung 96: Bernhardinmausoleum, Zentrales Relief

Eher schematisch und etwas ausdrucksleer wirken die Gesichter von Mutter und Kind, die sich voneinander ab- und den seitlichen Figuren zuwenden. Bernhardins Kopf ist vor einem runden Nimbus recht flach modelliert. (Abb. 97) Sein mageres Gesicht mit dem lediglich als Linie gestalteten Mund und dem faltigen Hals zeigt den frühen, von Siena ausgehenden ikonographischen Typus, doch sind die Nasolabialfalten, die Runzeln an Augen, Wangen und Hals doch sehr schematisch gesetzt, ebenso wie der Haarkranz. In parallelen Falten fällt Bernhardins Kutte steif

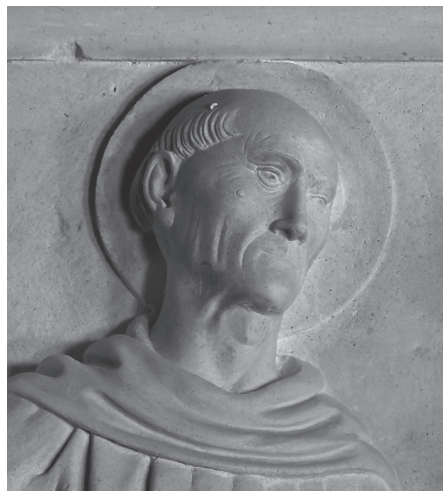


Abbildung 97: Bernhardinmausoleum, Zentrales Relief, Detail *Bernhardin*

herab. Seine rechte, grob modellierte Hand berührt den Rücken des auf einer Wolkenbank knienden Stifters, während seine Linke diesen dem Jesuskind präsentiert. Notar Nanni besitzt ein summarisch gezeichnetes, feistes Profil. Unter dem kurzen Haarschopf ist das Gesicht durch volle Wangen mit einer kräftigen, von seitlichen Wangenfalten begleiteten Nase, ein Doppelkinn und eine Nackenfalte über dem Stehkragen charakterisiert. Sein Körper verschwindet beinahe vollständig unter einem zeltförmigen Umhang, lediglich über dem Kontur seines gebeugten Beines stoßen die Röhrenfalten auf. Aus dem geschlitzten Übergewand schaut der linke Unterarm heraus, die Hände sind zum Gebet gefaltet. Zur Linken der Madonna kniet Johannes von Capestrano, am Ordensgewand als Observantenbruder zu erkennen. Der jugendliche Eindruck des faltenlosen Gesichtes und Halses ohne individuelle Züge wird durch das an der Stirn noch vorhandene Haar des tonsurierten Hauptes verstärkt. Im Arm hält er die gegabelte Kreuzfahne, die bewegt flattert. Durch seine leicht vorgebeugte Haltung und den nach hinten weggespreizten Arm wirkt seine Haltung wie eine Verneigung.

Die Halbfigur Gottvaters im Segmentgiebel hebt die rechte Hand (an den Fingern verstümmelt) zum Segens- oder Redegestus, mit der Linken präsentiert er die Heilige Schrift. (Abb. 98) Über einem Untergewand ist sein Umhang mit einer Sternenfibel auf der Brust fixiert, er öffnet sich aufgrund des erhobenen Arms nach rechts und legt sich in waagerechten Bahnen um den Rumpf. Links fällt der Umhang in einer Schüsselfalte über die Schulter und verdeckt größtenteils den linken Arm, dessen Finger einen geöffneten Kodex stützen. Der hinter dem rechten Arm um den Leib gewickelte Mantel vereint beide Hälften, schließt die Hüft-



Abbildung 98: Bernhardinmausoleum, Lünette zum Kirchenschiff

figur nach unten ab und verbindet sich mit einem Wolkenband, das sich schollenartig aufschichtet. Das von langen Haar- und Bartsträhnen eingefasste Gesicht mit geöffnetem Mund besitzt eine recht spitze Nase und hervortretende Wangenknochen. Von den beiden im Lünettenfeld gehauenen, vierflügeligen Engelsköpfchen ist dasjenige, welches in den gleichen Block wie die Figur des Allmächtigen gehauen ist, von feinerer Behandlung als das links der Gottvaterfigur platzierte Exemplar. Die Haarsträhnen seines bis zu den Ohren reichenden Schopfes, die eng am Kopf anliegen, und die leichten Wangenrübchen sind subtiler gearbeitet, während das andere dem Typus der pausbäckigen und breitnasigen Engel des Lünettenfrieses entspricht.

An der Grabmalrückseite steht links der Öffnung die Figur des hl. Franziskus. (Abb. 99) Er präsentiert mit der Rechten die Seitenwunde, die durch einen Schlitz in seiner Kutte zu erkennen ist, während er in der linken Hand einen (heute beschädigten) Kruzifixus trägt. Sein jugendliches, bartloses Gesicht mit langer gerader Nase ist leicht nach links gewendet, der Mund geöffnet, seine Brauen emporgezogen, was einen expressiven, leidenden Eindruck erweckt. Das relativ flach gehaltene, aber natürlich wirkende Faltenpiel des einfachen Observantenhabits wird vom hervortretenden rechten Knie und dem dreifach geknoteten Zingulum belebt. Ganz ähnlich ist die Kutte der Antonius-Figur gebildet, die wie ihr Gegenüber einfache Sandalen trägt und sich etwas nach außen wendet. (Abb. 100) Da-



Abbildung 99: Bernhardinmausoleum, Franziskus von Assisi



Abbildung 100: Bernhardinmausoleum, Antonius von Padua

bei hält sie über dem linken Spielbein einen geschlossenen Kodex schräg an den Körper, während die Rechte eine Feder darauf stützt. Das junge, durch eine lange Nase, volle Lippen und hervortretende Stirn charakterisierte Gesicht wirkt konzentriert und der Blick nach innen gewendet.

Die Figur des jugendlichen Sebastian steht mit leicht zurückgeneigtem Oberkörper im Kontrapost. (Abb. 101) Die Arme sind auf dem Rücken gekreuzt, als seien die Hände dort gefesselt, der geöffnete Mund und die emporgerichteten Augen evozieren das leidvolle Martyrium. Einzig ein über der linken Hüfte geknotetes Lententuch bekleidet den Jüngling mit gelockter Langhaarfrisur. Am kompakten, aber schmalbrüstigen Oberkörper sind Muskelgruppen zurückhaltend modelliert. Im Gegensatz zum Standbein lehnt das etwas zu kräftig geratene Spielbein auf dem Rand der Plinthe.

Die elegante Figur der Katharina von Alexandrien trägt einen Umhang über dem Untergewand, das auf der Brust eine Cherubsfibel schmückt. (Abb. 102) Der Mantel liegt eng über ihrer Schulter, staucht sich jedoch über der linken Hand und wirft weite Schüsselfalten über ihrer rechten Hüfte und dem etwas abgespreizten



Abbildung 101: Bernhardinmausoleum, Sebastian



Abbildung 102: Bernhardinmausoleum, Katharina von Alexandrien

Bein. Die von dort diagonal zur Körpermitte emporführenden Falten des Mantels ebenso wie der unter dem linken Arm kaskadenartig herabfallende Mantelsaum haben ihren Ankerpunkt vor dem Bauch der Heiligen, wo sie das zerbrochene Rad und eine Märtyrerpalme in den verstümmelten Händen trägt. Katharinas ebenmäßiges Gesicht mit der schmalen Nase und den fein geschnittenen Lippen wird von zwei Strähnen eingerahmt, die ihr je auf Höhe der Wangenknochen ins Gesicht fallen, während das restliche Haar von einem Diadem fixiert wird. Im Vergleich fällt die ähnliche Komposition der in vertikaler Achse positionierten Katharinen- und Antoniusfigur auf, während sich die übereinander angeordneten Franz- und Sebastiansfiguren aufgrund ihres expressiven Gesichtsausdrucks einander annähern.

Im Giebel der Grabmalsrückseite ist die Relieffigur Christi mit Dornenkrone und deutlich erkennbarer Seitenwunde zu sehen. (Abb. 103) Ein doppeltes steigen-des Karnies markiert das Grab, aus dem der hüfthoch aufgerichtete Schmerzens-



Abbildung 103: Bernhardinmausoleum, Lünette zum Konvent

mann sich frontal mit geöffneten Handflächen präsentiert. Wie an einem Kreuzbalken sind im Hintergrund einige *Arma Christi* wie Lanze, Schwammstab oder Geißeln aufgereiht. Der kräftige Oberkörper zeigt ausdifferenzierte anatomische Details. Das schmale Gesicht besitzt tiefe Augenhöhlen, bleibt ansonsten aber schematisch.

Insgesamt sind die kompakt wirkenden Nischenfiguren am qualitativsten gearbeitet. Der Versuch einer naturalistischen Darstellungsweise manifestiert sich vor allem in den Gewandfalten und der Vorliebe für eine sorgfältige Physiognomie der Gesichter, aus denen ein gewisses ‚Sentiment‘ spricht. Die paarweise Anordnung der Figuren mit raumgreifender bzw. statischer Komposition trägt zur Variation innerhalb der einzelnen Register bei. Obwohl die Behandlung der Über-

gewänder einem allgemeinen Schema folgt, ist sie in sich doch recht abwechslungsreich variiert.

Im Sinne der Werkstattlogik lässt sich zunächst festhalten, dass dem im Entwerfen von Grabmälern und der Ausführung komplexer Ensembles erfahrenen Meister Silvestro der architektonische Gesamtentwurf und die Ausführung der wichtigsten Figuren sowie die Leitung des Projektes bis zu seinem Tode im Jahre 1504 zugeschrieben werden muss.¹⁹² Zwar hatten einige Forscher Schwierigkeiten, die Hand Silvestros am Mausoleum überhaupt wiederzuerkennen, und schrieben ihm lediglich die Planung und Überwachung zu.¹⁹³ Meiner Einschätzung nach war der Werkstattleiter jedoch mindestens auch an der Feinkonzeption der acht Nischenfiguren beteiligt. Einige Unstimmigkeiten verraten allerdings, dass nicht alle davon eigenhändig ausgeführt wurden. Sicherlich waren Savalto Romano sowie Silvestros Schüler und Erbe Angelo involviert, doch ist es in Ermangelung an nachgewiesenen Werken kaum möglich, des letzteren Hand am Bernhardinmausoleum zu identifizieren.¹⁹⁴

Für die Figuren der beiden Apostelfürsten ist vielfach die Rezeption figürlicher Vorbilder von Andrea Bregno und seinem Umkreis vermutet worden; insbesondere wurde ihre Kompaktheit hervorgehoben.¹⁹⁵ Im Gegensatz zu den Nischenfiguren des Pereira-Monumentes lassen sich hier tatsächlich weniger schlanke Proportionen und ein feinerer Faltenverlauf der Gewänder mit schärfer definierten Faltenkämmen finden. Die ausdrucksstarken, differenziert modellierten Gesichter von Petrus und Paulus zeigen meiner Ansicht nach jedoch einen eigenständigen, qualitätvollen Umgang mit der Physiognomie, der sich von der bregnesken Art unterscheidet. Zudem kommen sie als wichtigste Figuren, die den Heiligenleib an der Hauptfront rahmen, dem Betrachter am nächsten, so dass auch aus diesem Grund Silvestros Arbeit hier anzunehmen ist. Weniger plausibel ist es, hier die Hand des römischen Mitarbeiters Salvato auszumachen – wie bisweilen vermutet –,¹⁹⁶ die eher in der zentralen Relieftafel zu suchen ist.

192 Ebenso MACCHERINI 2018a, S. 51

193 VENTURI 1908, S. 632; SERRA 1912, S. 51; vgl. auch CHIERICI 1969, S. 38. Laurine Mack Bongiorno konnte Silvestros Darstellungsweise lediglich in einigen Figuren nachvollziehen (Franziskus, Antonius – fälschlich als Bonaventura identifiziert –, Katharina), für die sie Modelle des Meisters vermutete, die durch Mitarbeiter ausgeführt wurden (BONGIORNO 1942, S. 237, 243 Anm. 75).

194 Vgl. MACCHERINI 2018a, S. 52.

195 SERRA 1929, S. 82; BONGIORNO 1942, S. 243 Anm. 75; CHINI 1954, S. 341 f.; CHIERICI 1969, S. 38; FERRETTI 1990, S. 86; HOWE 2008, S. 366; DI GENNARO 2010, S. 84 f. Die Paulsfigur bringt Vincenzo Di Gennaro konkret in Verbindung mit der Darstellung des Heiligen im Triptychon des Antoniazio Romano (1488, Rom, Galleria d'arte antica, Palazzo Barberini; ebd., 2011, S. 85). Große Unterschiede zu Bregnos Figuren gleichen Themas, etwa des ehem. Hauptaltars von S. Maria del Popolo, sieht dagegen MACCHERINI 2018a, S. 54.

196 BOLOGNA 1997, S. 97.

Im direkten Vergleich zu der wenige Jahre zuvor geschaffenen Figur Johannes des Täufers vom Grabmal der Maria Pereira wurde das Gegenstück am Bernhardinmausoleum verschiedentlich Silvestro zugeschrieben.¹⁹⁷ Berührungspunkte zwischen beiden Figuren sind zweifelsfrei vorhanden (Standmotiv, fellbesetztes Untergewand, Schriftrolle, hervortretende Wangenknochen, am Kinn zweigeteilter Bart), wenn auch die spätere Figur durch ihre Kopfwendung nach links und den erhobenen linken Arm eine andere Dynamik entfaltet. Die Augäpfel sind ohne Pupillen gearbeitet – wie bei allen übrigen Nischenfiguren und im Gegensatz zu denjenigen des Hauptreliefs und des Pereira-Monumentes.

Trotz der nicht ganz plausibel gestalteten linken unteren Gewandpartie des Evangelisten, dessen linkes Bein nicht vorhanden zu sein scheint, sind doch Oberkörper und Gesichtszüge überzeugend dargestellt und ebenso sorgfältig gearbeitet wie diejenigen der Apostelfürsten.¹⁹⁸

Junge, wenig individualisierte Gesichter, die doch einen leicht „ätherischen“¹⁹⁹ Ausdruck von Passion bzw. Introversion verdeutlichen, kennzeichnen die Franziskaner der Grabmalsrückseite. Im Gegensatz zur Franziskusfigur des Pereira-Monumentes fallen die raffinierter, weich und synthetisch gearbeiteten Falten der Ordensgewänder und Zingula auf, wo hingegen der die frühere Figur begleitende Kruzifixus sorgfältiger bearbeitet ist.²⁰⁰

Wenig Zweifel kann meiner Meinung nach an der Autorschaft der Katharina bestehen, die – anders als in der Forschung bisweilen beurteilt –²⁰¹ eine der besten Stücke des Monumentes ist. Gut proportioniert, findet die Figur ihren Mittelpunkt in dem Rad, welches auch der spannungsreichen, aber nicht übertriebenen Draperie einen Haltepunkt bietet. Insbesondere das delikate geschnittene Gesicht der Märtyrerin mit den sich an die Wangenknochen schmiegenden Haarsträhnen erinnert an die Katharinenfigur des Pereira-Monumentes, mit der sie einige Details des analogen Standmotivs teilt.²⁰²

Weniger überzeugt die Sebastiansfigur, die sich zwar dem schmalbrüstigen, jugendlichen Typ der Holzskulptur Silvestros von 1478 annähert (vgl. Abb. 75), je-

197 Ferdinando Bologna in *EB*, Bd. 2 (1981), S. 175; CHIERICI 1969, S. 38. Auch Venturi sah hier ein Echo von Silvestros Stil (VENTURI 1908, S. 632). Di Gennaro vermutet dagegen eine Arbeit Angelos, der sich nach den Vorgaben seines Onkels richtete (DI GENNARO 2010, S. 86); vgl. ebenso FERRETTI 1990, S. 85 („continuità di bottega“).

198 Verrocchieske Züge in der Figur sieht BONGIORNO 1942, S. 243 Anm. 75.

199 DI GENNARO 2010, S. 84, der für beide Heiligenfiguren jedoch große Ähnlichkeit zum Stil der Bregno-Schule erkennt.

200 Marino Caprucci lobte den Franziskus als besonders ausdrucksstark (CAPRUCCI 2018, S. 151f.). Ferretti macht in den beiden Figuren die Hand des Werkstattleiters aus (FERRETTI 1990, S. 84).

201 Chini hält die Figur für eine schwache Arbeit (CHINI 1954, S. 338); Di Gennaro schreibt sie Salvato zu (DI GENNARO 2010, S. 86).

202 Auch Michele Maccherini bewertet die Figur als qualitativvoll und sieht in der Formgestaltung Anklänge an Florentiner Bildhauer wie Desiderio da Settignano oder Antonio Rossellino (MACCHERINI 2018a, S. 54).

doch im weitaus weniger ausdrucksstarken Gesicht und dem unproportional breiten Spielbein einen großen Anteil an Mitarbeit verrät.²⁰³

Auch die Lünette der Grabmalsvorderseite scheint vom Meister angelegt, denn die lange Nase, die Tränensäcke und hervortretenden Wangenknochen Gottvaters sind sorgfältig komponiert und gearbeitet.²⁰⁴ Letzteres gilt auch für das Engelsköpfchen zur Linken der Figur, das im selben Steinblock gearbeitet ist und Ähnlichkeiten mit den Kindergesichtern des Grabmals der Maria Pereira aufweist:²⁰⁵ Etwas flächiger gearbeitet, schmiegt sich das Haar eng ans Haupt und fällt in organisch wirkenden Strähnen bis über die Ohren. Auch die Flügel sind in organischer Unregelmäßigkeit gebildet. Dagegen zeigen die übrigen Engel eine stereotype Physiognomie mit länglicher Gesichtsform, Pausbacken, rundlichen Nasen, oberhalb der Ohren ansetzendem Haarschopf und ein ornamenthaft-regelmäßiges Gefieder.

Im Vergleich zu der für Silvestro gesicherten Sebastiansfigur zeigt der Schmerzensmann der rückwärtigen Lünette eine abweichende Körperauffassung mit breiteren Schultern und prononcierterer Bauchmuskulatur. Auch die Physiognomie ist simpler und weist Ähnlichkeiten zur Gesichtsbehandlung der Figuren des vorderseitigen Hauptreliefs auf, weshalb man hier durchaus die Hand Salvatos vermuten kann.²⁰⁶

Offensichtlich geht die Gestaltungsweise der Nischenfiguren stilistisch nicht zusammen mit der weniger gelungenen Figurenbehandlung des Hauptreliefs.²⁰⁷ Betrachtet man etwa die Faltenbildung der Ordensgewänder im Vergleich zu derjenigen der Figuren des Franz und Antonius, so sind diese weniger geschmeidig, sondern eher steif und schematisch. Auch einige anatomische Ungereimtheiten wie Marias gelängerter Oberkörper und die ihr linkes Knie unproportional aufblähenden Gewandfalten verdeutlichen die mediokre Qualität. Die Gesichter sind weniger differenziert modelliert als diejenigen der Nischenfiguren und besitzen – im Gegensatz zu diesen – angedeutete Pupillen. Sicherlich nach einem

203 Di Gennaro vermutet hier die Hand Angelos (DI GENNARO 2010, S. 86). Chini hebt die herabfallenden Schultern der Figur als Kennzeichen Silvestros hervor (CHINI 1954, S. 340).

204 Vgl. dagegen die Einschätzung Arturo Jahn Rusconis: „Nella lunetta che sormonta il deposito, è un Padre Eterno, disgraziatamente aggiunto in età recente dal Serafini“, RUSCONI 1906, S. 37 f.

205 Vgl. ALFERI 2012, S. 222: „è posto nella sommità di esso un mezzo tondo nel qual è scolpita l'immagine di Dio Padre, con un fregio attorno adornato tutto di serafini, de quali uno (et è quello che si vede sopra il libro che tiene in mano Dio Padre) è assai diverso da gl'altri“.

206 Chini hingegen gelten die Figuren von Sebastian und Schmerzensmann als so ähnlich, dass er für beide einen einzigen Mitarbeiter der Werkstatt annimmt (CHINI 1954, S. 342). Di Gennaro vermutet hier die Hand Angelos (DI GENNARO 2010, S. 86).

207 Vgl. ALFERI 2012, S. 222: „si come anco si vede che le figure che sono nelle colonne, le quali danno nell'eccellenza, sono assai diverse da quelle di mezzo che hanno del mediocre“.

Entwurf Silvestros geschnitten, sind sie doch gewiss von einem anderen Künstler ausgeführt. Wahrscheinlich ist dabei, wie bereits mehrfach vermutet, Salvato Romano als Autor zu suchen.²⁰⁸ Stilistische Eigenarten des Sakramentstabernakels im Reatiner Dom, an dem Salvato nachweislich mitwirkte, können hier ins Feld geführt werden, will man nicht die in L'Aquila ansonsten gänzlich undokumentierte Hand des Florentiner Federico di Filippo di Ubaldo vermuten, der mit Salvato in Rieti zusammenarbeitete.²⁰⁹ Vergleicht man die Aquilaner Figuren mit denjenigen des Tabernakels, fallen hinsichtlich der Physiognomie die ähnlich aufgeworfenen Lippen, abgerundeten Nasenspitzen und relativ breiten Nasenflügel auf. (Abb. 104, 105) Auch einzelne Motive wie die Handhaltung der Barbaraf-



Abbildung 104 u. 105: Salvato di Girolamo Pirozi u. Federico di Filippo di Ubaldo, *Jesusknabe* u. *Katharina von Alexandrien*, Fragmente Sakramentstabernakel, 1512, Rieti, Dom

208 DI GENNARO 2010, S. 85 f.; der Autor versteht Silvestros Tod als *terminus post quem* für die Relieffanfertigung. Laurine Mack Bongiorno machte einen in den Abruzzen ausgebildeten Gehilfen Silvestros, möglicherweise Angelo, für das Relief verantwortlich (BONGIORNO 1942, S. 243 Anm. 75). Die auf einer mündlichen Information basierende Angabe, Ferdinando Bologna schreibe das zentrale Relief Girolamo da Vicenza, dem Autor des Cölestinmausoleums zu, muss auf einer Verwechslung beruhen (EB, Bd. 2 [1981], S. 175).

209 Zum Reatiner Sakramentstabernakel SACCHETTI SASSETTI 1956. Massimo Ferretti schrieb das Hauptrelief des Bernhardinmausoleums Salvato zu, wegen starker Ähnlichkeiten mit dem Tabernakel und der Büste am Grabmal der Primavera Vincenti († 1511, Rieti, Dom), in deren Verträgen der Römer als Erster firmiert (FERRETTI 1990, S. 86).

gur, die gespiegelt fast exakt derjenigen der Madonna entspricht bzw. das Standmotiv des ganz entkleideten Jesusknaben deuten darauf hin, dass hier derselbe Künstler am Werk war. Andere Forscher haben in den Figuren des Hauptreliefs die Formensprache römischer Bildhauer aus dem Umfeld Andrea Bregnos vermutet, wie etwa Luigi Capponi (ca. 1450–nach 1506).²¹⁰

Ein wichtiger figürlicher Bestandteil des Werkes ist das die Hauptfronten und Architekturelemente überziehende Ornament, das häufig gewürdigt wird.²¹¹ In der älteren Forschung ist der Dekorationsapparat des öfteren Salvato Romano zugeschrieben worden, wenn auch ohne überzeugende Begründung.²¹² Teils deutete man die Kennzeichnung Salvatos als „scalpellino“ im *Libro dei fuochi* dahingehend, dass er lediglich ein Ornamentalschneider war.²¹³ Meiner Ansicht nach geht die stilistische Verwandtschaft der Figuren des Hauptreliefs – insbesondere der Madonnengruppe – mit den Fragmenten des Sakramentstabernakels aus dem Reatiner Dom, für das Salvatos Mitarbeit dokumentiert ist, nicht mit der Behandlung des Ornaments überein. Im Gegensatz zu den voluminös gestalteten Figuren ist das Ornament des Mausoleums teilweise so hauchfein und flach gearbeitet, dass sich die vegetabilen Ranken stellenweise abgenutzt haben.

Auch wenn nicht festgestellt werden kann, wer konkret das Ornament des Bernhardinmausoleums ausführte, so muss es doch von Silvestro als integraler Bestandteil des Werkes geplant worden sein.²¹⁴ Das Ornamentrepertoire ist hier sehr viel stärker antiquarisch geprägt als bei seinen anderen Grabmonumenten. Die vegetabilen Ranken, Fruchtgirlanden und Kandelabermotive des Grabmals der Gräfin sind beim Bernhardinmausoleum ergänzt durch Grottesken im engeren Sinne wie Masken, Fabeltiere, Delphine, Trophäen, Muschelmotive, aber auch durch christliche Zeichen und liturgische Objekte. (Abb. 106–109) Teils hat man

210 MACCHERINI 2018a, S. 53 f. Schon Ferdinando Bologna brachte den Namen des in Rom tätigen Lombarden Capponi ins Spiel, sah jedoch eher ein Echo von dessen Stil in den Apostelfiguren (BOLOGNA 1997, S. 97).

211 „Il mausoleo di S. Bernardino (...) riesce assai più ammirabile per l'intaglio degli ornati che per la scultura delle figure. (...) Gli ornati (...) superano di gran lunga quelli del Sansovino e di Raffaello da Monte Lupo nel deposito di Giulio II di San Pietro in Vinculis“, Ferdinando De Torres zit. nach BINDI 1883, S. 37; „potremmo quasi dire che il vero protagonista dell'intero rivestimento lapideo del mausoleo bernardiniano è proprio il fitto apparato ornamentale“, DI GENNARO 2010, S. 86; ähnlich urteilt CHIERICI 1969, S. 39.

212 CICOGNARA 1823/24, S. 414; vgl. RUSCONI 1906, S. 38.

213 CHINI 1954, S. 345; vgl. PANSÀ 1894, S. 13. In den Reatiner Verträgen wird Salvato ebenfalls als „scultor lapidum“ bezeichnet, woraus man schloss, er habe nur das Ornament geschaffen (SACCHETTI SASSETTI 1956, S. 8); doch wird auch sein Kollege in Rieti, Federico di Filippo di Ubaldo nicht nur „statuarius“, sondern mindestens einmal auch „scultor lapidum“ genannt (ebd., S. 17). Ferdinando Bologna gab zu Bedenken, dass die Bezeichnung „maestro Salvato“ nicht mit dem ‚bloßen‘ Herstellen von Ornament zusammenginge (BOLOGNA 1997, S. 103 Anm. 50).

214 Derselben Ansicht ist MACCHERINI 2018a, S. 53. Vgl. die Notiz bei Alferi: „et tutto l'intaglio sparso per questa machina è di ordine composito, il cui disegno è del divin Silvestro di Angelo“, ALFERI 2012, S. 222.



Abbildung 106 u. 107: Bernhardinmausoleum, Pilasterspiegel mit liturgischem Ornament und Franziskanerwappen



Abbildung 108: Bernhardinmausoleum, Friesornament



Abbildung 109: Bernhardinmausoleum, Kapitelle mit Stifterwappen

diese an Antiken geschulte, aber frei interpretierte Ornamentik dem Heranrücken Silvestros an die Ornamentbehandlung Andrea Bregnos zugeschrieben, teils seiner Inspiration an urbinatischen Werken.²¹⁵ Allein der Umfang macht es unwahrscheinlich, dass nur ein einzelner Künstler die Ornamentpartien ausführte. In der Gegenüberstellung erkennt man Unterschiede in Motivik und Bearbeitung. Vergleicht man beispielsweise die großen Wappenschilde im Sockelbereich, fällt auf, wie sich die Typen der Wappentürme, schildtragenden Engelsköpfe, aber auch der Schilde und selbst die Gestaltung von Iacopos Initiale unterscheiden, was freilich zur *varietas* des Ornaments beiträgt. (Abb. 110, 111)

An verschiedenen Nahtstellen und einigen kleinen Unstimmigkeiten lässt sich die Praxis erkennen, die Steinplatten einzeln in der Werkstatt vorzufertigen und sie später um den gemauerten Kern des Monumentes herum anzubringen. Etwa passt der Fries zwischen erstem und zweitem Geschoss der Grabmalsrückseite nicht nahtlos zusammen.²¹⁶ (Abb. 112) Auffälliger noch ist die unterschiedliche Behandlung einiger Muschelkalotten: Die Kalotten hinter den Häuptern von Petrus, Sebastian und Antonius sind separat angefügt – in einem horizontalen Schnitt, ungeachtet der perspektivischen Krümmung des Gebälks – im Gegensatz zu den anderen Figuren, die gemeinsam mit der Nischenarchitektur monolithisch ge-

215 Einen klaren bregnesken Einfluss sieht DI GENNARO 2010, S. 86. Den Schwerpunkt einer Rezeption urbinatischer Modelle (insbesondere Ambrogio Baroccis *Porta della Guerra*) für das Pereira-Monument postuliert BOLOGNA 1996b, S. 490 f. Selbst die Möglichkeit, dass Silvestro lombardische Marmorarbeiter beschäftigte, wurde erwogen (CHIERICI 1969, S. 38).

216 Darauf scheint sich Chini zu beziehen: CHINI 1954, S. 424.



Abbildung 110 u. 111: Bernhardinmausoleum, Nord- und Südflanke, Wappen der Stifterfamilie



Abbildung 112: Bernhardinmausoleum, Front zum Konvent, Friesdetail zwischen erstem und zweitem Geschoss

arbeitet sind und perspektivisch verzeichnete Nischen mit konkav herabgezogener Gesimslinien aufweisen.²¹⁷

Zudem ergeben sich perspektivische Inkohärenzen für die Paulus- und Täuferfigur: Während das sich nur wenig über Augenhöhe des Betrachters erheben- de Gebälk und die Kalotte hinter dem Apostelhaupt eine Untersicht suggerieren, ist die Ausrichtung der Nische des Täufers im zweiten Geschoss auf einen nied-

²¹⁷ Hinter allen drei Figuren sitzt der Muschelwirbel im Kalottenscheitel und eine identische Anzahl an Mantellinien ist vorhanden (außer bei derjenigen von Franziskus mit mehr und tieferen Einkerbungen). Die Kalotten von Petrus und Antonius sind sehr ähnlich gestaltet und weisen in den Zwickeln den fast identischen Engelskopf-Dekor auf.

rigeren Standpunkt hin angelegt. Aufgrund der ikonographischen Stimmigkeit des Figurenprogrammes scheint eine nachträgliche Versetzung der Figuren wenig wahrscheinlich, auch bestätigen zumindest die Quellen seit Ende des 16. Jahrhunderts die heutige Figurenanordnung. Eher kann man hier eine fehlerhafte Planung bzw. Fehlkommunikation mit den ausführenden Mitarbeitern vermuten.

3.3.3 Zustände, Veränderungen und Restaurierung

Wie eingangs und in den Ausführungen zur Baugeschichte erwähnt, haben etliche Erdbeben Bausubstanz und Ausstattung der Kirche S. Bernardino in Mitleidenschaft gezogen. Besonders gravierende Schäden verursachte das Beben vom 2. Februar 1703, in dessen Folge das Gewölbe der Cappella di S. Bernardino einstürzte. Die Trümmer schlugen durch das Tonnengewölbe des Mausoleums und beschädigten den äußeren Prunksarkophag, während der Heiligenleib im inneren Kristallsarkophag unversehrt blieb (vgl. 2.7.2). Bei der kurz darauf erfolgten Wiederinstandsetzung gab man einer ovalen Pendentifkuppel den Vorzug, die aus einer einlagigen Schicht von Ziegelstein gemauert ist (vgl. Abb. 80, 87). Nach außen hin verbirgt eine Begradigung den Kuppelansatz, doch ist die Spitze der Wölbung sichtbar.

Zwischen den beiden zu Blendgiebeln reduzierten Lünetten der einstigen Tonne fügte man einen Dachaufbau aus Stuck in barocken Formen ein. Dieser ist in einigen historischen Photographien erkennbar und auch als graphische Reproduktion publiziert.²¹⁸ (Abb. 113, 114) Der Aufbau bestand aus einer rechteckigen, in zwei Zonen geteilten Struktur, die sich über die gesamte Dachfläche des Grabmals erstreckte und unmittelbar hinter den Lünetten der Hauptschausseiten ansetzte. Die untere, niedrige Zone reichte in etwa bis auf die Höhe des ersten Engelskopfes der Lünettenrahmung und besaß ein Rahmenprofil, seitlich durch eine mittige Rosette geschmückt und bekrönt von einem steigenden Karnies. Große Akanthus-Blätter leiteten über zu einer auf etwas schmalere Grundriss stehenden, gut doppelt so hohen Zone, die im unteren Bereich Kanneluren aufwies und darüber in einem breiten Gesims mit Architrav und zweifachem Karnies abschloss. An der Mausoleumsfront zum Kirchenschiff – für die Rückseite sind weder Photographien noch andere Bildzeugnisse überliefert – lagerten zwei große Engelsfiguren auf dem Halbrund der Lünette. Sie stützten sich auf eine zentrale von einem Engelskopf bekrönte Inschriftenkartusche mit den Worten „O triumphale Nomen gaudium angelorum“, die als Zitat Bernhards gekennzeichnet

²¹⁸ STAFFORELLO 1899, S. 41, Abb. 10; diese Graphik entstand offensichtlich nach einer photographischen Vorlage (Abb. 117). Ob Filippo Barigioni, der als Verantwortlicher für die Stuckierung des Kircheninneren post 1703 vermutet wird (DEL BUFALO 1980, S. 551), auch den Stuckaufsatz des Mausoleums entwarf, konnte bislang nicht bewiesen werden.

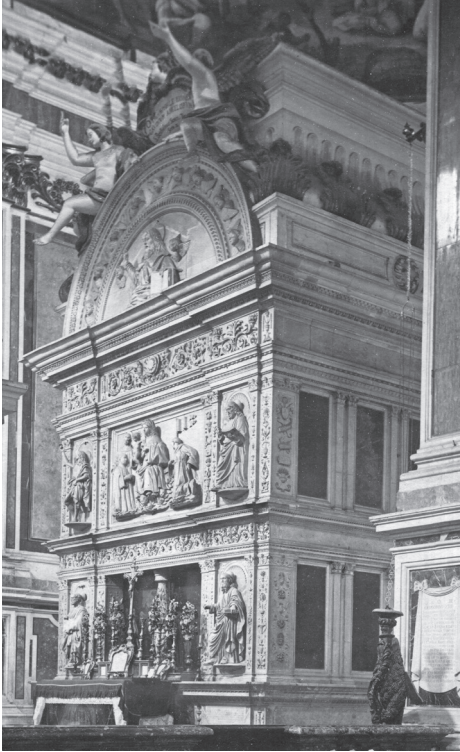


Abbildung 113: Bernardinmausoleum mit barockem Stuckaufsatz, vor 1910

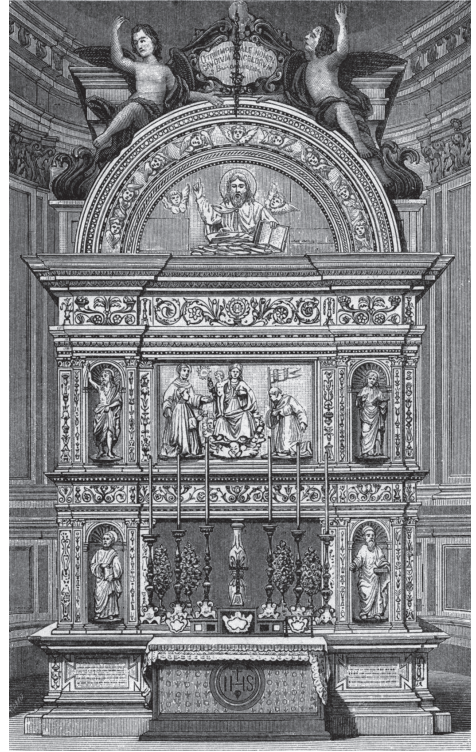


Abbildung 114: Bernardinmausoleum mit barockem Stuckaufsatz, in: STAFFORELLO 1899, S. 41, fig. 10

sind.²¹⁹ An der zwischen den Engeln hinabfallenden Eisenkette konnte möglicherweise eine Lampe als ewiges Licht angehängt werden.

Spätestens am Beginn des 20. Jahrhunderts hatte sich der Geschmack jedoch offenbar gewandelt, und der Dachaufsatz wurde ebenso wie die beiden Altarmen an Vorder- und Rückseite des Mausoleums entfernt. Der *Bollettino dell'arte*, offizielles Organ des Ministeriums für Kulturgüter, notiert für L'Aquila im Jahr 1910 den Rückbau des barocken Dachaufsatzes.²²⁰ Die kurze Nachricht zeugt von der Geringschätzung der Zeitgenossen für die barocken Zutaten und datiert den

219 Als abschließende Worte entstammen sie der Palmsonntagspredigt *De triumphali nomine Iesu* (Predigt XLIX, *Opera Omnia* 1591, S. 366).

220 „S. Bernardino. – Con la spesa di L. 384, la Soprintendenza dei Monumenti di Roma e Aquila, ha provveduto alla demolizione del sovraccorpo di stucchi del Sec. XVII, che deturpava il prezioso monumento di S. Bernardino, opera di Silvestro Ariscola dell'Aquila“ (*Bollettino dell'arte* 1910, S. 160; vgl. auch BUGHETTI 1910, S. 591).

Aufbau auf das 17. Jahrhundert. Dies ist jedoch weder stilistisch schlüssig, noch nahm man zur Kenntnis, dass der „sovraccorpo“ erst aufgrund der 1703 verursachten Schäden entstand.²²¹ Auch die Inschrift, abgestimmt auf die Thematik der Fresken des Kapellengewölbes zum Triumph des Namens Jesu, sowie die empor weisenden Gesten der Engelsfiguren sind zweifelsohne auf Girolamo Cenatemplos ab 1709 entstandene Malereien bezogen und somit ein weiterer Hinweis für eine Entstehung im zeitlichen Zusammenhang dieser Ausmalungskampagne.

Die Errichtung der neuen Kuppel des Mausoleums nach dem Einsturz 1703 zog auch Modifikationen an der Innenverkleidung des zweiten Geschosses nach sich, die man sich ursprünglich analog zur Verblendung im ersten Geschoss vorstellen kann.²²² Das einstige Tonnengewölbe war – den Angaben Giovan Giuseppe Alfèris zufolge – im Scheitel mit einer Jesusdarstellung im goldenen Strahlenkranz geschmückt.²²³ Ob diese „imagine“ plan gemalt oder aus farbigem Stuck bestand, und ob der Chronist eine Figur Christi oder – was wahrscheinlicher ist – das Monogramm des Namens Jesu im Sinn hatte, muss offen bleiben. Beim Einsturz des Gewölbes wurde die Dekoration zerstört und vermutlich auch die Verkleidung des oberen Geschosses beschädigt. In der barocken Redaction setzten die Kuppelpendentifs nun viel niedriger an, modifizierten also die Geschosshöhe und den gesamten oberen Innenbereich. Dies und die für diesen Zeitpunkt plausiblerweise anzunehmende Installation des den Blick auf die Gewölbezone abschirmenden Schutzgestells führten dazu, diese Zone nicht mehr auszukleiden, sondern lediglich zu verputzen.

Im Kern scheint die Vergitterung der Mausoleumsöffnungen immer die originale gewesen zu sein (vgl. 3.3.1). Die Eisenstreben wurden zu einem nicht näher bestimmbareren Zeitpunkt mit Messingfolie umhüllt, offenbar um den zwischenzeitlich korrodierten und unansehnlich gewordenen Streben den Anschein einer Vergoldung zu geben. An den Kreuzungspunkten setzte man jeweils mit Schrauben fixierte Messingblüten ein, die nicht nur als Schmuckornament dienten, sondern auch die Ansatzstellen der Messingummantelung kaschierten. (Abb. 115) Der Zeitpunkt dieser Veränderung lässt sich schwer datieren, fällt aber wegen der se-

221 FARAGLIA 1912, S. 108 berichtet von der Entfernung der „barocchi ornamenti“ und des „brutto altare di stucco col paliotto di tela dipinta“ vor dem Mausoleum. De Torres datiert die Engel ins 18. Jahrhundert: „da sopra il menzionato frontespizio quei due angeloni di stucco, che vi si aggiunsero dopo il famoso terremoto del 1703“, Ferdinando De Torres zit. nach BINDI 1883, S. 38. GMELIN 1889, S. 604 nahm die Tonne unter dem Stuckaufbau als intakt an.

222 Schon Chini merkte an, dass die Innenverkleidung des Mausoleums unvollendet sei (CHINI 1954, S. 346).

223 „Il suo [tabernacolo] cielo è fatto in volta, nel cui mezzo è posta l'immagine {nel cui mezzo è posta l'immagine} di Gesù con raggi attorno indorati“, ALFERI 2012, S. 223 (Appendix Nr. 7, S. 539).

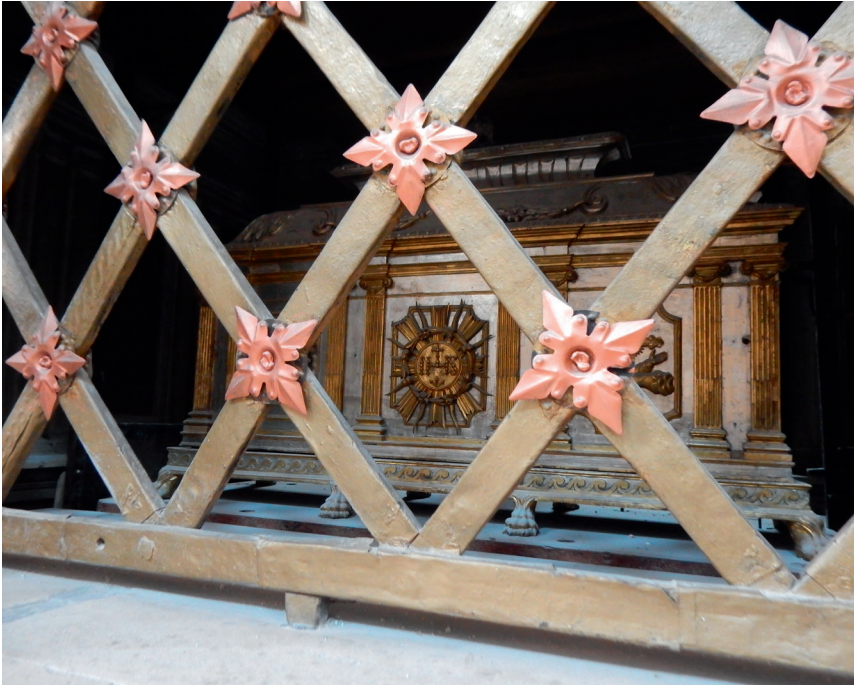


Abbildung 115: Bernhardinmausoleum, Vergitterung mit Sternornament

rienmäßig produzierten Blüten gewiss ins späte 19. oder frühe 20. Jahrhundert. Vermutlich wurden im Zuge der Entfernung des settecentesken Stuckapparates im Jahr 1910 auch Leinwandgemälde dauerhaft entfernt, die man den Mausoleumsöffnungen vorblenden konnte (vgl. 3.5.1). Naheliegender ist unter diesem Aspekt, dass man im Moment dieser ‚Entkleidung‘ einen neuen Schmuck für die nun dauerhaft sichtbare Vergitterung ersann. Im Zuge der jüngsten Restaurierung wurden die Messingumantelung wie auch die Schmuckblüten entfernt und auf diese Weise die Gitterstreben freigelegt. Einige Partien an den unteren horizontalen und den mittigen vertikalen Streben der rückseitigen Vergitterung weisen noch den gelblichen – anscheinend ursprünglich flächendeckend aufgetragenen – Firnis auf, der das Metall vergoldet erscheinen lässt. (vgl. Abb. 90)

Auch die Altäre, die zumindest zeitweise an den beiden Hauptseiten existierten, waren im Laufe der Zeit Änderungen unterworfen. Historische Photographien zeigen zwei unterschiedliche Typen: Zum einen erkennt man einen Stipes aus einfachen Vierkantstützen aus hellem Stein, die eine schmucklose Mensa aus dem gleichen Material trugen, welche genau in die durch die Verkröpfungen des Sockelsimses entstehende Vertiefung eingepasst war. An der Front und den Flanken schlossen Steinplatten aus farbigem, wohl rotem Stein den Altartisch und gaben ihm ein blockhaftes Aussehen. Ein zweistufiger Sockel bot dem Zele-

branten eine erhöhte Standfläche.²²⁴ (Abb. 116) Vor diesen steinernen Altar scheint man später eine mit dem Monogramm des Namens Jesu bemalte Leinwand als Antependium geblendet zu haben. (Abb. 117) Aus der Zeit um 1916/18, nach dem Rückbau der barocken „superfetazioni“, stammt ein Tischaltar mit zwei hölzernen Stützen, die ähnlich den die Mausoleumsöffnungen teilenden Balustern geformt waren.²²⁵ (Abb. 118) Auf das bedeutungstragende Zusammenspiel, das die an den Altären praktizierte Messliturgie mit dem Mausoleumskontext eingehen konnte, wird später (3.5.4) einzugehen sein.



Abbildung 116: Bernhardinmausoleum mit Blockaltar, vor 1910



Abbildung 117: Bernhardinmausoleum mit Antependium, vor 1910

224 Von zwei steinernen Altarmensen am Mausoleum berichtet Ferdinando De Torres um 1820: „nelle due facciate principali, le mense di pietra assai rustica postevi per celebrare“ (zit. nach BINDI 1883, S. 38).

225 „Nei quali anni [1916/18] (...) ci è stato possibile crearvi l'odierno altarino in legno intagliato e memorizzato a perfetto stile d'accosto ed aderente lo stupendo Mausoleo“, so das Manuskript des Franziskanerobservanten I. Sebastiano aus dem Jahr 1941 (Chieti, Biblioteca Provinciale, zit. nach DEL BUFALO 1980, S. 554 Anm. 6).



Abbildung 118: Bernhardinmausoleum mit Tischaltar

Aktueller Zustand und Restaurierung 2017

Im Hinblick auf seine Grundstruktur befindet sich das Mausoleum in einem leidlich guten Erhaltungszustand.²²⁶ Verschiedene Beschädigungen und kleinere Verluste gehen in erster Linie auf Erdbebenschäden zurück, wovon naturgemäß insbesondere die Extremitäten und Attribute der fast vollrund gearbeiteten Figuren sowie die vorspringenden Gesimspartien betroffen sind. So finden sich allenthalben fehlende Finger, Fußspitzen oder Attribute, ferner bemerkt man Wiederanstückungen von Armen und Beinen oder neue Integrationen an den Sims. Fehlstellen weisen im Einzelnen die jeweils rechten Hände der Apostelfürsten auf, denen auch Schlüssel und Schwert verloren gingen. Der Figur des Täuflers fehlt die Schriftrolle an der linken Körperseite, und die Hand des erhobenen Armes, der an der Schulter sichtbar wieder angesetzt wurde, ist so grob geartet, dass sie nur eine Ergänzung sein kann. (Abb. 119, 120) Möglicherweise wurde auch der Ansatz der Schreibfeder der Figur Johannes' Evangelista ergänzt. Eher ephemeren Charakter hatten wohl die Blumensträußchen, die zeitweise die verstümmelte Hand des Jesusknaben ‚vervollständigten‘, aber auch dem Stifter bzw. der Täuflerfigur in die Hände gegeben wurden. (Abb. 121) Den Verlust des Mittelfingers und Risse am Handgelenk zeigt auch die erhobene Rechte Gottvaters. Die Figur Franziskus' von

²²⁶ „il mausoleo del Santo non ha patito gravi danni e solo frammenti di piccole dimensioni si sono staccati dai rilievi decorativi“ (Bossi 2012, S. 77).



Abbildung 119: Bernhardinmausoleum,
Fehlstellen Franziskusfigur



Abbildung 120: Bernhardinmausoleum,
Schäden Ornament vorderseitige Sockel-
zone



Abbildung 121: Bernhardinmausoleum, Zentrales Relief mit ergänzendem Blumen-
sträußchen, vor 1906

Assisi wird auf historische Photographien in verschiedenen Zuständen abgebildet: einmal ohne rechte Hand und Kreuzfixstamm und einmal mit wieder angesetzten Teilen, wobei der Kreuzstamm heute verloren ist. (vgl. 99, 119) Auch die Antoniusfigur hat einen Finger verloren, den man einst mithilfe eines heute wieder sichtbaren Eisenankers vervollständigte. Eben solche Anker zeigen auch die linken Zehen der Sebastiansfigur. Bei dieser Figur wurden zudem Nase und rechter Fuß in Stuck angefügt. Gut sichtbare Risse weist das rechte Handgelenk der Katharinenfigur auf. Zwar wurde die Hand wieder angesetzt, doch die ist in groben Blättern und einem helleren Material geschnittene Märtyrerpalme eine spätere Zutat.

Zum Teil weist auch das Ornament Schäden auf; beispielsweise ist die fein gearbeitete, ausgehöhlte Spiralgirlande, die das Stifterwappen der vorderen Sockelzone umrahmt, zu Dreiviertel abgeschlagen. Auch die Ansatzstellen im Bereich des vorderen Sockelpostaments sowie Metallspangen des Sockelgesimses zeugen von Schäden.

Weitere Schäden sind durch Modernisierungen bedingt, wie die Verlegung elektrischer Leitungen zur künstlichen Beleuchtung, speziell im Mausoleumsinneren, wo sich Bohrlöcher oder Verklebungen im Stein finden. Zwei quadratische, sich auf gleicher Höhe gegenüberliegende (Bohr-)Löcher im unteren Bereich des Rahmenprofils des Hauptreliefs scheinen der Anbringung von Lampen gedient zu haben.

Über die gesamte Struktur verteilt klaffen Spalte zwischen den verkleidenden Steinplatten, die sich durch Erschütterungen gegeneinander verschoben haben. In einigen Bereichen, z. B. den Kapitellen der Mausoleumsflanken, erkennt man eine Befestigung mit Mörtel.

Neben diesen kleineren Fehlern weisen zwei figürliche Bereiche Unstimmigkeiten auf: Einerseits ist fraglich, ob neben der Figur Gottvaters in der vorderen Lünette ursprünglich mehrere Engelsköpfe zu sehen waren. Angesichts der blank belassenen Platten und den vereinzelt wirkenden Köpfchen wäre es möglich, dass zu irgendeinem Zeitpunkt beschädigte Figuren durch neue schmucklose Platten ersetzt wurden. Andererseits ist die Figur des Antonius nicht wie die übrigen Figuren monolithisch mit der Nischenarchitektur verbunden, sondern als einzelner Block in die Nische eingelassen. Die Separierung der Figur von der Nischenumgebung scheint auf einen Fehler während des Entstehungsprozesses zurückzugehen, worauf auch die Tatsache verweist, dass das Gebälk der Antoniusnische als einziges keine perspektivische Verzeichnung aufweist.

Während der zwischen Herbst 2016 und Frühjahr 2017 vorgenommenen Restaurierung des Mausoleums wurden hauptsächlich konsolidierende Maßnahmen und eine Reinigung der durch Ruß und andere Ablagerungen verschmutzten Steinplatten vorgenommen:²²⁷ Die Steinplatten, insbesondere im Bereich der

227 Die Maßnahmen der ausführenden Restauratorin Renata Contadin (CONTADIN 2018) wurden koordiniert von Biancamaria Colasacco (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di L'Aquila e Teramo).

Lünetten, wo sich einige Elemente durch die Zerrüttung des dahinterliegenden Mauerwerks verschoben hatten, wurden stabilisiert. Nicht originäre Stuckaturen (Gips, Zement, Mörtel) oder falsch wiederangesetzte Anstückungen wurden entfernt. Dabei entschied man sich gegen die Ergänzung fragmentierter Gliedmaßen oder Attribute, sondern füllte lediglich kleine Risse und Fehlstellen an Figuren und Architekturelementen mit farblich und strukturell angepasstem Kalkmörtel, der teils nachträglich farbig angeglichen wurde. Abschließend erfolgte eine Oberflächenversiegelung durch mikrokristallines Wachs.

3.4 Interpretationen

3.4.1 Ikonographie von Figuren und Ornament

Die Flanken des Mausoleums – mit rotem Stein und Ornamentformen der Architekturglieder geschmückt, aber ohne Hochrelieffiguren – betonen die Vorder- und Rückseite als bedeutungstragende Hauptansichtsseiten, an denen sich das Figurenprogramm entfaltet.

Die Mausoleumsfront zum Hauptschiff präsentiert an prominenter Stelle, zu Seiten der Graböffnung, die Apostelfürsten, die den traditionellen Typen des mit vollem Bart und Haupthaar dargestellten Petrus und des weitgehend kahlen Paulus mit langem Bart entsprechen. Als Zeichen für das Papsttum – rahmten doch in dieser Zeit die beiden inhaltsgleichen Statuen Paolo Romanos auch die Treppe zum Petersdom – deutet das Apostelpaar auf die guten Beziehungen und die Protektion der Observanten durch den Heiligen Stuhl hin.²²⁸

Schon früh war ein Konnex der Franziskaner zum Papsttum hergestellt; man denke an die Traumvision Innozenz' III. von Franziskus als Stütze der Lateransbasilika bzw. des Papsttums und damit als neue Apostelfigur, ein passendes Bild für die papsttreuen, das Predigtapostolat verfolgenden Observantenprediger.²²⁹ Bekanntlich war die assisiatische Grabkirche des Franziskus von Beginn an der direkten Protektion der Pontifices unterstellt und mit einem Papstchor ausgestattet.²³⁰

228 Frühe Apostel und Märtyrer gehörten allgemein zum Repertoire der Sermonarien der Observantenprediger (SOLVI 2013, S. 156 f.). Eine deutliche ikonographische Treuebebindung der Observanten zur Kirchenpolitik Roms inszeniert beispielsweise Carlo Crivellis Altartafel der *Schlüsselübergabe* (1488, Berlin, Gemäldegalerie, ehem. S. Pietro a Muralto), welche die *traditio clavium* im Beisein der Observantenbrüder Johannes von Capestrano und Jakob von der Mark darstellt (vgl. PEZZUTO 2016, S. 86 f., 186–188).

229 Zur Bindung der assisiatischen Kirche an das Papsttum BELTING 1977, S. 21–28; zu Franziskus als Stütze der Päpste BLUME 1983, S. 31.

230 Wie erwähnt (vgl. 2.8.2) wies die Grabkapelle Bernhardins einige Vergleichsmomente mit Franziskus' Grabstätte in der Unterkirche von Assisi auf, etwa die Anlage in zwei Niveaustufen und die Einrichtung eines Mönchschores.

Die Positionierung der Apostelfürsten an dieser zentralen Stelle des Mausoleums ist als Anspielung auf diese reziproke Beziehung, aber insbesondere als Legitimation von Bernhardins Heiligenstatus und damit seines Ordenszweiges zu lesen.²³¹

Darüber hinaus gelten die Paulusworte „in nomine Iesu omne genu flectatur caelestium et terrestrium et infernorum“ (Phil 2,10) als früheste Rechtfertigung der intensiven Verehrung des Namens Jesu.²³² Bernhardin ließ den Text auf die Tafeln mit dem IHS-Monogramm schreiben, die er bei seinen Predigten zeigte, weshalb das Apostelzitat schließlich auch Eingang in die Bernhardin-Ikonographie fand.²³³ Zudem bot sich eine Parallelisierung mit dem unermüdlichen Apostolat Paulus' an, denn Bernhardin wurde mehrfach als „alter Paulus“ titulierte und in Berichten zu seinem Tode legte man ihm Paulusworte in den Mund.²³⁴ In Zusammenhang mit der Darstellung des Johannes von Capestrano im Hauptrelief, der in der zeitgenössischen Hagiographie teils als zweiter Petrus bezeichnet wurde, lässt sich gar an eine Stilisierung von Bernhardin und Johannes als neues observantisches Apostelfürstenpaar denken.²³⁵

Die das Hochrelief flankierenden Nischenfiguren des zweiten Geschosses, Johannes der Täufer und Johannes Evangelist, sind in ihrer Eigenschaft als Verkünder des Messias und seiner Botschaft dargestellt. Sie verweisen damit auf Bernhardins Profession eines Predigers. Dessen zwei Hauptaufgaben, öffentlicher Vortrag und Schriftstudium, sind durch die beiden Figuren verbildlicht: Der Täufer öffnet in deklamatorischer Pose mit emporgerichtetem Blick den Mund zum Sprechen, während der Evangelist sich mit gesenktem Haupt dem Lesen bzw. Schreiben widmet.

Die Zwickel der Figurennische des Evangelisten ist mit kleinen Adlern geschmückt, die je mit einer Klaue ein Buch greifen und somit auf das von ihm ver-

231 Vgl. hier die analoge Bedeutung des in der Initiale des Aquilaner Exemplars der Kanonisierungsbulle Bernhardins dargestellte Papstwappen (vgl. 2.2.3) bzw. das Wappen Eugens IV. auf einem der Prozessionsbanner, die während der Sieneser Funeralfeier Bernhardins im Jahr 1444 mitgeführt wurden (ISRAËLS 2007[2008], S. 80).

232 GÖTTLER 1995, S. 292.

233 Die Paulusworte sind beispielsweise auf den Monogramm-Tafeln zu finden, die im Capriola-Konvent bei Siena oder dem Aquilaner *locus* S. Giuliano aufbewahrt werden. Letztere wurde durch Johannes von Capestrano 1426 beauftragt (vgl. EB, Bd. 2 [1981], S. 192).

234 So heißt es bei Enea Silvio Piccolomini: „In praedicatione vero sermonibusque popularibus, adeo plebibus acceptus, ut alter Paulus crederetur“, PICCOLOMINI 1700, S. 77 (vgl. in Anlehnung daran Hartmann Schedel: „in praedicationibus adeo plebi acceptus, vt alter Pavlvus crederetur“, SCHEDEL 1493, S. 248). Auch die Klarissin Caterina Vigri bezeichnete Bernhardin als „Paolo del nostro patriarca San Francesco“, VIGRI 1985, S. 135 (vgl. ROSATI 1935, S. 237). Sowohl Maffeo Vegio Bernhardin als auch die so genannte *Legenda apparuit* nehmen auf Paulus Phil 1,23 Bezug („neque aliter ac Paulus cupiens se dissolvi & esse cum Christo“, *Agiografia* 2014, S. 220 f., 340 f.).

235 Zu Johannes' Gleichsetzung mit Petrus SOLVI 2016a, S. 52–55 („ut alter Apostolus ad religionem tractus, ut Princeps apostolorum Petrus“). Auch dieser Prediger unterhielt enge Beziehungen zum Heiligen Stuhl.

fasste Evangelium verweisen. Eben diesem entstammen die Worte „manifestavi nomen tuum hominibus“ (Joh 17,6), die Bernhardin sich im Zusammenhang mit der Verehrung des Namens Jesu zum Leitspruch gemacht hatte und die so fester Bestandteil der Bernhardinikonographie wurden. Diese Johannesworte waren ferner Bestandteil der Antiphon der Vesper vom Vorabend der Himmelfahrt Christi, die im Todesmoment Bernhardins unweit seiner Sterbezelle angestimmt worden war, so beschreiben es schon die frühen Hagiographen.²³⁶ Hinzu kommt, dass der Kanonisierungssermon einen Passus des Johannesevangeliums (Joh 12,26) in den Mittelpunkt stellte.²³⁷ Auch weitere Bezugnahmen sind in den Quellen nicht rar, verglich doch etwa Jakob von der Mark in seinen Predigten Bernhardin mit Johannes dem Täufer.²³⁸ In L’Aquila war der Gedenktag von Johannes’ Enthauptung besonders bedeutsam, da man an diesem Tag das wichtigste Kirchenfest der Stadt, die *Perdonanza* in S. Maria di Collemaggio, feierte. In dieser Kirche wurde auch eine Fingerreliquie des Täufers aufbewahrt – und zwar des Zeigefingers, mit dem er auf Jesus verwiesen haben soll. Dieser wurde gemeinsam mit den anderen Hauptreliquien von Collemaggio während der *Perdonanza* öffentlich gezeigt, ebenso wie der Bernhardinleib zu diesem Fest enthüllt wurde (vgl. 3.5.1).²³⁹

Das zentrale Figurenrelief zeigt eine *commendatio animae*. Bernhardin als Intervenient präsentiert dabei Iacopo di Notar Nanni der Madonna²⁴⁰ mit dem Jesusknaben, welcher sich dem knienden Stifter zuwendet. Der Blick der Gottesmutter ist nach links gerichtet, wo Johannes von Capestrano – der dritte Johannes in diesem Register – kniet.²⁴¹ Diese Szene ist für die Grabmalsikonographie des aus-

236 Diese hagiographische Tradition findet sich spätestens in der Bernhardinvita des Barnabo da Siena (zw. 1453 und 1459, *Agiografia* 2014, S. 340f.). In Fortführung des Zitates der Antiphon gehen die Johannesworte deutlich auf das von Gott eingesetzte Predigeramt ein (Joh 17,6–8).

237 Dieser Abschnitt („Wer mir dienen will, der folge mir nach; und wo ich bin, da soll mein Diener auch sein. Und wer mir dienen wird, den wird mein Vater ehren“) findet auch in der Kanonisierungsbulle Erwähnung.

238 PACETTI 1943, S. 84: Johannes sei der Morgen-, Bernhardin der Abendstern.

239 ALFERI 2012, S. 182 verzeichnet für Collemaggio den „deto della fede di S. Giovanni Battista, col quale dimostrò il Nostro Signore Gesù Christo“. Zur Reliquienweisung in Collemaggio vgl. 4.5.1.1. Im Übrigen vermerkt Alferi auch eine Reliquie des Täufers in S. Bernardino: „della pietra dove nacque San Giovanni Battista“ (ebd., S. 221).

240 Neben der zentralen Bedeutung der Madonna ist auch auf Bernhardins besondere Verehrung der Gottesmutter hinzuweisen: SOLVI 2007/10. Zur hervorragenden Bedeutung der Gottesmutter in den Predigten der Observanten vgl. auch SOLVI 2013, S. 157–161.

241 Die Namensgleichheit mit dem Täufer resultiert gewiss aus dem Geburtstag des Capestranesen am Tag von Johannis Geburt (24. Juni 1386). Kann man sich hier eine Anspielung auf die Entscheidungsschlacht zur Abwehr der Osmanen bei Belgrad im Juli 1456, einem Kulminationspunkt der Tätigkeiten des abruzzesischen Observantenpredigers, vorstellen? Auch dabei bekleideten drei Männer mit Namen Johannes Schlüsselpositionen: Neben Johannes von Capestrano bereiteten maßgeblich der Oberbefehlshaber des Heeres Janós Hunyadi (1387/1407–1456) und der päpstliche Legat Kardinal Juan de Carvajal (ca. 1400–1469) die entgegen aller militärischen Wahrscheinlichkeit für die Christen siegreiche Schlacht vor.

gehenden Quattrocento keine Seltenheit.²⁴² Ungewöhnlich ist hier jedoch, dass nicht der mit dem Grabmal Memorierte dem himmlischen Herrscher anempfohlen wird, sondern dass Bernhardin die Vermittlerfunktion einnimmt. Der Heilige tritt als Interzessor aktiv in der Rolle auf, die Religiösen und Pilger von ihm erwarteten, wenn sie an seinem Grab ihre Bitten vortrugen. Der Stifter Iacopo ist als Mann mittleren Alters, wohlgenährt, in einen voluminösen Mantel gekleidet, mit kurzem Haar und zum Gebet gefalteten Händen dargestellt. In Art eines besonders herausgehobenen Adoranten erinnert seine Figur zum einen an die soziale Stellung des Stifters, weist aber darüber hinaus auf das Intervall bis zur Auferstehung hin, denn in diesem Zeitraum würde ihn die Darstellung repräsentieren.²⁴³ Devotions- und Dedikationsbild vermischen sich hier, denn Iacopos Konterfei dient einerseits als Projektionsfläche oder Exempel für am Heiligengrab betende Gläubigen, andererseits weist es ihn als Stifter aus, allerdings so positioniert, dass er leicht mit dem Grabinhaber zu verwechseln ist. Freilich stand nicht allein Selbstrepräsentation im Interesse, denn eine Seelgerätsstiftung erfolgte in der Regel in Hinblick auf das Totengedenken und mit dem Ziel der Verkürzung der Verweildauer des Memorierten im Fegefeuer. Hatte Iacopo Seelenmessen in verschiedenen Kirchen testamentarisch festgeschrieben (3.1.4), konnte er – auf den in unterschiedlicher Form am Grabmal verwiesen wurde – so auch spontane Gebete erhoffen.

Nicht zu vernachlässigen ist außerdem die axiale Beziehung zu der ganz ähnlich komponierten Szene auf dem 1481 gestifteten Prunksarkophag König Ludwigs XI., der bis 1529 genau unter dem Relief im Grabmalsinneren zu sehen war. Dabei war der Monarch in vergleichbarer Betpose kniend vor der Gottesmutter mit dem Kind dargestellt (vgl. 3.1.1).²⁴⁴ In der Parallelisierung der Reliefszenen wollte sich der Mausoleumsstifter anscheinend mit dem König gleichstellen. Diese Analogie kann man plausibel als „autorepresentazione aristocratica“²⁴⁵ deuten, die der Aspiration Iacopos entsprang, wie einige seiner wohlhabenden Kaufmanns- und Politikerkollegen zum *dominus* ernannt, d. h. in das offizielle Stadtpatriziat eingereiht zu werden.

242 Als Motiv ist die *commendatio animae* bereits an mittelalterlichen Papstgrabmälern zu finden (bspw. Arnolfo di Cambio, Grabmal Bonifaz' VIII., Alt-St. Peter, ca. 1300 vollendet, Zeichnung des fragmentierten Monumentes im Album des Giacomo Grimaldi, BAV, Archivio del Capitolo di S. Pietro, A 64 ter, fol. 24 f.). Vgl. u. a. römische Prälatengrabmäler des ausgehenden Quattrocento wie diejenigen der Kardinäle Pietro Riario in SS. Apostoli (ca. 1474–77) oder Bartolomeo Roverella in S. Clemente (1476–1485).

243 Zu retro- und prospektiven Aspekten der personalen Repräsentation in Motivbildern vgl. BELTING 2002, S. 32. Die Annahme Vincenzo Di Gennaros, der im Ableben des Stifters (und Silvestros) einen *terminus post quem* für dessen Darstellung im zentralen Relief ablesen zu können glaubt (DI GENNARO 2010, S. 86), ist nicht nachzuvollziehen.

244 NYGREN 1999, S. 478.

245 TERENZI 2015, S. 149 f. Iacopo wurde dieser Titel vermutlich wegen der fehlenden ‚Aristokratisierung‘ seiner Familie nicht angetragen.

Die Figur Bernhardins orientiert sich an der in Siena entwickelten Darstellungstradition als faltiger und zahnloser Greis mit eingefallenen Wangen, der durch seine Tonsur und die Kutte mit Kapuzenaufschlag als Franziskaner zu erkennen ist. Selbst die Warze auf seiner rechten Wange ist angedeutet. Im Kontrast zur feisten Figur des Stifters wirkt Bernhardin besonders mager. Zwischen seinem mit Nimbus ausgezeichneten Haupt und der beinahe vollplastisch gearbeiteten Figur des Jesusknaben, die sich dem Stifter zuwendet, erscheint Bernhardins Attribut, das IHS-Monogramm in der zwölfstrahligen Glorie.

Johannes von Capestrano, der sich so vehement für die Kanonisierung Bernhardins und den Kirchenbau eingesetzt hatte, ergänzt die Reihe der Prediger in diesem Register. Die mit Zingulum gegürtete Kutte, Tonsur und Holzsandalen (*zoccoli*) weisen ihn als Observanten (*zoccolante*) aus. Seine Darstellung ist insofern eine Besonderheit, als der Platz zur Linken der Madonna eigentlich einem weiteren heiligen Fürsprecher gebühren würde; zwar vielfach als „beato“ angesprochen, fand Johannes jedoch erst 1690 Aufnahme in den Katalog der Heiligen.²⁴⁶ Die Positionierung des Observantenbruders lässt sich somit als visuelles Plädoyer für seine Kanonisierung interpretieren: Im Sinne der Bildlogik müsste er sozusagen nur aufstehen und wäre damit im Stand der Heiligkeit.²⁴⁷ Ein manifester Hinweis auf die Verehrung des Johannes von Capestrano in S. Bernardino ist, dass man dort Teile seiner Kleidung als Sekundärreliquien verwahrte.²⁴⁸ Die lokale Verehrung für ihn reicht schon in die Jahre unmittelbar nach seinem Tode zurück: So figurierte Johannes bereits im Juli 1462 als zusätzlicher Protektor der Stadt L’Aquila auf dem Stadtbanner, welches nach den Beben von 1461/62 geschaffen wurde (vgl. 2.4.3).

Johannes’ Gesichtszüge sind auffallend jugendlich. Besonders im Vergleich mit dem als faltigen Greis dargestellten Bernhardin fällt die straffe Physiognomie des *realiter* nur sechs Jahre jüngeren Mitbruders auf. Dieser – vermutlich beabsichtigte – Kontrast unterstreicht das in der Hagiographie oftmals konstruierte

246 In einigen Fällen wird in den Kommendationsszenen eine zweite Person der Madonna mit Kind anempfohlen (z. B. Grabmal Pietro Riario, Rom, SS. Apostoli, ca. 1474–77; Grabmal Pius’ II., Rom, S. Andrea della Valle, vor 1479); doch ist dort jeweils ein zweiter stehender heiliger Interzessor dargestellt. Das dieser Variation der Darstellungs-konvention innewohnende Verwechslungspotential zeigt Leopoldo Cicognaras Fehler, Johannes für einen der „due devoti presentati da S. Bernardino alla Madonna“ zu halten (CICOGNARA 1823/24, Bd. 4, S. 412).

247 Trotz der vergleichsweise späten Heiligsprechung ist die Darstellungstradition des Observantenbruders aus Capestrano vor 1690 reich (vgl. PEZZUTO 2016).

248 Giovan Giuseppe Alferi erwähnt um 1589 unter den Reliquien von S. Bernardino „del mantello del Beato Giovanni di Capestrano et del suo habito“ (ALFERI 2012, S. 221). Die Reliquien müssen bald nach Johannes’ Tod in die Abruzzen gelangt sein (Dezember 1456), hatte er doch verfügt, dass sein Besitz *post mortem* in das durch ihn gegründete Kloster seines Heimatortes transferiert würde (CHIAPPINI 1923, S. 109 f., 113–119). Ende des Jahrhunderts galt Johannes von Capestrano als „Beatus et advocatus“ der Aquilana (DE RITIS 1941, S. 210).

Lehrer-Schüler-Verhältnis zwischen Bernhardin und dem spätberufenen Johannes. Eine Annäherung an typischere, auf den Prototyp des Bartolomeo Vivarini (1459) zurückgehende Darstellungen, die den Prediger aus Capestrano als gealterten und ausgezehrten Franziskaner zeigen, wollte man hier anscheinend bewusst vermeiden.²⁴⁹ Diese porträtartige Bildtradition, die sich stark an der Sieneser Bernhardinikonographie orientiert, ist auch für andere frühe Selige der franziskanischen Observanz zu finden, wobei die ins Bild Gesetzten bisweilen nur durch ihre Attribute von Bernhardin zu unterscheiden sind. Diese physiognomische Angleichung lässt sich sinnvollerweise als Ausdruck einer spirituellen und hagiographischen Verwandtschaft der Mitbrüder erklären.²⁵⁰ Eben diese Assimilation wurde im Hauptrelief des Mausoleums jedoch nicht verfolgt. Der dort dargestellte Johannes lässt sich eher mit dem mittelalten, noch mit dunklem Haar Gezeigten der für S. Bernardino entstandenen Bildtafeln des so genannten Maestro di San Giovanni da Capestrano (ca. 1478–80) vergleichen, die eine jugendlichere Physiognomie der Johannesfigur des Mausoleums angeregt haben könnten.²⁵¹ (vgl. Abb. 23)

Die Kreuzesfahne, Attribut des Kreuzzugspredigers und Kämpfers in der Belgrader Schlacht gegen die Osmanen (1456), ist indirekt ein Verweis auf seine Verehrung des Namens Jesu sowie Bernhardins, da Johannes die Kreuzesfahne als Schlachtenbanner mit der Darstellung Bernhardins versah.²⁵² Auch wenn dieses ikonographische Detail selten umgesetzt wurde und meist das Monogramm oder ein Kreuz die Fahne zierte, erinnert dies Attribut doch daran, dass auch Bernhardin als Kreuzzugsprediger aktiv gewesen war.

In der Lünette gipfelt das Figurenprogramm dieser Schauseite in der Darstellung des segnenden Gottvaters, der sich auf ein aufgeschlagenes Buch – die Heilige Schrift – stützt.²⁵³ Der geöffnete Mund evoziert den Segen auch akustisch. Umgeben ist der Allmächtige von einem Reigen von Engelsköpfchen, ein seit dem 14. Jahrhundert in Italien verstärkt vorkommendes Motiv. Diese Engel lassen sich

249 Zu dieser ältesten erhaltenen Darstellung des abruzzesischen Predigers im Louvre vgl. PEZZUTO 2016, S. 157–160.

250 GOLSENNE 2002(2003), S. 1081.

251 Zum ursprünglichen Bestimmungsort des Altargemäldes PEZZUTO 2016, S. 80, 172. Der Autor deutet die jugendliche Physiognomie als bewusste Intention, die Figur der kollektiven Erinnerung der Aquilaner anzugleichen, denn Johannes hatte seine letzten Lebensjahre in Mitteleuropa verbracht (PEZZUTO 2010[2011], S. 57 Anm. 39).

252 „con una nobile e grande bandera signata ancho de croce da una parte, et da l'altra gli era sancto Bernardino, intrammo con molta festa in Belgrado“, FESTA 1911, S. 22.

253 In der zweiten Hälfte des Quattrocento finden sich Relieffiguren des segnenden Gottvaters häufig als Schmuck der Lünetten von Altären, Tabernakeln oder Grabmälern; vgl. Andrea della Robbias Assunta-Altar des Franziskanerheiligtums La Verna (ca. 1485); die Sakramentstabernakel von S. Marco, Rom (Giovanni Dalmata, ca. 1474) oder von S. Maria di Monteluca, Perugia (Francesco di Simone Ferrucci); das Grabmal Tebaldi in S. Maria sopra Minerva, Rom oder Relieffragmente in Popoli (AQ), Taverna Ducale (Beginn 16. Jh.).

kaum eindeutig als Cherubim oder Seraphim identifizieren, da ikonographisch weder eine kanonische Flügelnzahl noch andere spezifische Kennzeichen festgeschrieben sind.²⁵⁴ Als Gott am nächsten stehende, ihn ständig verherrlichende Engelschöre sind beide Kategorien hier sinnreich. Am Grabmal eines Franziskanerheiligen ist jedoch die Auslegung als Seraphim wahrscheinlicher, da sie den direkten Bezug zur Stigmatisierung des Ordensgründers durch den Christus-Seraphen und die vielfachen hagiographischen Verknüpfungen von Franziskanern mit dieser Engelsgattung bieten. Im Kontext der Aquilaner „arca“ ist jedoch auch die Deutung als Cherubim nicht abwegig, denn diese galten als gottgewollte Dekorationsform der Bundeslade (Ex 25,10–22), ein Thema zu dem etwa auch Johannes von Capestrano predigte.²⁵⁵ Allgemein sind Engelsfiguren in der italienischen Grabmalsskulptur seit dem späten Duecento vielfach in der Funktion von Bewachern der Grabstätte zu finden.²⁵⁶

Folgt man einer vertikalen Blickachse von Gottvater zum zentralen IHS-Monogramm im Fries bis hin zum Jesusknaben, scheint als thematischer Schwerpunkt das fleischgewordene Wort repräsentiert, dessen heilbringende Wirkung durch die flankierenden Prediger, den Evangelisten, die Apostelfürsten und insbesondere durch den hier verehrten Bernhardin verkündet wird. Und es nimmt nicht Wunder, dass das Apostolat bzw. die Erneuerung der christlichen Welt durch das göttliche Wort – so könnte man das Leitmotiv der vorderen Grabmalseite umschreiben – zugleich das zentrale Programm der Franziskanerobservanten war.²⁵⁷

Auf der zum Konvent weisenden Schauseite rahmen die Figuren der Franziskanerheiligen Franz von Assisi und Antonius von Padua die Grabmalseöffnung. Diese Positionierung erklärt sich durch die Nähe zum Konvent und dem *en face* in der Kapelle installierten Chorgestühl.

Links ist der in Holzsandalen und eine mit Zingulum gegürtete Kutte mit Kapuzenkragen gekleidete Ordensgründer jugendlich und bartlos gegeben. Sein Gesicht drückt das (Miter-)Leiden der Passion aus. Mit seiner Rechten deutet er auf einen Riss im Gewand, unter dem die Seitenwunde aber kaum erkennbar ist, während Franziskus mit der linken Hand einen Kruzifixus auf etwa derselben Höhe präsentiert. Auffällig ist, dass Gewandschlitz und Kruzifix *pars pro toto* für die Stigmata stehen, da keine Wundmale an Füßen oder Händen zu erkennen sind. Bernhardin selbst verstand einerseits den Körper des Ordensgründers als von Christus durch die Stigmata skulptiert und forderte, dass dessen Wundma-

254 SCHÖNBERGER 1952, Sp. 432 f.; WIRTH 1960, Sp. 461–463.

255 Johannes von Capestrano gereichte die Bundeslade, die Moses auf Geheiß Gottes schuf, zum Argument gegen den Ikonoklasmus der Hussiten und Utraquisten (vgl. CHLÍBEC 2013, S. 506).

256 WIRTH 1960, Sp. 452 f.; auch als Ministranten am Grab waren Engelsfiguren beliebt.

257 Vgl. LAPPIN 2000, S. 162.

le als den Körper perforierend dargestellt werden sollten.²⁵⁸ Andererseits predigte er, dass nicht ein körperliches Martyrium, sondern sein innerer religiöser Eifer Franz zum Ebenbild des Gekreuzigten gemacht habe.²⁵⁹ An dieser Aussage scheint sich die ikonographische Entscheidung für die zurückgenommene Darstellung der Wunden zu orientieren, die womöglich zugleich auf eine Annäherung des alten an den ‚neuen Ordensgründer‘ – als der Bernhardin verstanden wurde – abzielte. Dass der Darstellung der Wundmale des Franziskus im Aquilaner Konvent Aufmerksamkeit geschenkt wurde, beweist die auf Anfrage eines gewissen Bruders Andrea d’Alemania von S. Bernardino im Januar 1473 ausgefertigte Kopie der Bulle Sixtus’ IV., welche Darstellungen der Stigmatisierung des Franziskus legitiimierte.²⁶⁰

Wegen der ungewöhnlichen Darstellung Antonius’ mit Schreibfeder wurde diese Figur des öfteren mit Bonaventura von Bagnoregio identifiziert.²⁶¹ Auch Bonaventura stünden als Gelehrtem, der 1587 offiziell zum Kirchenlehrer ernannt wurde, Buch und Schreibfeder als Attribute zu, und tatsächlich bemühte sich die Ordensspitze um die Verbreitung von Bildern und Kult des erst 1482 heiliggesprochenen Mitbruders und Kardinals.²⁶² Eine spezifisch ikonographische Formel, die um 1500 in der Aquilaner Region zu finden ist, spricht jedoch deutlich für eine Identifikation der Figur als Antonius von Padua. Unter anderen zeigen einige Miniaturen in Choralbüchern aus S. Bernardino den hl. Antonius mit jugendlichen Gesichtszügen sowie einem Kodex und der Schreibfeder in Händen, ähnlich wie auch die Fresken des Francesco da Montereale an der Altarwand des Laienraums der Aquilaner Klarissenkirche oder die Wandmalereien von Silvestros Schüler Saturnino Gatti in S. Maria Assunta von Assergi.²⁶³ (Abb. 122) Bislang sind keine früheren Darstellungen des Antonius-Typs mit der Schreibfeder zu finden, so dass

258 Vgl. Bernhardins Predigt *De stigmatibus sacris gloriosi Francisci* (*Opera Omnia* 1956, Bd. 5, S. 206–230, bes. 224 f.). Zu den perforierten Wunden DELCORNO 1989, Predigt XXXII.33, S. 920 f. (ISRAËLS 2009, S. 138). Die Darstellung blutender Stigmata wiederum fand Johannes von Capestrano unschicklich (GIEBEN 1989, S. 292).

259 *Opera Omnia* 1956, Bd. 5, S. 217.

260 CHIAPPINI 1924, S. 82, Dok. XVII; vgl. PEZZUTO 2010, S. 41 f., 47 f.

261 SERRA 1912, S. 51; BONGIORNO 1942, S. 243 Anm. 75; CIANO 1945, S. 36; DI VIRGILIO 1950, S. 103; BOLOGNA 1997, S. 97; zweifelnd äußern sich CHINI 1954, S. 338; NYGREN 1999, S. 276.

262 Das Generalkapitel von 1484 verfügte, dass in allen Franziskanerkirchen eine Darstellung des frisch Kanonisierten anzubringen sei (RUSCONI 1995, S. 31, Anm. 26 mit Literatur; COBIANCHI 2013, S. 111 Fn. 192). Für Bonaventuras Darstellung – auch wenn sie nicht auf uns gekommen ist – bot sich sicherlich eine prominenter Stelle in S. Bernardino an, als die Rückseite des Bernhardinmausoleums, das Mitte der 1480er Jahren noch nicht in Planung war.

263 Vgl. BPA, Corale 4, fol. 40v; Francesco da Montereales Temperagemälde aus S. Angelo d’Ocre (heute Chieti, Museo Costantino Barbella); Figur im Bogen des Grabmals von Luigi Petricca Pica in S. Maria del Soccorso (1506). Ob eine Verbindung mit dem ehemals in S. Francesco in L’Aquila ansässigen Franziskanerlehrten Pietro dall’Aqui-



Abbildung 122: *Antonius von Padua* mit Schreibfeder, Grabmal Luigi Petricca Pica, 1506, L'Aquila, S. Maria del Soccorso

das Mausoleum bzw. S. Bernardino den Ausgangspunkt dieser regionalen ikonographischen Verschiebung zu markieren scheint.

Mit der Darstellung Antonius', der nicht nur als „Doctor Evangelicus“ vorbildhaft für das Konzept der Predigtgelehrsamkeit war, sondern auch substantiell zur Institutionalisierung des Franziskanerordens beigetragen hatte, unterstrich man die Bedeutung der Ausbildung und des Studiums der *fratres de familia*, war dies Bernhardin doch stets ein wichtiges Anliegen gewesen.²⁶⁴ In der Wahl der Attribute Buch und Schreibfeder glich man die Figuren von Antonius – teils „Arca del Nuovo Testamento“ geheißen – und dem Evangelisten Johannes, der dieselben Objekte vorweist, einander an.²⁶⁵

Im darüber liegenden Geschoss ist der hl. Sebastian dargestellt. Der Märtyrer galt als beliebter Fürbitter und Pestheiliger, der sich um 1500 vielfach als lebens-

la, genannt lo Scoltello, vorliegt, wie man es für eine Figur der durch Saturnino Gatti ausgemalten Apsis von S. Panfilo in Villa Grande bei Tornimparte vermutet (BOLOGNA 2014, S. 147), ist kaum belegbar.

264 Zu den Bemühungen Bernhardins und seiner Zeitgenossen um die Ausbildung der *fratres* ROEST 2000, S. 158–166. Spätestens im ausgehenden 16. Jahrhundert wurde der Konvent von S. Bernardino zu einem *Studium* („Vi è lo Studio“, ALFERI 2012, S. 220).

265 Zur Annäherung von Antonius an die Apostel und Evangelisten vgl. ANDERGASSEN 2016, S. 170 f., der jedoch die abruzzesische ikonographische Variante mit Schreibfeder nicht zu kennen scheint.

große Holzskulptur in den Abruzzen findet.²⁶⁶ Interessant ist, dass auch Bernhardin in einigen Fällen als Protektor gegen die Seuche angerufen und in dieser Funktion auch dargestellt wurde. Die Kompetenz als Pestheiliger führte man anscheinend auf Bernhardins eigene Pflege Pestkranker im Sieneser Ospedale della Scala zurück und speziell auf seine zweifache Gesundung nach Infektionen mit der Krankheit.²⁶⁷

Sebastian ist die Märtyrerin Katharina von Alexandrien gegenübergestellt. Als eine der vier *virgines capitales* repräsentierte sie nicht nur Keuschheit und Festigkeit im Glauben, sondern war zudem ein Exempel christlicher Gelehrsamkeit. Wie ihr Gegenüber gehört sie zu den Nothelfern, die als besonders empfänglich für Fürbitten der Gläubigen galten.²⁶⁸ Ihre Darstellung kann man mit der Aufbewahrung einer Katharinenreliquie in S. Bernardino zusammenbringen, die möglicherweise eine besondere Verehrung beförderte.²⁶⁹ Doch wurde auch vermutet, dass Katharina als Namenspatronin der Tochter Iacopo di Notar Nannis ausgewählt wurde, obwohl keine anderen ikonographischen Verweise solcher persönlichen, auf die Familie des Stifters verweisende Patrone am Grabmal zu finden sind.²⁷⁰

Neben der horizontalen Einteilung in Ordensheilige und Märtyrer bzw. Nothelfer lässt die Grabmalsrückseite inhaltlich auch vertikale Bezüge erkennen: Während Sebastian und Franziskus Christomimesis und Martyrium in den Fokus rücken, deuten Antonius und Katharina auf Studium und gelehrte Beredsamkeit hin. All diese Heiligen zeichnet Keuschheit und Festigkeit im Glauben aus, vorbildliche Eigenschaften, die den Franziskanerbrüdern gut anstanden.

Im Tympanon des Giebels der Rückseite präsentiert der halb im Grab stehende Jesus als wundenweisender Schmerzensmann seine Handflächen, umgeben von Leidenswerkzeugen und der Inschrift „DEI OMNIPOTENTIS HONOR“. Als weit verbreitetes Bild des eucharistischen Heilands ist diese Figur im Grabmals-

266 Gerade in den Jahren der Arbeit am Mausoleum wütete eine Pestepidemie in L'Aquila (CHINI 1937, S. 37), der vermutlich sowohl der Künstler als auch der Stifter des Mausoleums zum Opfer fielen. Erinnerung sei daran, dass Silvestros hölzerne Sebastiansfigur für S. Maria del Soccorso nachweislich anlässlich der Beendigung der vorangegangenen Seuche im Jahr 1478 beauftragt worden war (zu dieser Epidemie D'ANGELUCCIO 1742, Sp. 918).

267 Bernhardins Vermittlung schrieb man die Beendigung einer Epidemie in Ferrara 1417 zu (PACETTI 1943, S. 164) und auch das Ende einer Pestwelle in Fabriano 1458–59 soll sich seiner Interzession verdanken (MODE 1973, S. 66). Beispiele der eher seltenen Ikonographie Bernhardins als Pestheiliger sind Benozzo Gozzolis Pisaner Leinwand (1481, New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv. 1976.100.14) oder Benedetto Bonfigli *gonfalone* für S. Francesco al Prato in Perugia (1464, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria), die Bernhardin gemeinsam mit Sebastian und anderen Protektoren zeigen (vgl. EB, Bd. 2 [1981], fig. 136–140; MARSHALL 2005, S. 99 Anm. 1).

268 Zur unterschiedlichen Zusammensetzung der Nothelfer-Reihung vgl. GUTH 1994.

269 Giovan Giuseppe Alferi verzeichnet unter den Reliquien der Basilika „del braccio di S. Catherina“ (ALFERI 2012, S. 220). Die Heilige findet sich auch am Grabmal der Maria Pereira Camponeschi dargestellt.

270 MARINANGELI 1980a, S. 22.

kontext zugleich Ausdruck des Leidens und Sterbens des Menschen, aber auch der Hoffnung auf Erlösung durch das Leiden Christi. Wurde die *imago pietatis* einerseits als Mittler besonderer Gnaden verstanden, fungierte sie andererseits auch als Andachtsbild zur Kontemplation der erlösenden Wirkung der Passion Christi und verwies auf die Vollendung der Heilsgeschichte und damit die Möglichkeit der Auferstehung eines jeden. Im Kontext der franziskanischen Observanz wurde das Bild des Schmerzensmannes nicht nur in Predigten genutzt, sondern auch funktionalisiert zur Promotion der *monti di pietà*, hauptsächlich von Bernhardins Nachfolgern Jakob von der Mark und Bernhardin von Feltrè.²⁷¹

Als eine Art Leitspruch lässt sich die Lünetteninschrift deuten, die Bernhardins Lebenswerk zusammenfasst, sein Tun der Ehre des Allmächtigen zu weihen. Dies konnte ebenso eine Handlungsmaxime für die Observantenbrüder darstellen, die hier ihr (Chor-)Gebet verrichteten und Messe feierten. Für sie spielte die Kommemorierung der eigenen Ordensgeschichte eine wichtige Rolle, wurde doch die Franziskusvita in der Festoktav des Ordensgründers während der Chorliturgie verlesen und wöchentlich eine Messe zu seinen Ehren gefeiert.²⁷²

Betrachtet man das Figurenprogramm im Kontext der Mausoleumsarchitektur, so lässt sich die Gesamtheit der Nischen- und Giebelfiguren als Rekurs auf die Bauplastik von Nischenportalen verstehen, die im mittelalterlichen Verständnis das Schwellenmotiv der *porta coeli* als Pforte zum Himmlischen Jerusalem versinnbildlichten.²⁷³ Insbesondere Blendgiebel, Arkaden und Baldachine zählten zum Bereich der Paradiesdarstellungen, so dass ein Grabmonument selbst den *limen paradisi*, die Schwelle zum Jenseits markieren konnte.²⁷⁴ Zugespitzt ist für das Aquilaner Mausoleum zu formulieren, dass der Heiligenleib in der Grabkammer von himmlischem Personal umgeben bzw. bewacht wird – während man Bernhardins Seele im Paradies wähnte –, wobei die dreidimensionale Ausbildung der Grabkammer dieses Schwellenmoment auch räumlich artikuliert.

271 Vgl. allgemein zu diesem Bildformular MERSMANN 1972; PUGLISI/BARCHAM 2013. Die Darstellung des Schmerzensmannes im offenen Grab ist als Andachtsbild im ausgehenden Quattrocento sehr üblich in Lünetten von Sakramentstabernakeln, Altären oder Grabmälern (z. B. Perugino, Fano, S. Maria Nuova; Giovanni Bellini, Pala Pesaro; Zagnelli-Altar, Cotignola; Sarkophagdeckel des Bologneser Domenikusgrabmals von Niccolò dell'Arca). Zur eminenten Bedeutung des Schmerzensmannes in den Predigten und der Propagierung der *monti di pietà* durch Bernhardins Nachfolger vgl. TRAEGER 2000, S. 173–183.

272 SILBERER 2016, S. 31.

273 Vgl. BANDMANN 1951, S. 90f.

274 SCHMIDT 1990, S. 45, 75f. Die „creation of an image of Heaven and a Communion of the Saints“ (NYGREN 1999, S. 240) ist häufig an Heiligengrabmälern anzutreffen.

Die Gliederungselemente der Schauffronten sind hauptsächlich mit einem Grotesken-Dekor²⁷⁵ *all'antica* geschmückt, das vegetabile Motive wie Blattranken, Blüten, Früchte, Palmetten und Blattwerk mit Kandelabern, Festons, Fruchtgebinden, Masken, *spiritelli* und Mischwesen verbindet.²⁷⁶ Zwar spielerisch in der Motivik, sind die Einzelemente doch strukturiert eingesetzt: Pilaster und Rücklagen sind entlang einer vertikalen Achse organisiert und auch die horizontalen Architekturelemente weisen eine symmetrische Verteilung des Ornaments auf.

Bemerkenswert ist die Häufung sprechender Dekorationselemente an den die Nischenfiguren begleitenden Eckpilastern im Gegensatz zu den eher ornamental definierten Schauseiten. Gut vom Seitenschiff aus sichtbar sind die Pilaster der Mausoleumsflanken in Nähe der frontalen Nischenfiguren. Hier sind angrenzend an *Johannes den Täufer* und *Johannes Evangelist* jeweils antike Militärtrophäen (Zierhelme, gekreuzte Lanzen und Schilde, Brustpanzer und Bögen mit Pfeilen) zu erkennen. Auch wenn in der zweiten Hälfte des Quattrocento Kriegsgerät in unterschiedlichsten Zusammenhängen als Schmuckmotiv verwendet und anscheinend häufig als nicht weiter inhaltlich belegtes Motiv *all'antica* gewertet wurde,²⁷⁷ lässt sich wegen der Positionierung am Mausoleum eine inhaltliche Aufladung vermuten. Entsprechend der Siegeskonnotation der Trophäen antiker Triumphbögen, -säulen und Sarkophage versinnbildlichen sie die Überlegenheit der apostolischen Kirche gegenüber Häresie und Andersgläubigkeit – zumal in der Nähe der Apostelfürsten –, aber zugleich auch den Triumph über den Tod.

Anknüpfend an diese Deutung kann man das neben der Figur des hl. Franz positionierte liturgische Gerät (Kelch mit Hostie, Weihwasserschale, Weihrauchfass, Pyxiden, Gebetsketten und liturgische Bücher) gleichsam als christliche Trophäen verstehen. Offenkundiger freilich ist der Verweis auf das Priestertum des Ordensgründers wie auch Bernhardins selbst, zumal die an dem einstmalig an der Grabmalsrückseite angefügten Altar gefeierten Messen diese Objekte sozusam-

275 Marinangeli deutet an, dass man in den Köpfchen der Pilaster die Darstellung der Magistraten der kommunalen Verwaltung sowie den Bischof erkennen könne, die die Schlüsselgewalt für den Zugang zum Grabmal besaßen (MARINANGELI 1980a, S. 31).

276 Die phantasievollen Ornamentformen hatten sich seit den 1480er Jahren nicht nur im römischen Umfeld des Entdeckungsortes der namensgebenden Wandmalereien (z. B. Cappella Carafa, S. Maria sopra Minerva, 1489–93; Appartamento Borgia im Vatikanpalast, 1492–94), sondern auch darüber hinaus in der Malerei (vgl. Fresken Perugia, Collegio del Cambio, 1499; Orvieto, Kathedrale, 1499–1503) und Druckgraphik verbreitet (vgl. etwa die Ornamentstiche des Giovanni Pietro da Birago). In skulpturaler Ausformung finden sich groteske Ornamentformen häufig auch an Grabmonumenten. Als Referenzpunkt lassen sich insbesondere römische Grabmäler des Umkreises von Andrea Bregno nennen: Auch wenn sein Werk keine direkten Übernahmen antiker Dekorationsmotive aufweist (GREENHALGH 2008, S. 248), sind die „*all'antica* orientierten Motivrepertoires, die archäologische Exaktheit“ (PÖPPER 2010, S. 324) des Bildhauers, der selbst Antikensammler und -kenner war, zu unterstreichen.

277 WOLTERS 2000, S. 122.

gen aktivierten.²⁷⁸ Zugleich mag das Kirchengesäß auch ein Reflex der seit dem 13. Jahrhundert recht häufig als Grabschmuck vorkommenden Objekte sein, mit denen Kleriker- oder Engelsfiguren Totenriten ausführen.²⁷⁹

Der *hl. Antonius* wird begleitet von drei verschiedenen christologischen Wapen bzw. Zeichen: Zuoberst prangt das erst in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts entwickelte Franziskanerwappen der überkreuzten Arme Christi und Franz', darunter der auf einem Schild angebrachte Kreuzestitus und zuunterst eine auf die Passion bezugnehmende Umformulierung des Namen-Jesu-Monogramms, das hier von einer Dornenkrone umschlossen wird.²⁸⁰ Auch die an den Flanken neben *Sebastian* dargestellten überkreuzten *Arma Christi* hinter Schilden, auf denen jeweils vereinzelt stigmatisierte Hände oder Füße zu sehen sind, erinnern an die Passion Christi und weisen direkt auf den Schmerzensmann in der darüber sichtbaren Lünette; zugleich spielen sie auf die Stigmata des *Alter Christus* Franziskus an, der gleich unter *Sebastian* zu sehen ist. Man übernahm eine analoge Anordnung der *all'antica*-Trophäen wie sie die beiden *Johannes*' flankierenden Pilaster zeigen. Kaum von unten zu erkennen ist die kleine Tafel mit Kreuzestitus im Ornament des die *Sebastian*-Nische flankierenden äußeren Pilasters; ebenso dezent ist ein Täfelchen mit der Inschrift „Ave Maria“ direkt rechts neben der Figur Katharinas.

Neben anderen sinnbehafteten Motiven wie dem Gorgonenhaupt oder Sonnensymbolen sind auffällig viele Delphine zu finden, etwa im Friesschmuck der Mausoleumsrückseite, den Kapitellen und besonders prominent je paarweise zu Seiten der zentralen rückwärtigen Inschriftentafel. Bereits in der antiken Kunst als Symbole für die Auferstehung verwendet, sind Delphine auch in Observantenkirchen mit explizitem Sepulkalkontext zu finden, z. B. schmücken sie die Kapelle des Hauptportals von S. Bernardino in Urbino (ca. 1484), der Grabkirche der Montefeltro.²⁸¹

278 Zum Gedanken der kirchlichen Trophäen vgl. ALFERI 2012, S. 221, Appendix Nr. 7, S. 538. Zur Zeit Bernhards waren verschiedene Arten von *circula precatoria* gebräuchlich, die auf die Marienkrone zurückgeführt wurden. Die Gebetsketten mögen hier anspielen auf die besondere Marienfrömmigkeit der *fratres de familia* im Allgemeinen und Bernhards Verbreitung der Gebetspraxis im Besonderen, aber auch auf das Aquilaner Sternwunder vor Collemaggio, das in dem Moment geschah, als Bernhard über die Mariengebete predigte (CECCHIN 2009, S. 200 f.).

279 SCHMIDT 1990, S. 27 f.

280 Hubertus Gieben vermutet, dass das Auftauchen des Wappens mit der Kanonisation Bonaventuras 1482 zusammenhängt, der – laut Quellen des 16. Jahrhunderts – selbst ein Blason wählte bestehend aus zwei mit einem einzigen Nagel zusammengehefteten Händen, von dem das Ordenswappen abgeleitet wurde (GIEBEN 2009, S. 9–14, 34). Auch der Kreuzestitus hat eine zeitgenössische Aktualität durch die Entdeckung des für echt gehaltenen Fragments des Titulus 1492 in S. Croce in Jerusalem (NAGEL/ WOOD 2010, S. 219).

281 ROBSON 2014, S. 184, 185 Anm. 5. Das Auftreten von Delphinen an antiken Sarkophagen trug zur Funeralkonnotation bei, doch wurden die Meeressäuger auch in anderem Kontext als Zeichen von Erlösung und göttlicher Liebe eingesetzt (JACOBSEN/ROGERS-

An allen Seiten des Grabmonumentes eingestreut finden sich die Zeichen des Auftraggebers Iacopo di Notar Nanni.²⁸² An den Hauptschauseiten ist das persönliche (Handels-)Emblem Iacopos jeweils zentral im Sockelbereich positioniert; es wiederholt sich im Ornament einiger Kapitelle und Pilaster der Flanken des Monumentes, so am den Evangelisten Johannes begleitenden Eckpilaster, wo es unter die *all'antica* Trophäen gemischt ist und an den mittleren Kapitellen des ersten Geschosses der Südseite des Monumentes. (vgl. Abb. 109) An den Schmalseiten des Mausoleums und bemerkenswerterweise auch im Bereich der inneren Sockelzone der dem Konvent zugewandten Seite ist mittig das den Turm zeigende Familienwappen der Notar Nanni zu sehen.²⁸³ Dieses ist insgesamt viermal zu finden, während Iacopos persönliches Zeichen fünfmal auftaucht. Hier verbindet sich der Lokalstolz seiner Herkunft aus Civitaretenga mit dem Wunsch nach dynastischer und individueller Memoria. Die Memorialpflicht galt ja als eine der wichtigsten Beweggründe der Errichtung von Grablegern, auch wenn der Stifter schließlich nicht in der Bernhardinkapelle bestattet wurde.²⁸⁴

Jeweils auf der Mittelachse der Hauptschauseiten ist das IHS-Monogramm am umlaufenden Fries positioniert und verstärkt damit die vertikale Blickachse, die im Sockelbereich durch das Stifterwappen definiert ist und darüber durch den die Öffnung teilenden Baluster. Insgesamt fünf Mal taucht das Monogramm in skulpturierter Form am Mausoleum auf, eine sechste Darstellung schmückte den Scheitelpunkt des Mausoleumsgewölbes.²⁸⁵

Die an zentralen Stellen im Fries angebrachten IHS-Monogramme bieten vor dem Hintergrund von Altarfeiern einen interessanten Konnex zur Eucharistie, denn während der Elevation der Hostie wurde die zentrale Mausoleumsachse gewissermaßen aktiviert: Bernhardin selbst hatte die Verehrung des Namens Jesu mit dem Altarsakrament verknüpft, und während der Kontroversen um diesen Kult war die konsekrierte Hostie teils ganz konkret mit Bildern des Namen-Jesu-Monogramms verglichen worden.²⁸⁶

PRICE 1983, S. 43). Delphine waren zudem beliebte heraldische und Motto-Tiere (siehe allein die zahlreichen Florentiner Familienwappen unter [http://stemmario.khi.fi.it/\(07.10.2023\)](http://stemmario.khi.fi.it/(07.10.2023))); in sinnreicher Doppelbedeutung als Wappentiere und Auferstehungssymbole finden sie sich beispielsweise am Grabmal des Giannozzo Pandolfini (Antonio di Meo di Niccolò d'Isacco da Settignano, ca. 1456, Florentiner Badia).

282 Zu Iacopos Wappen und Signet vgl. 3.1.3.

283 Daneben ist auch ein sehr kleiner Wappenschild mit Turm in das Pilasterornament der linken Laibung der Grabmalseöffnung zum Konvent eingestreut. Da Silvestro ohne männlichen Erben blieb, war Iacopos Sorge um eine „dynastische“ Kontinuität möglicherweise besonders groß.

284 Zur vorrangigen Bedeutung der Heraldik im Grabmalskontext vgl. BINSKI 1996, S. 105.

285 Das Namen Jesu-Kürzel erscheint dabei stets in Scheibenform mit Majuskeln. In dieser abstrakteren Form ließ es sich universal auf die Namen Jesu-Verehrung beziehen, die ja auch Bernhardins Nachfolger betrieben. Zur Ablösung des Namen-Jesu-Monogramms von der *tavoletta*-Form vgl. HELAS 2004, S. 64.

286 Bernhardin war einer der Ersten, der eucharistische Prozessionen neben dem Fronleichnamsfest unterstützte (vgl. ROSSI 1994). Zu der formalen Analogie des kreisförmig-

Exkurs I: Präsentation versus Repräsentation – der Leichnam als Bild?

Im Unterschied zu den formal eng verwandten Wandgrabmälern der zweiten Jahrhunderthälfte, die üblicherweise einen Gisant in dem mehr oder weniger plastisch gestalteten zentralen Bereich einer Grabnische zeigen (vgl. 4.2.1), präsentieren die Schaufronten des Bernhardinmonumentes anstelle der Darstellung einer Liegefigur des Verstorbenen den in einen Franziskanerhabit gekleideten, mumifizierten Leichnam Bernhardins selbst.²⁸⁷

Für spätmittelalterliche Grabmonumente nicht-heiligmäßiger Personen war die liegende – teils annähernd vollplastische, teils flachbildnerische – Darstellung des Verstorbenen das „ikonographische Zentralmotiv“.²⁸⁸ In der italienischen Sempulkraltadition wurde der die Aufbahrungssituation der Exequien nachvollziehende, auf Sterbelaken oder -bahre mit geschlossenen Augen und meist gekreuzten Armen lagernde, „leichenhafte *gisant*“ zur Regel.²⁸⁹

Die Entscheidung gegen eine Liegefigur Bernhardins tritt umso deutlicher hervor, als seit dem Ende des 13. Jahrhunderts immer wieder auch Heiligengrabmäler mit Gisant geschaffen wurden, wenn auch der Großteil ohne auskommt. Beispiele wie das Grabmal der Margarethe in Cortona († 1297; ca. 1315) – erstes Monument einer weiblichen Heiligen mit Liegefigur –, der Grabaltar für den hl. Regulus in S. Martino, Lucca († ca. 540; 1484–85), das Grabmal des hl. Gandolfo von Binasco im sizilianischen Polizzi Generosa († 1260; 1482) oder die Grabplatte des sel. Bernhardin von Feltre († 1494; 1495, ursprünglich in S. Giacomo in Pavia), zeigen, dass Darstellungen der verehrten Verstorbenen am Grab nicht – wie teilweise konstatiert wurde – die göttliche *virtus* des Heiligenleibes infrage stellten.²⁹⁰

gen Monogramms und der Hostie ARASSE 1995, S. 124; BOLZONI 2002, S. 240 Anm. 202. Im observantischen Umfeld wurde gar das Monogramm auch ganz konkret als „disco eucaristico“ interpretiert, wie Cola dell’Amatrices Tafelgemälde des *Jakob von der Mark* zeigt (ca. 1510/12, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, Inv. 1990 DE 224; vgl. LANGER 2018).

287 Zu formalen Vergleichsbeispielen des Bernhardinmonumentes vgl. 4.2.1 und 4.2.2. Es sei jedoch angemerkt, dass der Leichnam vermutlich die meiste Zeit des Kirchenjahres im Prunksarkophag verborgen war (vgl. 3.5.1).

288 SCHMIDT 1990, S. 25. Seit dem 11. Jahrhundert zeigte man Bildnisse des Grabinhabers auf Grabplatten und Sargdeckeln, bis sie für (semi-)monumentale Grabmäler seit dem 13. Jahrhundert die Norm wurden (ebd., S. 60).

289 Ebd., S. 61.

290 Paul Binskis Annahme ist daher zu revidieren: „The shrines of the saints were specialized tombs which excluded these bodily surrogates [Gisants], perhaps in order not to cancel out the power of the body within“, BINSKI 1996, S. 71 (vgl. ebd. S. 94). Das Spektrum der Liegefiguren war nicht auf skulpturale oder reliefierte Darstellungen beschränkt, auch gemalte Darstellungen sind zu finden, wie etwa die Figuren auf den hölzernen *casse* der Giovanna von Signa (1438) oder der Rita von Cascia (um 1457). Ganzfigurige Darstellungen des Verstorbenen auf Metallschreinen sind mir nur für das Trecento bekannt (so der Schrein des hl. Simeon, Zadar/Kroatien, um 1300).

Sollte die Liegefigur am Grabmal nicht-heiliger Personen sowohl den Rang des Verstorbenen repräsentieren als auch an die „Memorialpflicht“ von Hinterbliebenen und Geistlichen gemahnen,²⁹¹ konnte dieser Aspekt im Falle jener, die im Ruhe der Heiligkeit gestorben waren, vernachlässigt werden, denn ihre Seelen wählte man bereits im Paradies.²⁹² Die Funktion von Liegefiguren an Heiligengrabmälern lässt sich vielmehr in zweierlei Hinsicht bestimmen:²⁹³ Zum einen konnte die ganzfigurige Darstellung des Verstorbenen ein „visuelles Insistieren“ auf der Präsenz des ganzen Körpers sein – ungeachtet, ob der Leichnam tatsächlich vollständig vorhanden war.²⁹⁴ Ferner konnte ein Gisant – trotz des kategorialen Unterschiedes, der zwischen den sterblichen Überresten von Nichtheiligen und Verehrten angenommen wurde – die Idee einer grundsätzlichen körperlichen Ähnlichkeit erzeugen und damit Pilgern und Gläubigen eschatologische Hoffnung auf die eigene Erlösung und Auferstehung vermitteln.²⁹⁵

Das Phänomen von Liegefiguren an Heiligengräbern des 15. und frühen 16. Jahrhunderts kann hier nicht im Einzelnen analysiert werden. Es soll jedoch kurz auf drei Beispiele hingewiesen werden, bei denen unterschiedliche Arten der Gestaltung der Liegefigur mit einem spezifischen Umgang im Kult einhergehen. Die Marmorgrabplatte mit dem lebensgroßen Relief des Bischofs und Jesuitenbruders Giovanni Tavelli da Tossignano († 1446) fungierte – nachdem das Grabbild wunderbarerweise Schweiß abgesondert hatte, also eine Art „Materialkonversion“ stattgefunden hatte – als „Körperersatz“, an dem man alle Handlungen wie am Leichnam vollführte.²⁹⁶ Die erst 2013 kanonisierte Franziskanertertiarin Angela von Foligno († 1309) erhielt um 1500 ein neues Grabmal, von dem nurmehr die vollplastische Liegefigur erhalten ist. Die knapp unterlebensgroße Holzfigur (136 cm), die sowohl auf der mimetischen Ebene funktioniert, als auch die Reliquien in einem Hohlraum der Figurenrückseite inkorporiert, kann treffend als ein „sprechendes Ganzkörperreliquiar“ beschrieben werden, gleichsam als Restitution

291 Dominic Olariu geht so weit, für die erste monumentale nachantike Grabfigur Italiens am Grabmal Papst Clemens' IV. (1265–68) in S. Francesco, Viterbo (1271) einen „Drang nach Konkretem, nach Realpräsenz“ zu postulieren und sie mit dem Dogma der Transsubstantiation (1215) und der Einführung des Fronleichnamsfestes (1264) in Zusammenhang zu bringen (OLARIU 2002, S. 104).

292 Vgl. PFISTERER 1999b, S. 349.

293 Im Folgenden beziehe ich mich auf NYGREN 1999, S. 253 f.

294 Ebd., S. 253; vgl. Ulrich Pfisterers Aussage zum Grabmal der hl. Margarethe von Cortona: „Zugleich wird den Gläubigen dadurch [Margarethes Liegefigur] bedeutet, daß ihre Bitten hier vor dem ganzen Körper der Heiligen größte Aussicht auf Erfolg haben“, PFISTERER 1999b, S. 349. Nygren versteht die Liegefiguren wie auch die häufig zu findenden sargähnlichen *casse* in Tumbenform, die einen kompletten Körper implizieren, als eine allgemeine Reflexion der „ambivalence about fragmentation“ (NYGREN 1999, S. 252), ohne im Untersuchungszeitraum seiner Studie (1260 bis 1520) neue Tendenzen, wie diejenige hin zum unzerteilten Heiligenleib des Quattrocento zu berücksichtigen (vgl. KRASS 2012, S. 48–52).

295 NYGREN 1999, S. 254.

296 KRASS 2012, S. 98 f.

der Vollständigkeit *ex post*, und damit ganz im Sinne der zeitgenössischen Beachtung des Gebotes der *integritas*.²⁹⁷ Dagegen bleibt der am aufwendigen Wandnischentyp römischer Klerikergrabmäler orientierte Gisant des Monumentes für den sel. Gabriele Ferretti († 1456) in Ancona (ehemals S. Francesco ad Alto) ein bloßes Bild, das die Aufbahrungssituation der Exequien verstetigt. In einer Simultaneität von Repräsentation und Präsentation gewährte jedoch eine kleine Schaulöcheröffnung im Sarkophag den Blick auf den in einer inneren, ebenfalls perforierten Holzkiste liegenden Leichnam Gabriele's.²⁹⁸ (Abb. vgl. 181) In einem Fall scheint der komplette und unverweste Leib der Heiligen geradezu die Realisation eines monumental Grabmals verhindert zu haben: Der Leichnam der hl. Bologneser Klarissin Caterina Vigri wurde zunächst auf einem angekippten Brett präsentiert und ihr Körper später als thronende Mumie ausgestellt.²⁹⁹

Diesem Beispiel vergleichbar, aber in Abweichung zu Heiligengrabmälern mit Gisant und dem üblichen Typ des Wandnischengrabmales, wird am Bernhardin-mausoleum die Repräsentation durch die Präsentation des Leibes ersetzt. Der Heiligenkörper selbst wird gewissermaßen zum Bild des Toten.³⁰⁰ Diese neuartige Ausstellung des gesamten Leibes im Zentrum des Grabmals wurde erst durch die Umsetzung der Paradigmen des *corpus integrum* und *incorruptum* (vgl. 2.1.2 Exkurs) möglich, denn nur ein intakter bzw. mumifizierter Körper konnte auf Dauer würdevoll als Bild fungieren. Freilich soll die Beltingsche Abbildlogik nicht überstrapaziert werden, gestaltete sich doch die Annäherung an das heilige Gebein in verschiedenen Wahrnehmungsschichten, wobei der Heiligenkörper *de facto* nur wenige Male jährlich zu sehen war (vgl. 3.5.1). In jedem Fall war die Ausstellung des Heiligenkörpers bei der Gestaltkonzeption entscheidend, auch wenn die großen Mausoleumsöffnungen richtiger als Leerstellen zu bezeichnen sind, die mit der Betrachtererwartung spielen.

Der Ersatz der Darstellung durch die Zurschaustellung des Heiligenleibes entspricht einer potentiellen visuellen Beweisführung: jederzeit ließ sich zeigen, dass der gesamte Körper Bernhardins tatsächlich in diesem Grabmal geborgen war. Dies trug einerseits dem Stolz der Stadt bzw. der Franziskaner Rechnung, den gesamten Körper zu besitzen – den die Aquilaner so eifrig verteidigt hatten – und si-

297 Ebd., S. 111. Für das franziskanische Milieu ist eine weitere hölzerne Figur eines Verstorbenen im 15. Jahrhundert erhalten: Die Darstellung eines anonymen, jungen Franziskanerobservanten (um 1450, Antonio Federighi zugeschrieben, Bologna, Museo Civico), deutet durch die vor dem Körper gekreuzten Hände und die über das Haupt gezogene Kapuze den Funeralkontext an (vgl. SHAW/SHAW-BOCCIA 1996, S. 481).

298 Zur Rekonstruktion des heute fragmentierten und im Anconitaner Diözesanmuseum aufbewahrten Monumentes MASSA 2003; KRASS 2012, S. 100–104.

299 Freilich ist zu bedenken, dass in Klausur lebenden Nonnen selten Grabmäler gesetzt wurden. Zur Inszenierung von Caterinas Leichnam KRASS 2005.

300 BELTING 2002, S. 52. vgl. KRASS 2012, S. 77, 86. Vgl. auch die Bezeichnung „body-image“ für die unverwesten Heiligenkörper, denen ebenso wie gemachten Bildern die Funktion zugeschrieben wurde, die Gegenwart von Verstorbenen zu evozieren – ganz im Sinne Leon Battista Albertis (Trexler 1991, S. 61).

cherte eine gewisse Monopolstellung hinsichtlich des Heiligenkultes. Andererseits verband sich damit die Vorstellung, dass ein kompletter Heiligenleib, zumal eines Stadtpatrons, noch wirkungsvoller als ein fragmentierter Heilungen und andere Wunder bewirken konnte.³⁰¹ Zugleich wird auch die theologische Idee der „Realpräsenz“ bzw. einer „Bilokation“ des Heiligen abgebildet, denn die göttliche Wirkmacht des Heiligen vermutete man nicht nur im Jenseits, sondern auch am Ort des Grabes in seinem Körper.³⁰² So mag sich erklären, dass Bernhardin als Bild nur im zentralen Relief der Vorderseite erscheint.³⁰³ Das Relief zeigt ihn als Thaumaturgen in der himmlischen Sphäre, wo er Christus und Maria von Angesicht zu Angesicht um das Wohl des einzelnen Fürbitters ersuchen kann. Diese Entscheidung, den Heiligen in seinem authentischen Leib wie auch als Thaumaturgen aus- bzw. darzustellen, betont die Doppelrolle, die Bernhardin im Sinne der Logik der Bilokation einnahm. Was Anton Legner erst für die Heiligenkörper des Barock beschreibt, ist in gleicher Weise wahr für den Bernhardinleib, der nicht nur das inhaltliche Zentrum des Grabmals ausmacht, sondern auch seinen visuellen und plastischen Kulminationspunkt: „Die ausgestellten Häupter und Skelette besitzen die Visualität des Bildes, die Körperlichkeit der Skulptur, das Faszinosum der Realpräsenz.“³⁰⁴

Auf den ersten Blick mag die – wenn auch sporadische – Ausstellung des mumifizierten Leichnams Bernhardins an die makaberen Repräsentationen sich zersetzender Körper der *transi*-Grabmäler erinnern, welche ein „Bild des Leichnams“ aufweisen.³⁰⁵ Auch wenn die Kontemplation des toten Körpers als *memen-*

301 Trotz des Glaubens an die Macht auch einzelner Reliquien, zeigt sich die Idee, dass vollständige Heiligenleiber größere Wirkmacht besäßen. Beispielsweise berichtet eine Episode aus dem Leben des hl. Bartolus, dass der Heilige einem Mönch im Traum anwies, seine zerstreuten Gebeine wieder in einer Stadt zu vereinen, da er nur als vollständiger Körper erfolgreich bei Gott für das Wohl der Stadt würde bitten können (DA RIVALTO 1831, S. 123). Diese und andere hagiographische Anekdoten zeigen, dass der Vollständigkeit der Gebeine des Stadtpatrons direkter Einfluss auf den Zustand der Stadtbevölkerung zugesprochen wurde (vgl. NYGREN 1999, S. 17f.; WEBB 1996, S. 61f., 68, 84). Vgl. die Betonung der Integrität der Aquilaner Stadtpatrone in Cola da Borbonas Poem („quattro corpi santi interi tutti quanti“, DE MATTEIS 2011, S. 22).

302 „Diese leibhaft wirkende Heiligenperson galt es zu ehren, denn sie war mit ihrer Seele im Himmel bei Gott und zugleich dem Leibe nach auf Erden im Grab. (...) Mit seiner himmlischen und zugleich irdischen Existenz schuf der Heilige eine leibhaftige Verbindung mit der jenseitigen Welt“, ANGENENDT 1991, S. 348. Zur Bilokation vgl. auch BROWN 1981b, S. 2–4. Hier kam anscheinend ebenso die Analogie zur Doppelnatur Christi, der mit dem Haupt im Himmel, den Füßen aber auf der Erde geweiht hatte, zum Tragen (vgl. Augustinus, *Ennarationes in Psalmos*, Psalm 90, Sermo 2, 5). Zur Realpräsenz, einem der Eucharistie-Lehre entlehnten Begriff, in Anwendung auf Reliquien und Heiligenkörper vgl. DINZELBACHER 1990; DIEDRICHS 2001, S. 151f.

303 Freilich existierten zusätzliche Bildebenen wie die Verdoppelung der ehemaligen Interzessionsszene durch den französischen Silbersarkophag, die Kapellenausmalung und die Darstellungen der Verschluss tafeln.

304 LEGNER 1995, S. 304. Oftmals tritt der *transi* im Verein mit einer durch die Kennzeichen der sozialen Identität ausgezeichneten Liegefigur des intakten Verstorbenen auf.

305 BAUCH 1976, S. 252–262.

to mori und Demutsübung zur Bekämpfung von Stolz sowie als Aufforderung zur Buße im späteren Mittelalter besonders von franziskanischen Wanderpredigern verbreitet wurde,³⁰⁶ konnte doch dem Blick auf einen toten Heiligenkörper nichts Skandalöses anhaften. Auch wird Bernhardins Mumie nicht als „Anti-Repräsentation“, „Repräsentationskritik“ oder „subversive Bildpraxis“ verstanden worden sein, wie es für die Darstellung verwesender Körper der Grabmäler von Nicht-Heiligen Personen postuliert werden kann.³⁰⁷ Für Letztere nahm man die Trennung des Körpers von der Seele an, die erst im endzeitlichen Auferstehungskörper wiedervereinigt werden würden, wobei das Grabbild als Substitut für den Verlust der personalen Existenz in diesem Intervall herhielt. Im Gegensatz dazu impliziert die Vorstellung der Realpräsenz ja gerade, dass dem Leichnam des Heiligen göttliche Kraft innewohnt. Und der kategoriale Unterschied zwischen den Überresten von ‚Normalsterblichen‘ und heiligem Gebein wurde je und je betont.³⁰⁸ Die Körper der Heiligen wurden als Schätze betrachtet, und namentlich die unverweslich gemachten Leiber der neuen Heiligen des Quattrocento konnten als Beweis dafür dienen, dass Gott diejenigen, die ihm folgten, nicht der Verwesung anheim gab.³⁰⁹

Generell sind auf italienischem Gebiet kaum Darstellungen des Verstorbenen als verwesender Leichnam im Grabkontext erhalten.³¹⁰ Im Bereich der Bildhauerei zeigt allein die marmorne Grabplatte des Rechtsgelehrten Antonio Amati in SS. Trinità, Florenz (Ende 15. Jahrhundert) den Verstorbenen als halb stehende, halb liegende Figur, deren Haupt als Totenkopf gebildet ist.³¹¹ Das Motiv des verwesenden Körpers ist außerdem in zwei zeichnerischen Entwürfe des so genannten *Skizzenbuchs des Jacopo Bellini*, Louvre (fol. 12r, 18r) zu finden³¹², und in

306 COHEN 1973, S. 26 f.; vgl. bspw. das Gedicht des Franziskaners Jacopone da Todi (1230–1306) *De la contemplazione de la morte ed incinerazione contra la superbia*. Auch personifizierte Darstellungen des Todes, wie das Fresko mit dem stigmatisierten Franz und einem Skelett (Giotto und Werkstatt, 1305–11) nahe beim Franziskusgrab, im nördlichen Querhaus der Unterkirche von Assisi, gemahnten an die Unausweichlichkeit des Todes, aber auch an die Möglichkeit zu dessen Überwindung durch das Opfer Christi (ROBSON 2005, S. 56–59). Ausprägung seiner Humilitas war Franz' Wunsch, auf dem nackten Erdboden zu sterben (COHEN 1973, S. 54, 59), worin ihn Bernhardin ja imitiert hatte.

307 Vgl. BINSKI 1996, S. 149; BELTING 2002, S. 44, 50.

308 So gab etwa der Dominikanerprediger Giordano da Rivalto anlässlich der Translation des hl. Bartolus 1303 den Unterschied der menschlichen und heiligen Gebeine wie folgt an: „l'osso dell'uomo non è da nulla, ed è così abominevole cosa pur a vedere non che a toccare (...) vedete come Iddio l'ha onorificate, e specialmente quelle degli Apostoli (...) vanno i Re ed i Baroni l'anno per la festa a baciare l'ossa loro santissime“, DA RIVALTO 1831, S. 121.

309 Zur Preziosität von Reliquien vgl. BAGNOLI 2010, S. 139. Die Zirkularität der Argumentation lässt sich im Falle der ‚hausgemachten‘ *incorruptibiltas* freilich nicht leugnen.

310 PANOFSKY 1964, S. 73; COHEN 1973, S. 189.

311 Panofsky geht von einem „nördlichen Einfluß“ aus, der sich nicht nur im Totenkopf, sondern auch in der Inschrift manifestiere und interpretiert die Figur nicht als *transi* im engen Sinn (PANOFSKY 1964, S. 73). Da die übrigen Glieder intakt dargestellt sind, hat der Schädel tatsächlich eher die Anmutung einer Maske (vgl. BAUCH 1976, S. 349).

312 Vgl. PANOFSKY 1964, S. 73; COHEN 1973, S. 109.

Masaccios *Trinità* (S. Maria Novella, Florenz, ca. 1426–28), die unterhalb der Altarmensa ein auf einer Grabtumba lagerndes Skelett³¹³ wiedergibt.

Exkurs II: Überlegungen zur Ikonographie der verlorenen Kapellenausmalung

Betrachtet man das Bildprogramm des Mausoleums, so wird deutlich, wie Bernhardin dem Betrachter in der doppelten Bedeutung als Thaumaturg und vorbildhaftes Exemplum als Christ im Allgemeinen und Franziskaner im Besonderen vor Augen tritt, den beiden Grundthemen des Heiligenkultes.³¹⁴ Diese wurden verstärkt wieder aufgegriffen durch weitere ikonographische „Schichten“: die Darstellungen des französischen Prunksarkophags, die 1528 geplante Kapellenausmalung, aber auch spätere Leinwandgemälde, die als Verschluss tafeln der Grabmalsöffnungen fungierten (vgl. 3.5.1).

Der der Konzeption des Grabmals vorausgehende Silberschrein Ludwigs XI. wies bereits eine Kommendationsszene auf (vgl. 3.1.1), die sich in ähnlicher Ausprägung im Hauptrelief des Monumentes wiederholte. Wie erwähnt, ist nicht eindeutig nachzuweisen, ob die Ausmalung der Bernhardinkapelle durch Francesco da Montereale tatsächlich zur Ausführung kam, jedoch belegt der Wortlaut des Testamentes von Silvestro di Iacopo di Notar Nanni, dass bereits konkrete Vorstellungen in einer Zeichnung niedergelegt worden waren (2.7.2). Seit dem 13. Jahrhundert wurde am Heiligengrab oder in Grabnähe die Darstellung von Szenen aus dem Leben des Bestatteten, die seine Tugendhaftigkeit und seine wunderwirkende Macht in beispielhaften Szenen vor Augen führten üblich.³¹⁵ Und so ist es wahrscheinlich, dass auch für die Bernhardinkapelle ein Bildprogramm mit Szenen aus dem Heiligenleben mitsamt (Wunder-)Taten geplant war.³¹⁶ Darunter ist die Darstellung des Aquilaner Sternwunders vor der Basilika von Collemaggio ein wahrscheinlicher Kandidat, vereint sich hier doch das lokale, in der Hagiographie auf Bernhardins Mitbrüder Johannes und Jakob übertragene Wunder mit der kanonischen Darstellung des von einem Pult aus sprechenden Predigers. Nicht fehlen durften zudem Heilungswunder, die Bernhardins thaumaturgische Wirkmacht unterstrichen; zur Auswahl standen zahlreiche Episoden der Mirakelsammlungen

313 Zu den verschiedenen Interpretationen der Figur dieses Verstorbenen vgl. COHEN 1973, S. 105–108.

314 Vgl. ANGENENDT 1994, S. 352: „Die Auseinandersetzung darüber, ob nun die Wunderkraft oder die Tugend das Wichtigere sei, durchzieht die ganze Hagiographie“.

315 Will man nicht direkt Bezug auf den Freskenzyklus des Franziskuslebens in der Oberkirche von S. Francesco in Assisi nehmen, lassen sich zahlreiche andere Beispiele finden, wie beispielsweise die Cappellone genannte Grabstätte des Augustinereremiten Nicola da Tolentino (14. Jahrhundert) oder die von Domenico Ghirlandaio geschaffenen Fresken der Fina-Kapelle der Collegiata von San Gimignano (1475).

316 Vgl. auch die Überlegungen von MACCHERINI 2018b, S. 61 f.

zwischen Wundern *in vita* und *post mortem*, zwischen lokalen und nationalen sowie der Art der Heilung, wobei eine Totenerweckung zweifelsfrei das hochrangigste und effektivste Wunder war.³¹⁷ Wegen des starken Aquilaner Bezugs ist auch die Szene der legendären Begegnung des todkranken Bernhardin mit dem Stadtpatron Petrus Cölestin gut denkbar. Setzt man eine relative Kleinteiligkeit des Zyklus voraus – in Analogie der Cappella Carli mit mindestens neun Bildfeldern –, so wäre auch Raum für die Darstellung des Bernhardintodes und möglicherweise für Episoden der Jugend des Heiligen gewesen.

Sollte auch das Gewölbe ausgemalt gewesen sein, wären Tugendpersonifikationen, insbesondere Armut, Keuschheit und Gehorsam naheliegend. Diese franziskanischen Tugenden wurden neben anderen in die nach dem Beben von 1703 erneuerte Ausmalung des vorderen Muldengewölbes der Bernhardinkapelle integriert. Möglicherweise griff man damit vorhergehende Gewölbedarstellungen wieder auf, die eine inhaltliche Parallele zum Bildprogramm der Vierung der Unterkirche von S. Francesco in Assisi unmittelbar über dem Franziskusgrab bedeuteten hätten.³¹⁸ Dort war Franziskus inmitten der von ihm gelebten Ordensstugenden zu sehen als Mittler und „Erlösungsbrücke“³¹⁹; eine ähnliche Funktion wurde für den zweiten Ordensgründer Bernhardin beansprucht.

3.4.2 Inschriftenprogramm

Bemerkenswert ist das ungewöhnlich umfangreiche, aus fünf Texten bestehende Inschriftenprogramm an den Hauptschauseiten des Mausoleums. Vier Texte sind auf die äußeren Kompartimente der Sockelzone verteilt: An der Seite zum Kirchenschiff findet sich links ein Gebet an den Heiligen (*Divo Bernardino*) und rechts eine Eloge auf den Stifter. Zum Konvent hin ist links das Lob auf das Grabmal als Kunstwerk (*Laus Operis*) und rechts eine Laudatio auf den Heiligen (*Divi Bernardini Laus*) positioniert. Das zentrale rückseitige Inschriftenfeld schließlich nennt in Art einer kurzen Chronik die Daten von Tod und Heiligsprechung Bernhardins sowie die päpstliche Genehmigung zum Kirchenbau, die Translation und das parallel dazu stattfindende Generalkapitel.

317 Ein Auferweckungswunder begegnete schon im Hintergrund des Bernhardingemäldes aus S. Chiara in via Vitellia, Rom (PEZZUTO 2015, S. 262; das Wunder eines im Kanal ertrunkenen, wiedererweckten Jünglings, wurde von Johannes von Capestrano 1447 untersucht, im selben Monat predigte er dazu, *Canone* 2018, S. 58 f.); vgl. auch die mehrfach dargestellte Szene eines ertrunkenen Kindes (z. B. auf Tafeln der Nische des Bernhardinbanners des Oratorio di S. Bernardino, Perugia oder die Giovanni da Modena zugeschriebene Leinwandmalerei für die Bernhardinkapelle in S. Francesco, Bologna).

318 Ggf. fanden diese, wie die aktuellen Fresken, Ergänzung durch die christlichen Tugenden; aber auch Franziskaner- bzw. dem Orden nahestehende Heilige wären denkbar.

319 HEISTERBERG 2020, S. 253.

Die Bandbreite der Texte versammelt Genres der Gründungs-, Weihe- und Meisterinschrift, die traditionell an Monumenten oder (Sakral-)Gebäuden angebracht wurden:³²⁰ So kann man die *Divo Bernardino* betitelte Inschrift nicht nur als Gebet an Bernhardin, sondern auch als Weiheinschrift an den verehrten Heiligen deuten – wobei das Monument selbst eine Votivgabe („votiva effigies“) darstellt. Das Lob auf das Werk bietet eine – wenn auch verschlüsselte – Nennung des ausführenden Künstlers und entspricht einer Meisterinschrift. Das Epitaph, das den Auftraggeber erwähnt, erinnert nicht nur an Memorialtexte, die den Verstorbenen an seinem Grab ehren; es kann durch die Verzeichnung des Vollendungsdatums des Monumentes und den Stifternamen zugleich als Gründungs- bzw. Stiftungsinschrift gelten.

Drei Texte (*Laus Operis*, *Divi Bernardini Laus* und *Divo Bernardino*) sind komplett in Versform – genauer: in elegischen Distichen – verfasst und besitzen jeweils einen zentrierten *titulus*, was eine Besonderheit unter zeitgenössischen, aber auch antiken Epitaphien darstellt. Als vornehme Form der Grabinschrift beweisen die elegischen Distichen Eleganz, ganz im Sinne Leon Battista Albertis, der gefällige Grabinschriften für wichtig und angemessen hielt.³²¹ Die rückwärtige chronikale Tafel und der Beginn der Stiftereloge, welche eher mit nüchternen Tatsachen und zeitnahen Fakten aufwarten, sind in Prosa gehalten und ohne Titel gegeben; man war also auf eine passende Abstufung der Inhalte bedacht.

Hinsichtlich ihrer Form sind die Epigramme, mit Ausnahme der Chronik-Inschrift – im Zentrum des zweiten Geschosses auf einem profilierten, nahezu quadratischen Feld prangend, welches durch rahmendes, antikisierendes Ranken- und Delphinornament die Dimensionen des vorderseitigen Hochreliefs erlangt –, je an den äußeren Sockelzonen auf profilierten Feldern als *tabulae ansatae* positioniert. Dieses antikisierende, häufig verwendete Format für Inschriftenfelder leitet sich von ephemeren Votivtafeln her, und so ist es interessant, dass durch die bereits erwähnte Verkröpfung der äußeren Achsen gerade die Inschriften-*tabulae* plastisch hervortreten und gemäß ihrem ursprünglichen Verwendungssinn wie vorgehängt wirken, wohingegen sich das chronikale Epitaph als struktureller Bestandteil des Monumentes präsentiert. Das Schriftbild zeigt durchgängig eine Renaissancekapitalis (Antiqua), die von den Entwicklungen der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Rom inspiriert ist.³²² Im Vergleich mit der Gestaltung der anderen Grabmalsinschriften aus Silvestros Werkstatt zeigt sich hier eine Steigerung von dem nicht ganz klassischen Schriftbild der Agnifili-Inschrift (bspw. invertier-

320 HOHMANN/WENTZEL 1938, Sp. 35.

321 Vgl. Leon Battista Alberti zu Inschriften an Sepulkralmonumenten in ALBERTI 1966, Bd. 2, S. 695 (VIII, 4). Die Grabepitaphie der Renaissancepäpste hatten Versform bis einschließlich des in elegischen Distichen verfassten für Nikolaus V. (KAJANTO 1982, S. 54; vgl. BAUER 2007, S. 29, 31 f.). Ein absichtlicher Nebeneffekt der besseren Memorierbarkeit metrischer Texte ist nicht auszuschließen.

322 Vgl. die Entwicklungslinie bzw. Antikenrezeption der Schrift römischer Epitaphie ab den 1460er Jahren im Umfeld von Andrea Bregno bei MEYER/SHAW 2008.

tes „S“) über den exakter gehauenen Epitaph für Maria Pereira und schließlich den sorgfältig konstruierten, wenn auch nicht gänzlich fehlerfrei geschnittenen und angeordneten Buchstaben am Bernhardingrabmal.³²³ Dabei kann man davon ausgehen, dass ein spezialisierter Schrifthauer – wie es der zeitgenössischen Praxis entsprach – die Inschriften ausführte, der entweder mit der Werkstatt Silvestros assoziiert war oder unabhängig beauftragt wurde.³²⁴

Bezüglich der *ordinatio* sind die in Prosa verfassten Texte linksbündig gesetzt und laufen im offenen Zeilenfall aus. Die drei in Vermaß komponierten Inschriften dagegen zeigen – mal mehr, mal weniger ausgeprägt – eine Einrückung der Pentameter, die den alternierenden Gedichtrhythmus unterstreicht.³²⁵ Trotz dieser die Form beachtenden Anordnung sind die Verse nicht zentriert, nur die etwas größer gegebenen *tituli* sind mittig gesetzt. Im Gegensatz zur zentralen rückwärtigen Tafel ist bei den metrischen Epitaphien keine Worttrennung zu finden. Es sind lediglich wenige Kontraktionen vorhanden sowie im chronikalen Text auch Suspensionen an den Wortenden.³²⁶ Die Interpunktionen zwischen den Wörtern sind zumeist dornenförmig; bei der *Laus Operis* finden sich auch kleinere, dreieckige Formen. Allein am Ende der zentralen rückwärtigen Inschrift und als Schlusspunkt des zentrierten Verses der Stifterinschrift ist eine Blattform eingefügt.³²⁷ Es mischt sich hier der Anspruch von literarischer Form und Schriftbild, doch wirkt die Umsetzung der Buchstabenanordnung an einigen Stellen wenig symmetrisch.

Gebet an den Heiligen (*Divo Bernardino*)

An prominenter Stelle – zum Kirchenschiff – betont das Widmungsgebet an den Heiligen seine weitreichenden heilenden Wunderkräfte und seine Rolle als mäch-

323 Fehlerhaft ist z. B. das Wort „Bernardino“ in der vierten Zeile der Stifterinschrift. An vielen Stellen finden sich noch Spuren der Konstruktion der Buchstaben bzw. des Zeilenverlaufs. Die Qualität der Schriftzeichen zeigt sich insbesondere im Vergleich zu anderen zeitgleich entstandenen Aquilaner Grabmonumenten wie bspw. demjenigen des Stifters Iacopo oder des Luigi Petricca Pica (L'Aquila, S. Maria del Soccorso).

324 Zum Begriff des „Schrifthauers“ vgl. TRINKS 2013, S. 101; zur Werkstattspraxis MEYER/SHAW 2008, S. 284.

325 Vgl. z. B. die *tabula ansata* mit eingerückten Versen am Sarkophag von Desiderio da Settignano Grabmal für Carlo Marsuppini, 1459, Florenz, S. Croce.

326 Beim ersten „Hinc“ im neunten Vers der *Divo Bernardino* ist die Kontraktion zwar im zeichenstärksten Vers des Textes zu finden, doch bedeutet gerade die Auslassung des Buchstaben „I“ keinen großen Platzgewinn. Eher ist anzunehmen, dass der *scalpellino* versehentlich eine vertikale Haste vergaß, so dass hier korrigiert werden musste. Da ansonsten stets Überstriche die Kontraktion anzeigen, ist wohl auch bei „cele(b)ra-vit“ der *Divi Bernardini Laus* ein Fehler unterlaufen. Die Suspension des Namens „Bernardino“ im zentrierten Vers der Stifterinschrift verkürzt den Text und hebt die Einrückung daher umso deutlicher hervor.

327 Mit Rekurs auf den Stil der römisch-antiken kaiserlichen Kapitalis liegt beides innerhalb der Norm zahlreicher römischer Grabmäler der letzten Jahrzehnte des Quattrocento (MEYER/SHAW 2008, S. 279).

tiger Fürbitter und Intervenient, die ja im zentralen Relief der Vorderfront bildlich thematisiert wird.³²⁸

DIVO BERNARDINO

SI TVA SANCTE PATER VENERANTVR NVMINA TERRAE
 SI TE HOMINVM VOTIS NVNC VOCAT OMNE GENVS
 HOC TVA MAGNARVM FACIVNT MIRACVLA RERVVM
 AVXILIA HOC AEGRIS TRADITA SVPPPLICIBVS
 NVMINE QVOT VITAM DEDERIS MORTALIBVS OLIM
 VOTIVA IN TEMPLIS INDICAT EFFIGIES
 SALVASTI INNVMERAS GENTES TERRA QVE MARI QVE
 IMPLETA EST MERITIS QVAELIBET ORA TVIS
 H(1)NC POPVLI HINC VRBES HINC MVNDVS DENIQVE NVMEN
 IMPLORAT SVPPLEX AVXILIARE TVVM
 AT TV NE VOTIS PRECIBVS NE DEFICE NOSTRIS
 AFFER OPEM TERRIS AVXILIVM QVE PIIS³²⁹

Die direkte Ansprache des Heiligen in der zweiten Person Singular suggeriert einen persönlichen Dialog mit dem als Fürbitter angerufenen Bernhardin und bietet sich so als Standardtext oder -gebet zu seiner Verehrung an, der vom Kirchenschiff aus gut sichtbar war.³³⁰ Der Text beschreibt zunächst allgemein die „magnarum miracula rerum“, doch im Folgenden konkretisieren sich Krankenheilungen sowie Erweckungen von den Toten, und Bernhardins Wirkungskreis wird in klimaktischer Steigerung auf das gesamte Erdenrund ausgedehnt. Deutlich bringt der dreimalige Einsatz von „hinc“ im neunten Vers – meiner Meinung nach nicht kausal („daher“), sondern räumlich zu verstehen – die Ausschließ-

328 Hier fällt der Mangel an biographischen Details auf, der im Zusammenhang mit anderen Grabinschriften durchaus zu finden ist (vgl. etwa die Grabinschrift des hl. Lanfrankus, Pavia, S. Lanfranco, 1498–1508).

329 „Dem heiligen Bernhardin! / Wenn deine göttliche Wirkmacht auf der Erde verehrt wird, heiliger Vater, / wenn das ganze Menschengeschlecht dich nun mit Gelübden anruft, / dann bewirken dies deine großartigen Wunder / und die Hilfe, die du den flehenden Kranken gewährt hast. / Wie vielen Sterblichen hast Du einst durch dein göttliches Wirken das Leben geschenkt? / Das Motivbild in den Kirchen zeigt es an: / Du hast unzählige Stämme [Gegenden] sowohl zu Wasser als auch zu Land gerettet. / Jedweder Landstrich ist von deinen Verdiensten erfüllt. / Von hier flehen Völker, von hier flehen Städte, von hier fleht schließlich / demütig die Welt, dass deine göttliche Wirkmacht Beistand leistet. / Du aber, versage nicht unseren Gebeten, nicht unseren Bitten, / bringe allen frommen Ländern Beistand und Hilfe!“ (Übersetzung PL; Wolfger Bulst danke ich für kritische Anmerkungen zu den Übersetzungen.) Die Inschrift besteht aus zwölf Versen plus Titulus und umfasst 423 Zeichen.

330 Waren Gebete und Akklamationen bereits in antiken und frühchristlichen Grabmalinschriften üblich (KAJANTO 1980, S. 77f.), sind diese an einem Heiligengrabmal umso passender.

lichkeit des Aquilaner Grabortes zum Ausdruck, als dem wenn nicht einzigen, so doch effektivsten Bernhardinwallfahrtsort.

Als sichtbare Zeichen der Effizienz von Bernhardins göttlicher *virtus* werden „votiva effigies“ benannt. Der wichtige Stellenwert der Gelübde bzw. Votivgaben („votis, votiva“) zeigt sich darin, dass sie gleich dreifach erwähnt werden; die materielle Evidenz der Votivbilder hatte bereits zuvor – etwa als beweiskräftiges Argument im Kanonisierungsprozess – Bernhardins *fama sanctitatis* verbürgt.³³¹ Bereits dieser erste Epitaph weist viele Paganismen auf; so wird „divo“ eben so häufig wie „sanctus“ verwendet.³³² Auch wird die göttliche Wirkmacht stets als „numen“ bezeichnet (allein dreimal in dieser ersten Inschrift) – ein Begriff, der etwa in der Vulgata nicht zu finden ist und dem Text einen klassischen Ton verleihen soll.³³³

Eloge auf den Stifter

Als Pendant zum Gebet an Bernhardin ist rechts der den Stifter lobende Text positioniert:

IACOBVS NOTARII NANNIS CIVIS AQUILANVS
 FIDE ET INTEGRITATE EGREGIA MERCATOR
 PRO SVA PIETATE ET RELIGIONE SINGVLARI HOC
 OPVS DIVO BERNARDINO SVA IMPENSA FACIVNDVM
 ORNANDVM QVE CVRAVIT ANNO A NATALI D(OMI)NI
 M D V DIVO BER(NARDINO)

HAEC TIBI DIVE PATER POSVIT MONVMENTA IACOBVS
 HOC TIBI DE PARIO MARMORE STRVXIT OPVS
 SACRATVM CORPVS RARO DECORAVIT HONORE
 QVALEM VIX AETAS VIDERAT VLLA PRIOR
 ORNAVIT VARIIS SIGNIS VARIO QVE LABORE
 DOCTA MANVS QVALEM REDDERE NVLLA QVEAT
 HAEC PIETAS HAEC VERA FIDES HAEC MVNERA CAELVM
 HAEC PRAESTANT ANIMIS MITIBVS ELYSIVM³³⁴

331 Vgl. die Anmerkungen zur frühen Votivpraxis am Bernhardingrab 2.1.2.

332 Zu klassischen Wendungen in der kirchlich-kurialen Sprache der Renaissance vgl. WEISE 1961, S. 82–84; speziell zur Verwendung des Adjektivs „divus“ ebd., S. 85–91.

333 Wolfger Bulst danke ich für diesen Hinweis.

334 „Iacopo Sohn des Notar Nanni, Bürger von Aquila, / ein Kaufmann von herausragendem Glauben [Treue] und Redlichkeit, / sorgte dafür, dass gemäß seiner einzigartigen Frömmigkeit [Pflichtbewusstsein] und Gottesfurcht dieses / Werk für den heiligen Bernhardin auf eigene Kosten errichtet und ausgestattet wurde / im Jahre 1505 seit der Geburt des Herrn. / Diese Denkmäler errichtete Dir, heiliger Vater, Iacopo. / Dieses Werk errichtete er Dir aus parischem Marmor, / den geheiligten Körper schmückte er mit seltener Ehrerbietung, / wie sie kaum irgendetmalen Zeitalter zuvor ge-

Iacopo wird hier als redlicher, gottesfürchtiger und freigebiger Kaufmann beschrieben. (Abb. 123) Nicht nur „fides“ und „integritas“ – die im Kontext von Grabinschriften des 15. Jahrhunderts am häufigsten wiederkehrenden Tugenden –

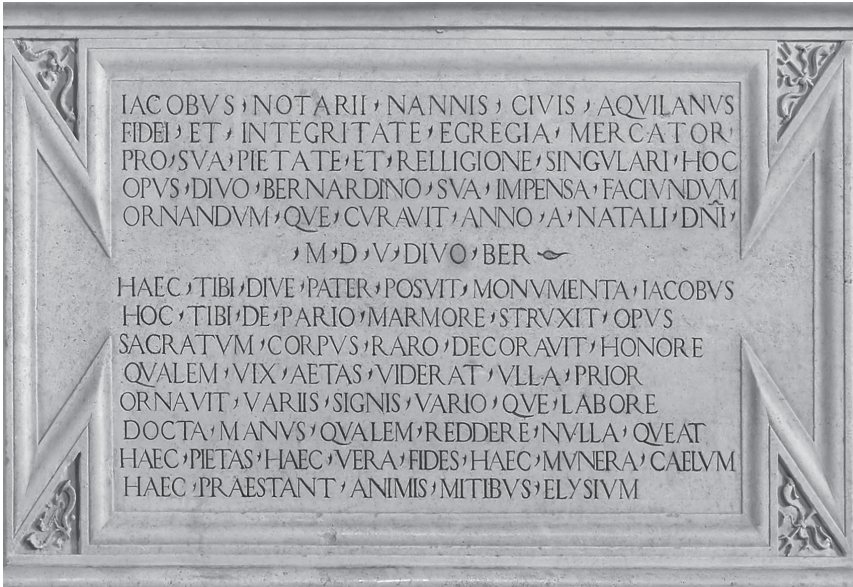


Abbildung 123: Bernhardinmausoleum, Stifterinschrift

werden für ihn geltend gemacht, sondern auch „religione“ und „pietas“. Dabei lässt die Ambiguität der Begriffe „pietas“ – als religiöse Frömmigkeit oder aber (bürgerliches) Pflichtbewusstsein zu verstehen – und „fides“ – welches entweder Treue oder Glauben bedeuten kann – einerseits eine Deutung im Sinne von Iacopos privater Religiösität zu, andererseits eine für die städtische Gemeinschaft bedeutsame moralische Dimension seines Handelns.³³⁵ Indirekt, aber wortreich klingt auch Iacopos Freigebigkeit an: Dass er dem Heiligen ein besonders kostbares – angeblich aus parischem Marmor gefertigtes – Monument errichtet habe, soll ihm Lohn im Jenseits einbringen („haec pietas haec vera fides haec mvnera

sehen hatte. / Eine gelehrte [geschulte] Hand schmückte es mit mannigfaltigen Statuen [Bildwerken] und vielgestaltiger Arbeit [Mühe], / wie es keine (andere) darbringen [machen] kann. / Diese Frömmigkeit, dieser wahrhaftige Glaube, diese Stiftungen, Himmel, / diese gewähren den sanften [frommen] Seelen das Paradies.“ (Übersetzung PL) Die Inschrift besteht aus 453 Zeichen in 14 Zeilen, von denen die ersten sechs in Prosa, die restlichen in Versform verfasst sind.

335 Zur Mehrdeutigkeit dieser Schlüsselbegriffe im Kontext quattrocentesker Epitaphe vgl. KAJANTO 1980, S. 101–105, 113–118.

caelvm / haec praestant animis mitibvs elysivm“). Merkwürdig ist die Wahl des Plurals („monumenta“) für das Grabmal. Vermutlich wird auf die rege Stiftertätigkeit Iacopos angespielt, der in sehr vielen Aquilaner Kirchen Stiftungen hinterließ. An der Sockelzone zum Kirchenraum platziert, erscheint die Stifterinschrift an einer prominenten Stelle und bietet so auch den Rückbezug auf die Darstellung des Wohltäters im zentralen, selbst auf Entfernung noch gut erkennbaren Relief sowie zu den Wappen, die an allen Mausoleumsseiten die Sockelzone schmücken. Die Bezeichnung als „civis aquilanus“ verleiht dem Bürgerstolz des Stifters Ausdruck. Die einzige andere Erwähnung der Stadt ist in der zentralen Inschrift der Mausoleumsrückseite zu finden, wo Bernhardins Sterbeort bezeichnet wird („aquilae obiuit“).

Tatsächlich hebt die Inschrift mit dem Namen und der Herkunftsbezeichnung des Stifters an. Der Vergleich mit Epitaphen römischer, monumentaler Grabmäler des ausgehenden 15. Jahrhunderts zeigt, dass diese oftmals mit dem Namen des Verstorbenen beginnen und im weiteren Verlauf das Todesdatum des Bestatteten angeben.³³⁶ Nahm man also bewusst die Möglichkeit zur Verwechslung des hier Bestatteten mit Iacopo in Kauf, in Analogie der Stellung des Stifters im zentralen Relief des Mausoleums, die üblicherweise dem Verstorbenen gebührte? Auch die Datierung des Monumentes könnte ein flüchtiger Leser mit dem Todesdatum des Stifters verwechseln. Dieser zentrierten, das Vollendungsdatum des Monumentes angegebende Zeile entspricht nicht nur hinsichtlich der *ordinatio* eine Zäsur, sondern sie markiert auch den Wechsel zur Textform des elegischen Distichons, die mit der alternierenden Einrückung des Schriftbildes einhergeht. Im siebten Vers beginnt gleichzeitig die Anrede Bernhardins in der zweiten Person, womit der Ton eines Zwiegesprächs oder Gebetes angeschlagen und die Beziehung zwischen Stifter und Heiligem auf eine exklusive Ebene gehoben wird, zumal Iacopos Name in diesem Vers wiederkehrt.

Die Bezeichnung „sacratum corpus“ betont explizit, dass der Körper des Heiligen und nicht etwa nur Teile davon hier im Zentrum des Interesses stehen. Das gleich anschließende Wort „raro“, auch wenn es sich grammatikalisch auf „honore“ bezieht, impliziert, dass es eine Seltenheit war, einen integren Heiligenkörper an einem Wallfahrtsort verehren zu können.

Zwar ist kein direkter Hinweis auf Iacopos Ableben vor Vollendung des Monumentes bzw. der Anbringung der Inschrift gegeben, aber die letzten beiden Verse lassen sich dahingehend interpretieren, dass „pietas“, „vera fides“ und seine großzügigen Stiftungen („munera“) Iacopo einen Platz im „elysium“ garantieren. Eben diese Bezeichnung, die schon in paganen wie in christlichen Grabinschriften der Antike häufig für das himmlische Jenseits verwendet wurde,³³⁷ könnte auf

336 Vgl. MEYER/SHAW 2008, S. 283. Wäre Iacopo in S. Bernardino beigesetzt worden – wie er für den Fall seines Ablebens innerhalb der Stadt verfügt hatte –, so läge diese Idee noch näher.

337 KEYDELL 1962, Sp. 570.

eine bewusste Angleichung der Eloge an Memorialinschriften für einen Verstorbenen an seinem eigenen Grabmal hindeuten.³³⁸

Die fehlende Erwähnung der Tugenden *liberalitas* (Freigebigkeit) und *sollicitudo* (Fleiß, Gewissenhaftigkeit), die der Stifter als Leitbegriffe zu seinen Insignien gewählt hatte, ist ein Indiz dafür, dass Iacopo keinen letztgültigen Einfluss auf die Inschrift ausübte.³³⁹

Mit der Formulierung „docta manus qualem reddere nulla queat“ wird auf den ausführenden Künstler oder möglicherweise auch den Ideator des Gesamtprogrammes verwiesen. Das Pars pro Toto der gelehrten (oder geschulten) Hand hat eine lange Vorgeschichte und wurde seit dem 12. Jahrhundert häufig in kunsttheoretischen Schriften thematisiert wie auch in Künstlerinschriften verwendet.³⁴⁰ Vielfach wurde der „docta manus“-Topos im Zusammenhang mit der sozialen Aufwertung des Künstlers gedeutet; an dieser Stelle soll er wohl eher den Stifter und das Werk nobilitieren.

Geht man von der traditionellen Leserichtung von links nach rechts und einer Bewegung um das Monument herum aus, so besitzen mehrere Elemente der Eloge auf den Stifter eine Scharnierfunktion, die diesen Text der zum Kirchenschiff weisenden Front mit den zum Konvent gerichteten Epitaphien verklammern: Der Bezug der gelehrten Künstlerhand wird in der Inschrift der linken Sockelpartie der Mausoleumsrückseite erneut aufgegriffen („docilem manum“). Tatsächlich kehrt das Thema der Hand noch zwei Mal in der aus acht Versen bestehenden *Laus Operis* wieder. Ein weiteres Bindeglied, das möglicherweise vom Stifter zum Künstlerlob überleiten sollte, bietet die Nennung des parischen Marmors als Werkstoff des Monumentes („de pario marmore struxit opus“). Plinius d. Ä. erwähnte ihn in seiner *Naturalis Historia* (ca. 50–78 n. Chr.), die die Eigenschaften der Steine behandelt aber auch die diese bearbeitenden Bildhauer vorstellt, als bevorzugtes Material der antiken Künstler; und auch in Künstler- und Gelehrtenkreisen des 15. Jahrhunderts galt dieser Marmor als eine der für Statuen geeigneten und wertvollsten Steinsorten.³⁴¹

338 Vergleicht man diese Inschrift mit derjenigen des Grabmals für Iacopo in S. Maria del Soccorso, so erkennt man, dass diese in der sprachlichen Gestaltung sehr viel schlichter ist, wenn sie auch inhaltlich ähnlich präventiös daherkommt (vgl. 3.1.3).

339 Gefragt nach den Gründen für seinen Geschäftserfolg habe der Kaufmann stets geantwortet, dass er jenen Gott, der Freigebigkeit und dem Fleiß verdanke („iddio, la liberalità e la sollecitudine. Pose quelle tre voci nelle sue insegne“, *ANTINORI Annali*, Bd. 17, fol. 672, nach Cirillo). Sein Motto findet sich auch in Iacopos eigenem Grabepitaph nicht vollständig (vgl. 4.1.3), aber z. B. in den Marginalspalten der drei ganzseitigen Miniaturen in dem von ihm gestifteten so genannten *Stundenbuch der sel. Cristina von Lucoli* (heute L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo).

340 Vgl. WARNKE 1987; GORMANS 2010, S. 193. Siehe bspw. die Inschrift der Pisaner Baptisteriumskanzel, 1260: „ANNO MILLENO BIS CENTVM BISQVE TRICENO H(OC) OP(VS) INSIGNE SCVLPSIT NICOLA PISA(NVS) LAVDETVR DINGNE TAM BENE DOCTA MANVS“.

341 Plinius, *Naturalis Historia* 36, 14. Zur Materialikonographie des Monumentes vgl. 3.4.3.

Schließlich deuten unterschiedliche Verben der Herstellung („ornandum, struxit, decoravit“) den künstlerischen Schaffensprozess an, wobei mit dem doppelten Hinweis auf die Verschiedenartigkeit der vorzufindenden Statuen und Arbeiten („ornavit variis signis vario que labore“) das Ideal der *varietas* anklingt. Der hier und vor allem im Lob des Mausoleums als Kunstwerk anklingende Rückbezug der Epitaphien auf das Monument, an dem sie prangen, ist zwar sehr explizit, doch war diese Autoreferenzialität nicht singular.³⁴²

Lob auf das Grabmal als Kunstwerk (*Laus Operis*)

Dass die Wiederentdeckung der antiken Künstler Kunstschaffende und -theoretiker seit dem 14. Jahrhundert zum Vergleich, wenn nicht gar zur *aemulatio* animierte, zeigt die *Laus Operis* in einer Aneinanderreihung rhetorischer Fragen, durch die das Grabmal den Werken der berühmtesten Bildhauer der griechischen Antike gleichgesetzt wird: Phidias, Praxiteles, Skopas, Timotheos und Bryaxis³⁴³ – allesamt in der *Naturalis Historia* erwähnt – werden herangezogen. (Abb. 124)

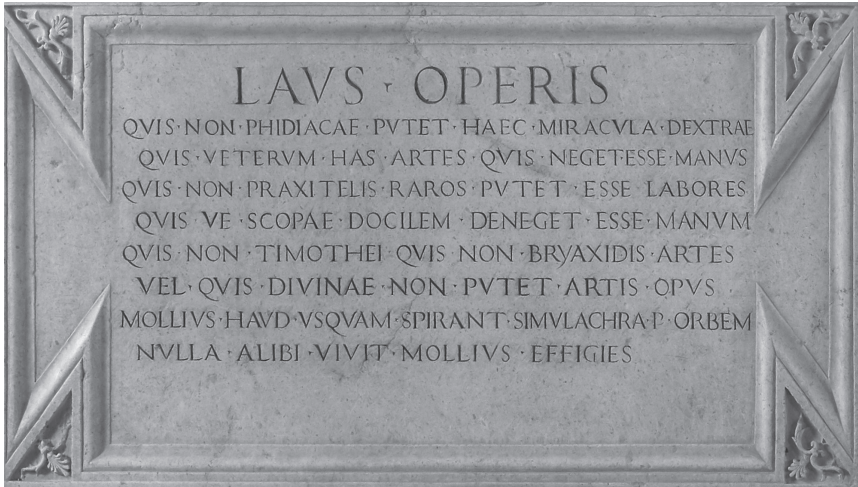


Abbildung 124: Bernhardinmausoleum, *Laus Operis*-Epitaph

342 Vgl. das Epitaph des Florentiner Marsuppini-Grabmals, das betont, wie das steinerne Denkmal ein Gutteil dazu beitrüge, den Ruhm des Verstorbenen zu verewigen („SISTE VIDES MAGNUM QVAE SERVANT MARMORA VATEM“).

343 Vielfach haben Forscher diesen Künstlernamen als „Praxiadis“ falsch transkribiert: DI VIRGILIO 1950, S. 102; CHINI 1954, S. 332; BESCHI 1986, S. 302; NYGREN 1999, S. 278; KRASS 2012, S. 108.

LAVS OPERIS

QVIS NON PHIDIACAE PVTET HAEC MIRACVLA DEXTRAE
 QVIS VETERVM HAS ARTES QVIS NEGET ESSE MANVS
 QVIS NON PRAXITELIS RAROS PVTET ESSE LABORES
 QVIS VE SCOPAE DOCILEM DENEGET ESSE MANVM
 QVIS NON TIMOTHEI QVIS NON BRYAXIDIS ARTES
 VEL QVIS DIVINAE NON PVTET ARTIS OPVS
 MOLLIVS HAVD VSQVAM SPIRANT SIMVLACHRA P(ER) ORBEM
 NVLLA ALIBI VIVIT MOLLIVS EFFIGIES³⁴⁴

Eingesetzt findet man das Stilmittel der *amplificatio*, die einen Vergleich (*comparatio*) anstrengt zum Zwecke, weniger Bedeutendes oder Unbekanntes durch die Verbindung mit Ausgezeichnetem aufzuwerten.³⁴⁵ Wie in zahlreichen anderen Beispielen des 15. und frühen 16. Jahrhunderts scheint der Rekurs auf antike Künstler dazu zu dienen, „in panegyrischen – häufig die gesamte Phalanx der antiken Künstler evozierenden – Überbietungstopoi die zeitgenössischen Bildhauer und Maler oder ihre Werke in den nobilitierenden Kreis der antiken Meister einzureihen bzw. ihnen sogar noch vorzuziehen.“³⁴⁶ Viele dieser Künstlerelogen und kunsttheoretischen Texte weisen Enumerationen auf, die teils in rhetorische Fragen gekleidet sind, bisweilen den zu preisenden zeitgenössischen Künstler im direkten Vergleich nennen oder ihn bewusst verschweigen.³⁴⁷ Allein, ein direkter

344 „Lob des (Kunst-)Werkes / Wer würde dies nicht für ein Weltwunder [Wunderwerk] der rechten Hand des Phidias halten? / Wer würde leugnen, dass dies die Kunstfertigkeit der Alten, wer, dass dies ihre Handschrift ist? / Wer würde nicht glauben, dass es sich um die seltene Arbeit des Praxiteles handelt? / Oder wer würde leugnen, dass es sich um die gewandte [gelehrte] Hand des Skopas handelt? / Wer würde es nicht für ein Kunstwerk des Timotheos, wer nicht für eines des Bryaxis halten, / wer nicht sogar für ein Werk von göttlicher Kunst? / Nirgends atmen Statuen weicher auf dem Erdkreis, / kein (Ab-)Bild lebt anderswo sanfter.“ (Übersetzung PL) Das Epitaph besteht aus acht Versen und einem Titulus in insgesamt 297 Zeichen.

345 PFISTERER 2002b, S. 105.

346 PFISTERER 1999a, S. 69.

347 Zum Vergleich sei hier Francesco Arrigonis Epigramm (1487–90) auf Leonardos Reitermonument für Francesco Sforza angeführt, welches den Urheber des Denkmals auslässt: „Num Scopas fecit statuam hanc equestrem? / Num Polyclethus? Phidiasne? num tu / hanc Myro? Lysippene condidisti? / um simul omnes?“ (zit. nach PFISTERER 2002b, S. 591). Um die Position der Bildhauerei als achte freie Kunst zu untermauern, zählte Pomponius Gauricus in *De sculptura* ruhmreiche Bildhauer auf, deren *fama* selbst diejenige antiker Autoren überlebt habe (Buch I, 2, 21–31: „Nam quid, rogo, Praxitelia illa, quam Cnydiis fecit Veniere decantatus? Quid Phidiaca illa quam Athenis in arce locavit Minerva, et Olympio Iove dignatus? Quid Lyndiis Sicyoniisque colossis Apellaeisque tabulis, in toto iam terrarum orbe, ut nunc loquuntur, famigeratus?“; vgl. MCHAM 2013, S. 260). Vgl. auch die umfassende Sammlung in PFISTERER 2002b, Appendix C oder den literarischen Agon um Michelangelos Jugendwerk *Cupido dormiente* (ca. 1496) und die Praxiteles zugeschriebene *Cupido*-Statue (PARRONCHI 1968, S. 114), die sich seit 1505 beide in Isabella D’Estes Sammlung befanden und Autoren wie Battista Manto-

Referenztext bzw. ein sich exakt deckender Künstlerkanon konnte bislang nicht ausfindig gemacht werden.

Sicherlich lässt sich auch im Fall der *Laus Operis* der oftmals „rhetorische Charakter humanistischer Kunstbetrachtung“ konstatieren.³⁴⁸ Dass es möglicherweise jedoch nicht allein um den Beweis der „eigenen Sprachkunst“ des Autors ging und der Text nicht „ausschließlich rhetorischen Eigengesetzlichkeiten – Vorbildern, Topoi, Redefiguren“³⁴⁹ folgt, sondern sinnvoll auf den Kontext des Grabmonumentes hin gelesen werden kann, möchte ich im Folgenden zeigen.

Die erstgenannten antiken Bildhauer, Phidias und Praxiteles, wurden – besonders in der Zeit ab 1450 – vielfach als vornehmste antike Bildhauer bewertet und als Schöpfer der antiken kolossalen *Dioskuren*-Gruppe auf dem römischen Monte Cavallo (Quirinal) angenommen.³⁵⁰ Dieses mit spätantiken (Pseudo-)Signaturen versehene Meisterwerk zählte zu den „mirabilia urbis Romae“ und rückte spätestens mit Petrarca (1337) in das Blickfeld der (Früh-)Humanisten.³⁵¹ Für die drei letztgenannten antiken Bildhauer – Skopas, Timotheos und Bryaxis – ist die Zusammenarbeit an einem der sieben Weltwunder der Antike, dem *Maussolleion* von Halikarnassos (heute: Bodrum) überliefert.³⁵² Unter anderen antiken Autoren beschrieben Plinius d. Ä. und Vitruv das gewaltige Grabmonument, welches Artemisia ihrem Gemahl Maussolos († ca. 353/352 v. Chr.), König von Karien, errichtete und das zum eponymen Archetyp des monumentalen Grabbaus wurde.³⁵³

vano inspirierten: „Progenies Veneris tanta puer inclyte fama, / qui vehis in celebrem Diuos, hominesque triumphum: / quis tibi tam similes potuit de marmore vultus / ducere? Praxiteles laudem non audeat istam, / usurpare: Myron tantum non speret honorem. / Mentor abi: Polyclete sile, si Mulciber istud / fortassis dicatur opus cudisse, fatendum est. / Nam divinum opus est, aliam tamen auguror artem / esse sub his membris: aliud portendit imago haec“ (BAPTISTA MANTUANUS 1576, Bd. 1, S. 374v).

348 PFISTERER 2002b, S. 104, der weiter ausführt: „Die Beschreibung von Kunstwerken spiegelt in den seltensten Fällen ein unmittelbares, genuines Sehen.“

349 Ebd., S. 105. Vgl. auch BESCHI 1986, S. 300, der die starke „volontà celebrativa“ vieler textlicher Künstlervergleiche des Quattro- und Cinquecento hervorhebt, die nicht auf archäologischen oder stilistischen Analysen, sondern allein auf literarischer Überlieferung fußen.

350 Zur ‚Trendwende‘ im Ranking des Polyklet hin zu Phidias PFISTERER 1999a, S. 75.

351 Vgl. THIELEMANN 1996, S. 16–24. Zu den Künstlerinschriften PFISTERER 1999a, S. 66, Anm. 31; BOFFA 2011, S. 187, Anm. 558. Vgl. HESSLER 2014, Appendix II/C.

352 BESCHI 1986, S. 302 weist in seinen kurzen Bemerkungen darauf hin, dass einige der genannten Künstler am *Maussolleion* arbeiteten, unterliegt aber gleichzeitig dem Transkriptionsfehler „Praxiadis“ für Bryaxis.

353 VITRUV, *De architectura*, VII, Praef. 12–13: „de Mausoleo Satyrus et Phiteus, quibus vera felicitas summum maximumque contulit munus. Quorum enim artes aveo perpetuo nobilissimas laudes et sempiterno florentes habere iudicantur, et cogitatis egregias operas praestiterunt. Namque singulis frontibus singuli artifices sumpserunt certatim partes ad ornandum et probandum, Leochares, Bryaxis, Scopas, Praxiteles; nonnulli etiam putant Timotheum; quorum artis eminentia excellentia coegit ad septem spectaculorum eius operis pervenire famam.“ (vgl. ebd., II, 8, 10–14).

PLINIUS, *Naturalis Historia* 36, 30–31: „Scopas habuit aemulos eadem aetate Bryaxim et Timotheum et Leocharen, de quibus simul dicendum est, quoniam pariter cada-

Während der Zweifel Vitruvs, ob Praxiteles oder Timotheos am Grabmal des Maussoles beteiligt waren, von der Künftlerauswahl abgedeckt wird, und wenn man den für die bekrönende *Quadriga* zuständigen, auch in Plinius' Text etwas separierten Pythis einmal auslässt, so verwundert die Unterschlagung des vierten am *Maussolleion* beteiligten Bildhauers Leochares; dieser zählte ebenfalls zu den vornehmsten antiken Bildhauern und wird sowohl bei Plinius und Vitruv, als auch in den tre- und quattrocentesken Maussoleionsberichten erwähnt. Sollte „Maestro Silvestro“ die rhetorische Fehlstelle des vierten Künstlers einnehmen und so in den Olymp der berühmtesten Bildhauer der griechischen Antike eingegliedert werden? Möglicherweise verdankt sich die Auslassung aber auch einem banaleren Grund, denn der Name Leochares lässt sich kaum in den lateinischen Hexameter einfügen. Es steht zu vermuten, dass der Verfasser des Distichons der würdigen Form den Vorrang gab und davon ausging, dass auch mit der Nennung von nur drei der am *Maussolleion* beteiligten Künstler die Anspielung verstanden würde.

Zwar waren Plinius und Vitruv maßgeblich für die Überlieferung des gattungsbildenden Typs des Grabmonumentes, doch lieferten auch spätere Autoren hier ausführliche Erwähnung, wie etwa Giovanni Boccaccio, der als ein frühhumanistisches Beispiel herausgegriffen sei:³⁵⁴ In seinem weitreichend rezipierten

vere Mausoleum. sepulchrum hoc est ab uxore Artemisia factum Mausolo, Cariae regulo, qui obiit olympiadis CVII anno secundo, opus id ut esset inter Septem miracula, hi maxime fecere artifices, patet ab austro et septentrione sexagenos temos pedes, brevius a frontibus, toto circumitu pedes CCCCXXXX, attollitur in altitudinem XXV cubitis, cingitur columnis XXXVI. pteron vocavere circumitum. ab oriente caelavit Scopas, a septentrione Bryaxis, a meridie Timotheus, ab occasu Leochares, priusque quam peragerent, regina obiit. non tamen recesserunt nisi absoluto, iam id gloriae ipsorum artisque monumentum iudicantes; hodieque certant manus. accessit et quintus artifex. namque supra pteron pyramis altitudinem inferiorem aequat, viginti quattuor gradibus in metae cacumen se contrahens; in summo est quadriga marmorea, quam fecit Pythis. haec adiecta CXXXX pedum altitudine totum opus includit“ [Hervorhebungen PL]. Plinius scheint sich an dieser Stelle – wie sonst des Öfteren – nicht Vitruvs als Quelle bedient zu haben, da jener Praxiteles nicht erwähnt und auch keine Unsicherheit bezgl. der Mitarbeit des Timotheos zeigt (ISAGER 1991, S. 189). Zu diesen und anderen antiken Quellen zum *Maussolleion* vgl. *Maussolleion* 1986, Bd. 2.1, S. 110–113.

354 BOCCACCIO 1918, S. 23–25; Boccaccios als *Esposizioni* weitverbreiteter Dante-Kommentar wurde im Jahr 1373/74 zunächst mündlich gehalten. Es sei erwähnt, dass im 14. Jahrhundert mindestens das dem Neffen des am Neapolitaner Hof tätigen Politikers Niccolò Acciaiuoli (1310–1365) gehörende Exemplar von Boccaccios *Decamerone* zwischen Neapel und L'Aquila bzw. Sulmona zirkulierte (PAPPONNETTI 2002, S. 125) und womöglich auch andere Werke des Florentiner Autors. Im Übrigen notierte Boccaccio in einem Brief, dass Acciaiuoli – der auch eine Vitruv-Handschrift besaß –, so stolz über sein Grabmal in der Certosa di Galluzzo sei, als ob er selbst den Turm von Babel, das *Maussolleion* von Halikarnassos oder die ägyptischen Pyramiden errichtet habe (vgl. BOCCACCIO 1928, S. 165). Auch Francesco Petrarca (*De remediis utriusque fortunae*, 1366), Giovanni Tortelli (*De orthographia*, 1475) oder die *Hypneromachia Poliphili* (1499) berichten in unterschiedlich ausführlicher Form von dem antiken Grabmonument (vgl. HESSLER 2014, Appendix II/B).

volkssprachlichen Kommentar zu Dante Alighieris *Divina Commedia* (*Inferno*, Canto IX., Vers 127) kommt Boccaccio auf eine ganze Anzahl in diesem Werk vorkommender Bezeichnungen für Grabmäler zu sprechen und erwähnt darunter auch „mausolei“, woran sich Ausführungen zum griechischen Maussoleion anschließen.³⁵⁵ Zudem berichtet Boccaccio auch in *De mulieribus claris* (ca. 1361–75) im Kapitel zur karischen Königin und Auftraggeberin Arthemisia ausführlich von dem Grabbau.³⁵⁶

Betrachtet man kunsttheoretische Schriften des 15. Jahrhunderts, findet man verschiedene in der *Laus Operis* angesprochene Themen und Konstellationen, etwa in Filaretos einflussreichem *Trattato di architettura* (1461/64), auf engem Raum versammelt: Nicht nur wird das *Maussolleion* als eines der Weltwunder beschrieben, sondern auch die Auftraggeberin und die daran beteiligten Künstler erwähnt. Dabei wird berichtet, Bryaxis habe viele Werke aus parischem Marmor geschaffen.³⁵⁷

Gleich im ersten Vers der *Laus Operis* wird das Bernhardinmausoleum mit einem „miraculum“ von Phidias’ Hand verglichen.³⁵⁸ Mausolos’ Grabmal, eines der Weltwunder, wurde an prominenter Stelle der Hafenstadt Halikarnassos errichtet, um somit gar vom Meer aus sichtbar zu sein. Auch die *Dioskuren* zählen zu den „mirabilia“ Roms und wurden als „monumentum urbis“ verstanden.³⁵⁹ Möglicherweise wollte man das Bernhardinmausoleum durch diesen Rückbezug als öffentliches Monument und Schmuck der Stadt im Sinne der *magnificenza* präsentieren (vgl. 2.6.3).

Neben dem Künstlerlob birgt der indirekte Rekurs auf das *Maussolleion* von Halikarnassos verschiedene weitere Implikationen: Das Nebeneinander der Künstler involviert auch die für das 15. Jahrhundert so wichtige Idee vom Wettstreit der Künstler und Künste, für das im Übrigen gerade die Statuen der römischen Rosse-

355 „sepolcrici“, „avelli“, „arche“, „tombe“, „monimenti“; nominansi ancora: „locelli“, „tumuli“, „sacrofagi“, e „mausolei“, „busti“, „urne“ (BOCCACCIO 1918, S. 24). Boccaccio nennt die beteiligten Bildhauer („Scopas, Bryaxes, Timoteo e Leochares“), die er als „quattro maggiori maestri d’intaglio e di edificare che al mondo avesse a’ suoi tempi“ beurteilt. Dank der großzügigen Finanzierung sei das Grabmonument „il più nobile e il più magnifico sepolcro che far si potesse“ geworden und habe zu den „sette miracolosi lavorii“ gezählt (ebd., S. 25; die Angabe eines weiteren Künstlers, Yteron, basiert auf der Verwechslung mit der griechischen Bezeichnung für Säulenstellung „pteron“).

356 BOCCACCIO 1970, Kap. 57, S. 228–237. Hessler betont, dass Boccaccio in seiner Biographie der Arthemisia besonders den Künstlerwettstreit der Urheber des Grabmonuments herausstellt (HESSLER 2014, S. 186).

357 FILARETE 1965, Bd. 1, S. 266 f. (= 155v, XIX). Auch der Künstlerkatalog am Ende von Pomponius Gauricus’ *De sculptura* (1504) nennt u. a. alle in der *Laus Operis* figurierenden Bildhauer (GAURICO 1886, S. 248 f. [VIII]).

358 Plinius unterscheidet klar zwischen den „miracula“ (Weltwunder) und den „mirabilia“ (bewundernswerte Bau- bzw. Kunstwerke). Die Zusammenstellung herausragender Monumente und Bauwerke geht auf hellenistische Zeit zurück. Zur Konstruktion des durchaus variierenden Weltwunder-Kanons bis in die Neuzeit vgl. RODRÍGUEZ-MOYA/MÍNGUEZ 2017, S. 1–19.

359 Vgl. THIELEMANN 1996, S. 205–213.

bändiger als Paradebeispiel galten.³⁶⁰ Wollte man die Kenntnis einer Passage zum *Maussolleion* in Aulus Gellius' *Attischen Nächten* (um 170 n. Chr.) voraussetzen, ließe sich gar ein auktorialer Selbstverweis auf den oder die Ideatoren der Epitaphien herstellen, denn Gellius berichtet von einem Redner-Agon zum Lob des Monumentes.³⁶¹

Interessanterweise wird trotz der Fülle an Künstlernamen die Identität des Schöpfers des Bernhardinmausoleums nicht preisgegeben. Für die Zeitgenossen muss außer Frage gestanden haben, wer für das Mausoleum verantwortlich zeichnete, war doch Silvestro die beherrschende Künstlerpersönlichkeit in L'Aquila während der letzten beiden Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts bis 1504 (vgl. 3.2.3). Eine Durchbrechung der Aufreihung griechisch-antiker Künstler war anscheinend nicht gewollt und die Auslassung gar als rhetorische Figur platziert. Man kann nurmehr spekulieren, ob der vorzeitige Tod des Werkstattleiters Silvestro seine Signatur vereitelte.³⁶² Wie erwähnt, ist mit dem Grabmal für Kardinal Amico Agnifili lediglich ein einziges signiertes Werk Silvestros auf uns gekommen.³⁶³ Mit den Worten „OPVS SILVESTRI AQUILANI“ wählte der Künstler eben jene Formel, der angeblich originären – tatsächlich aber spätantiken – Signaturen von Phidias und Praxiteles am Sockel der *Dioskuren*, die spätestens von Francesco Petrarca verbreitet worden waren.³⁶⁴

Die Benennung zweier Künstlergruppen, die gemeinsam an komplexen Skulpturenensembles arbeiteten (*Dioskuren* und *Maussolleion*) wirft schließlich die Frage auf, ob etwa gerade das Zusammenwirken verschiedener Hände am Bern-

360 Plinius bezeichnet die am *Maussolleion* beteiligten Künstler als „aemulos“ des Skopas. Vgl. auch die Textauswahl bei HESSLER 2014, Appendix II/B u. II/C; zum Agon am *Maussolleion* ebd., S. 182–186. Nadia Koch argumentiert dagegen, dass sich die Paragoneliteratur des Quattrocento eher „dem Rangstreit der *artes*, noch nicht der *artifices* widmet“ (KOCH 2004, S. 257).

361 Aulus Gellius, *Noctes atticae* X, 18 (vgl. HESSLER 2014, S. 182 f.).

362 Auch andere Großaufträge Silvestros kommen ohne Signatur aus, wie das Grabmal für Maria Pereira. Falls Silvestro hätte signieren wollen, hätte sich der recht große unausgefüllte Bereich am Ende der Chronik-Tafel dafür angeboten; am analogen Ort signierte etwa Girolamo da Vicenza das 1517 fertiggestellte Grabmal für den Aquilaner Patron Petrus Cölestin (vgl. 4.5.1.1).

363 Die nur einmalige Signatur (des erhaltenen Bestandes) zeigt eine Parallele zu Künstlern wie Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandaio oder Michelangelo Buonarroti (HEGENER 2013, S. 19; Botticelli signierte wohl auch ein zweites Mal, Kat. Ausst. *The Botticelli Renaissance* Berlin 2015/16, S. 305). Mit Nicole Hegener ist zu fragen, ob es diesen Meistern genügte, ein einziges Werk zu signieren, da sie ohnehin berühmt waren, oder ob eine bewusste Demutsgeste sie von weiteren Signaturen abhielt (zum Zusammenhang von Demut und Künstlersignatur vgl. auch KLOTZ 1976). Man beachte, dass Künstlerinschriften oftmals auf Wunsch des Auftraggebers, gewissermaßen als Gütesiegel angebracht wurden. Am Bernhardinmausoleum scheint kein Bedarf danach bestanden zu haben, zumal man auf diese Weise nicht die Rhetorik des Werklobes konterkarierte.

364 Zur Tradition des „Opus“-Typs infolge der Signatur der römischen *Dioskuren*-Gruppe vgl. PFISTERER 1999a, S. 66, Anm. 31; BOFFA 2011, S. 45–47, 187.

hardingrabmal betont werden sollte. Wollte man den Mitarbeitern Silvestros, von denen Salvato ja bereits früh benannt wurde, hier einen gewissen Rang bewahren?³⁶⁵

Betrachtet man die Auftraggebersituation des *Maussolleion*, könnte auch hier eine Parallele beabsichtigt worden sein. Maussoles' Gattin Artemisia veranlasste das monumentale Grabmal, in das sie außergewöhnlich hohe Summen investierte, doch starb sie bereits vor dessen Fertigstellung, woraufhin sich die beteiligten Künstler entschieden, das Monument zu ihrem eigenen Ruhm und dem ihrer Profession zu vollenden.³⁶⁶ Mindestens hinsichtlich der (inschriftlich verbürgten) besonderen Freigebigkeit könnte man eine Parallele zu Iacopo di Notar Nanni ziehen. Geht man von einer posthumen Redaktion und Anbringung der *Laus Operis* aus, so mag gar der vorzeitige Tod Iacopos angedeutet sein.³⁶⁷ Dass auch der Werkstattleiter Silvestro vor Vollendung des Grabmals starb, wird freilich unterschlagen, konnten doch seine Mitarbeiter das Werk in seinem Sinne fertig stellen.

Das dreimalige Erwähnen der Hand („dextrae“: die Arbeitshand, „manus“: Hand, auch Handschrift) verweist sowohl auf den handwerklichen – nimmt man die Wendung der Stifterinschrift „docilem manu“ noch hinzu –, als auch den intellektuellen Gestaltungsprozess des Werkes. Tatsächlich war es anscheinend so wichtig, dieses Motiv zu betonen, dass man sogar vor den wenig eleganten³⁶⁸ fast gleichlautenden Versenden „neget esse manus“ bzw. „deneget esse manum“ nicht zurückschreckte.

Entgegen dieser Handmetaphorik evoziert der sechste Vers in topischer Weise und klimaktischer Steigerung, dass das Monument gar nicht von Menschenhand gemacht, sondern göttlichen Ursprungs sei, gewissermaßen ein *Acheiropoieton* („quis divinae non putet artis opus“).³⁶⁹ In Übersteigerung des Wettstreites mit den antiken Künstlern wird das Mausoleum nicht nur mit einem Weltwunder („miracula“) des Phidias verglichen,³⁷⁰ sondern es stellt zugleich einen Anknüpfungspunkt an die durch göttliche *virtus* vollbrachten Wunder Bernhardins dar, wie im Gebet an der vorderen Sockelzone des Mausoleums zu lesen („hoc tua

365 CIRILLO 1570, S. 77v; vgl. 3.3.2.

366 Zu dieser Episode, die das künstlerische Berufsethos und das Streben nach Ruhm zugleich berührt, äußerten sich um die Mitte des 14. Jahrhunderts Petrarca in *De remediis utriusque fortunae*, Kap. 88 und gut 100 Jahre später Filarete in seinem *Trattato di architettura* (FILARETE 1965, Bd. 1, S. 267 [= 155v, XIX]).

367 Inschriften waren oft der zuletzt ausgeführte Arbeitsschritt steinerner Monumente (MEYER/SHAW 2008, S. 285).

368 Tatsächlich wird die Wiederholung in diesem Epigramm als Stilmittel bewusst eingesetzt, wie die sechsfach mit „quis“ (bzw. „vel quis“) anhebenden Verse zeigen.

369 Dieser Antikenvergleich bzw. die topische Bezeichnung des göttlichen Künstlers findet sich auch in den von Lokalstolz geprägten Beschreibungen zum Leben Bernhardins bzw. in Chroniken, die Silvestro *ex post* zum ‚Aquilaner Michelangelo‘ stilisieren (vgl. 3.2.3).

370 Hier wird Bezug auf das von Phidias geschaffene, monumentale chryselephantine Kultbild des Zeus von Olympia genommen (Plinius, *Naturalis Historia* 36,18).

magnarum faciunt miracula rerum“). Ob hier Albertis Konzept der Gottähnlichkeit des Künstlers³⁷¹ bemüht wurde, kann man nicht konkret nachweisen; doch war die Wertschätzung künstlerischen Schaffens bzw. der soziale Status bildender Künstler sicherlich auch im zeitgenössischen Aquilaner kunsttheoretischen Diskurs ein Thema.³⁷²

Deutlich wird das Motiv der *aemulatio* bzw. *superatio* von etwaigen Vorbildern oder Konkurrenten im abschließenden Distichon, welches betont, dass keine lebensechteren Bilder als diejenigen des hier gelobten Werkes existieren.³⁷³ Dabei fällt einerseits der gleich zweimalige Rekurs auf den Topos der Weichheit („mollius“) auf, andererseits die Wortwahl, die mit „spirant“ und „vivit“ Verben der Vitalfunktionen aufgreift, um die „Mimesis lebendiger Wirklichkeit“ zu betonen.³⁷⁴ Diese „humanistischen Lobesfloskeln“ gehen auf Vergil zurück und wurden so häufig eingesetzt, dass sie laut Ulrich Pfisterer „als leere Worthülsen über allgemeines Lob hinaus keinerlei spezifische Aussage über das tatsächliche Kunstwerk machen“.³⁷⁵ Urte Krass liest in der Gegenüberstellung der Worte „simulacra“ (Abbild) und „effigies“ (Gestalt) sowie dem Wechsel vom Plural in den Singular eine hintergründige Anspielung darauf, dass im Grabmalszentrum kein von Künstlerhand geschaffenes Grabbild, sondern ein echter Leichnam steht.³⁷⁶ Auch wenn die Heiligengebeine das Zentrum des Grabmals bilden, fällt es doch schwer, die verdorrte Mumie Bernhardins mit dem Topos der Weichheit zusammenzubringen. Mag diese Anspielung auf die Bildwerke des Monumentes bezogen sein, möglicherweise auf das zeitnahe Porträt Iacopos? Oder ließe sich diese Bemerkung auf andere Werke Silvestros ausweiten? Das zeitlich unmittelbar vor dem Heiligenmausoleum ebenfalls in S. Bernardino geschaffene Grabmonument für Maria Pereira Camponeschi und ihr Töchterchen Beatrice etwa weist eine äußerst sorgfältige Behandlung der Gisants von Mutter und Kind und eine sehr große Lebensnähe auf.

371 Vgl. PFISTERER 2002b, S. 268; BUSCH 1987, S. 181.

372 Zur sozialen Aufwertung des Künstlers vgl. PFISTERER 2002b, S. 70.

373 Vgl. ebd., S. 273–280 zum Zusammenhang von *imitatio*, *aemulatio* und *superatio* in der italienischen Kunsttheorie ab den 1430er Jahren. Interessanterweise ist bei Plinius von den Künstlern des *Maussolleion* als „aemulos“ des Skopas zu lesen, wenn auch dem antiken Autor nicht dieselbe Wortintention unterstellt werden kann.

374 Ebd., S. 409–412; vgl. KRASS 2012, S. 108.

375 PFISTERER 2002b, S. 105; vgl. CASTELLI 2000. Obwohl Vergil sicherlich am wichtigsten für die Verbreitung des Allgemeinplatzes der Weichheit als Qualitätsmerkmal der Skulptur war, griffen auch andere antike Autoren auf diesen Topos zurück, neben Homer, beispielsweise Cicero, Plinius und Quintilian (PFISTERER 2002b, S. 409 f.).

376 KRASS 2012, S. 108. Plinius unterschied genau nach gegossenen und skulptierten Bildwerken, wohl in der Tradition von Quintilian und Aristoteles: Bronzebildwerke bezeichnet er als „statue“, Marmorskulpturen nennt er „signa, simulacra, sculpturae“. Diese Grundunterscheidung findet sich auch in Leon Battista Albertis Entstehungsmodell der plastischen Bildwerke (ALBERTI 2000, S. 142–144 [2]; vgl. MCHAM 2013, S. 124 f.).

Laudatio auf den Heiligen (*Divi Bernardini Laus*)

Als Pendant zum Lob des Werkes prangt am gegenüberliegenden Sockel die *Divi Bernardini Laus*, worin die Verdienste des Heiligen als Prediger und Verehrer des Namens Jesu herausgestellt werden.³⁷⁷ Dabei wird einerseits sein Apostolat stark betont und seine Rolle als Lehrer des wahren Glaubens, andererseits wird hier abermals seine Macht als Fürbitter und Thaumaturg hervorgehoben, die ja den vorderseitigen Text *Divo Bernardino* fast vollständig bestimmt. Indem man den Heiligen im Himmelreich zu Füßen des Allmächtigen verortet, wird eine auch physisch besonders nahe und dadurch effiziente Verbindung zum Göttlichen evoziert. An dieser Stelle drängt sich die Assoziation der theatralen Sieneser Darstellung der Himmelfahrt des Heiligen anlässlich seiner Kanonisierung auf, die anscheinend – mindestens im toskanisch-umbrischen Bereich – in der Bildformel des durch Engel emporgetragenen Bernhardin Niederschlag fand.³⁷⁸ In den letzten beiden Versen greifen „lumen fidei“ und „siderei“ eine Lichtmetaphorik auf, die häufig in der quattrocentesken Hagiographie Bernhardins und anderer Observanten zu finden ist, und evozieren dabei die Erinnerung an das Sternenwunder während einer Marienpredigt Bernhardins in L’Aquila 1438 und ähnliche Wunder, die seinen Mitbrüdern widerfuhren.³⁷⁹

DIVI BERNARDINI LAVS

NVMINA QVI IN MAGNIS VOLET IMPLORARE PERICLIS

ET VOCE AETHEREAM SVPLICE POSCERE OPEM

IS BERNARDINI VENERANDVM NVMEN ADORET

NANQVE AVDIT IVSTAS ET PIA VOTA PRECES

EXTITIT HIC VERVS CHRISTI OMNIPOTENTIS AMATOR

ATQVE DEVM COLVIT MENTE ANIMO QVE PATREM

HIC IESVM IM(M)ODICIS CELE(B)RAVIT LAVDIBVS OLIM

LAVDATOR SANCTI NOMINIS HVIVS ERAT

377 Seltsam mutet die Verteilung von „Iesvm ... sancti nominis“ auf zwei Verse an. Sollte Bernhardins Kult des Namens Jesu, der zu seinen Lebzeiten sehr kontrovers beurteilt wurde, nicht direkt augenscheinlich werden?

378 MODE 1973, S. 62 f.; COOPER 2010, S. 201 (vgl. 2.2.3).

379 Vgl. etwa die Predigt des Michele da Carcano anlässlich der Translation des Bernhardinleibes (SEVESI 1931, S. 77). Zu Bernhardin als „nova lux“ des Ordens BARTOLOMEI ROMAGNOLI 2002, S. 145 f.; eine ähnliche Lichtmetaphorik findet sich für Johannes von Capestrano, als „nuova stella“ (SOLVI 2016a, S. 48 f.), wobei die Erscheinung des Halleyschen Kometen im Jahr 1456 in Zusammenhang mit Johannes’ Eingreifen in die Schlacht von Belgrad gebracht wurde (BEYER 1987, S. 186 f.). Vgl. die Lichterscheinungen, die sich bei Predigten über den Häuptern von Johannes von Capestrano (*Opera Omnia* 1591, o. S. [25]) und Jakob von der Mark (MASTAREO 1629, S. 123) ereigneten und sogleich auf den Vorfall von 1438 bezogen wurden (vgl. GOLSENNE 2002[2003], S. 1080 f.).

HIC LVMEN FIDEI POPVLIS MONSTRAVIT ET VRBES
 INNVMERAS SANCTIS MORIBVS INSTITVIT
 SEDE SVB AETHEREA TANDEM POST FATA RECEPTVS
 MAXIMA SYDEREI GLORIA FAMA CHORI EST³⁸⁰

„Chronik“ – zentrales rückseitiges Inschriftenfeld

Das in Prosa verfasste zentrale Epitaph der Grabmalsrückseite – mit 16 Zeilen und 476 Zeichen längste der fünf Inschriften – benennt wichtige Ereignisse im Zusammenhang mit Bernhardins Verehrung von seinem Tode in L’Aquila bis hin zur Translation des Heiligenkörpers in die neu errichtete Kirche. (Abb. 125) Dieser Text erinnert an die Aufzählungen der *res gestae* an Grabmälern von Herrschern und wichtigen Persönlichkeiten, etwa Päpsten oder Mitgliedern des Hochklerus.³⁸¹

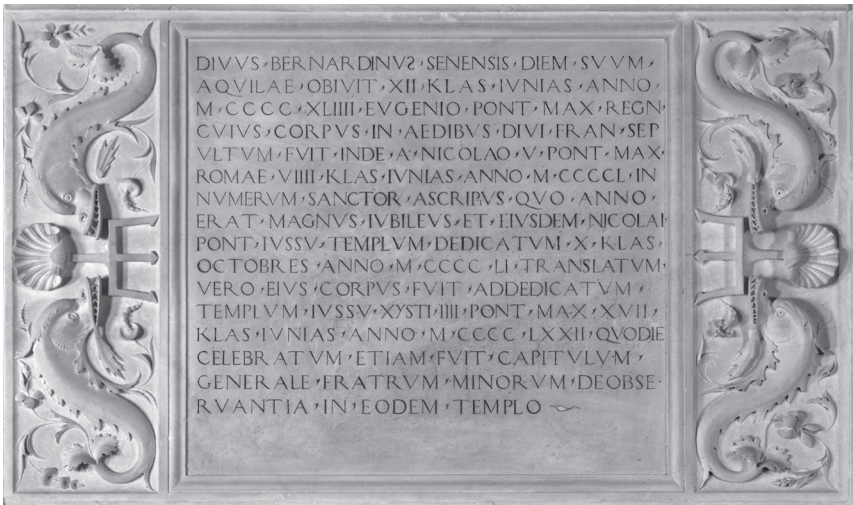


Abbildung 125: Bernhardinmausoleum, Chronikale Inschrift

380 „Lobrede auf den heiligen Bernhardin / Derjenige, der in großen Gefahren göttliche Kräfte anflehen / und mit bittender Stimme himmlischen Beistand fordern will, / soll die ehrwürdige göttliche Wirkmacht Bernhardins anflehen, / denn er hört die gerechten Bitten und die frommen Gelübe. / Der wahrhaftige Verehrer des allmächtigen Christus ist [liegt] hier / und verehrte Gott, den Vater mit Geist und Seele. / Dieser pries einst Jesus mit maßlosem Lob, / er war ein Lobredner auf dessen heiligen Namen. / Dieser zeigte den Völkern das Licht des Glaubens und / unzählige Städte unterwies er in den heiligen Bräuchen. / Nach dem Tod wurde er endlich zu Füßen des himmlischen Thrones aufgenommen. / Der Ruhm des himmlischen Chores [Sternenreigens] ist die größte Ehre.“ (Übersetzung PL) Die Inschrift besteht aus zwölf Versen mit Titulus und insgesamt 434 Zeichen.

381 Hier sei darauf hingewiesen, dass im Verlauf des 15. Jahrhunderts die Versform von Grabmalsinschriften zugunsten von Prosatexten zurückgedrängt wurde, wie etwa die Papstepitaphien, die man seit Pius II. († 1464) in ungebundener Sprache verfasste (KAJANTO 1980, S. 20).

DIVVS BERNARDINVS SENENSIS DIEM SVVM
 AQVILAE OBIVIT XII KLAS IVNIAS ANNO
 M CCCX XLIIII EVGENIO PONT(IFICE) MAX(IMO) REGN(ANTE)
 CVIVS CORPVS IN AEDIBVS DIVI FRAN(CISCI) SEP-
 PVLTVM FVIT INDE A NICOLAO V PONT(IFICE) MAX(IMO)
 ROMAE VIII KLAS IVNIAS ANNO M CCCC L IN
 NVMERVM SANCTOR(VM) ASCRIPTVS QVO ANNO
 ERAT MAGNVS IVBILEVS ET EIVSDEM NICOLAI
 PONT(IFICIS) IVSSV TEMPLVM DEDICATVM X KLAS
 OCTOBRES ANNO M CCCC LI TRANSLATVM
 VERO EIVS CORPVS FVIT ADDEDICATVM
 TEMPLVM IVSSV XYSTI IIII PONT(IFICIS) MAX(IMI) XVII
 KLAS IVNIAS ANNO M CCCC LXXII QVODIE
 CELEBRATVM ETIAM FVIT CAPITVLVM
 GENERALE FRATRVM MINORVM DE OBSE-
 RVANTIA IN EODEM TEMPLO³⁸²

Gleich zu Beginn erfolgt eine Gegenüberstellung der Herkunfts- und der Sterbestadt des Heiligen: „divus bernardinus senensis diem suum / aquilae obivit“.³⁸³ In der Tat wird Bernhardins Heimat, die schon zu Lebzeiten als Epitheton Teil seines Namens gewesen war, nur an dieser einzigen Stelle im Grabmalskontext erwähnt wird, dicht gefolgt von der Sterbestadt L’Aquila, die allerdings – hier und mit der Adjektivierung in der Stifterinschrift – auch nur zweimal zu finden ist.

Zunächst wird der erste Grabort des Leichnams, S. Francesco, genannt. Der Komplex, der ja weiterhin als Sterbeort Bernhardins Bedeutung für seinen Kult hatte, wird in Abgrenzung zu dem stets als „templum“ bezeichneten neuen Heiligtum S. Bernardino „aedes“ genannt.³⁸⁴ Dass die Kanonisierung in Rom im Jubiläumsjahr 1450 geschah, wird eigens erwähnt.

382 „Der heilige Bernhardin starb in Aquila / zwölf Tage vor den Kalenden des Juni [21. Mai] im Jahr / 1444 während der Pontifex Eugen regierte. / Sein Leichnam wurde in der Kirche des heiligen Franziskus / beigesetzt. Hierauf wurde er von Papst Nikolaus V. / in Rom acht Tage vor den Kalenden des Juni [25. Mai] im Jahr 1450 zur / Zahl der Heiligen hinzugefügt. In diesem Jahr / war die große Jubelfeier [das Heilige Jahr] und auf Befehl desselben / Papstes Nikolaus wurde ihm zehn Tage vor den Kalenden des Oktober [22. September] / im Jahre 1451 eine Kirche geweiht. / Sein Leichnam aber wurde in die ihm geweihte Kirche überführt / auf Befehl von Papst Sixtus IV. / 17 Tage vor den Kalenden des Juni [16. Mai] im Jahre 1472. An diesem Tag / wurde auch ein Generalkapitel der Minderbrüder aus der / Observanz in derselben Kirche gefeiert.“ (Übersetzung PL)

383 Im gesamten Schriftbild findet sich eine einzige Buchstabenspiegelung und zwar beim den Namen Bernhardins beschließenden Buchstaben „S“. Ob auch hier ein Fehler unterlief, oder ob man den gleichförmigen Aus- und Anlaut variieren wollte, ist unklar (vgl. dagegen ohne Inversion „variis signis“ und „innumeras sanctis“).

384 Möglicherweise sollte das zugleich „Gemach“ oder auch „Haus“ bedeutende Wort indirekt auf die Sterbezelle im Konventsgebiet von S. Francesco in *platea* anspielen.

Prominent ist die namentliche Nennung dreier Päpste: Eugen IV., mit dem Bernhardin freundschaftlich verbunden gewesen war, Nikolaus V., der ihn heilig gesprochen und den Kirchenbau von S. Bernardino genehmigt hatte, und schließlich Sixtus IV., dessen Billigung die Translation des Heiligenleibes in die neue Grabkirche zu verdanken war. Allgemein betrachtet demonstrierte man auf diese Weise das Wohlwollen der Päpste bzw. die guten Beziehungen zum Heiligen Stuhl, ähnlich wie dies an der Grabmalsvorderseite die Figuren der Apostelfürsten vor Augen führen. Die Erwähnung dieser drei römischen Bischöfe lässt sich auch konkret auf die Ordenspolitik bzw. die aufstrebende Entwicklung der *fratres de familia* hin lesen: War Eugen IV. ein Befürworter der franziskanischen Reformbewegung gewesen, die er mittels zahlreicher Bullen und Privilegien unterstützte,³⁸⁵ so erlangte Nikolaus V. durch den Abschluss des Kanonisierungsverfahrens und die feierliche Zeremonie, welcher der Pontifex im Jubiläumsjahr eine prachtvolle Bühne gegeben hatte, aber auch mit den Konzessionen zum Neubau von S. Bernardino besondere Bedeutung für die Observanten. Möglicherweise war dem Verfasser der Inschrift sogar bekannt, dass die Kanonisierung Bernhardins am Epitaph des Grabmals für Nikolaus figuriert.³⁸⁶

Die Nennung von Sixtus' IV. im Zusammenhang mit der Jahreszahl 1472 weist außerdem auf einen bedeutsamen Moment der Ordenspolitik hin: Anfang jenes Jahres stellte Sixtus – selbst ein Franziskanerkonventuale – die Bulle *Ut sacra* in Frage (vgl. 2.8.1). Diese Urkunde Eugens IV. vom 23. Juli 1446 erlaubte den formal unter der Ägide der Konventualenminister stehenden Observanten, ihre Generalkapitel unabhängig zu begehen und eigenständig General- und Provinzvikare zu wählen.³⁸⁷ Sixtus' Zweifel drohten die Autonomie der Observanten gegenüber der Jurisdiktion der konventualen Generalminister einzuschränken.³⁸⁸ Dass die Bulle schließlich ihre Gültigkeit behielt, muss den Observanten als erneute Legitimierung gegolten haben, die es durchaus wert war, am Grabmal des ersten Heiligen ihrer Gemeinschaft zur Schau gestellt zu werden. In direktem zeitlichen Bezug zu Sixtus' Bestätigung von *Ut Sacra* stand auch – wie gezeigt – die Genehmigung des zeitgleich mit der Translation stattfindenden Generalkapitels der Observanten in S. Bernardino, eine Begebenheit, die die letzten drei Verse füllt. Mehr als eine bloße Chronik-Notiz, muss auch dieser Passus im Lichte der franziskanischen Or-

385 FOIS 1985, S. 49–60.

386 Zum Grabmal Nikolaus' V. PÖPPER 2004; zum Epitaph vgl. KAJANTO 1982, S. 53–58.

387 BF 1949, S. 497–500 Nr. 1007; vgl. 2.3.1.

388 Vgl. FOIS 1985, S. 84. Trotz des anfänglichen Misstrauens gegenüber den Reformfranziskanern war doch Sixtus' Gunst bezüglich der Belange des Franziskanerordens offensichtlich (vgl. die Bullen „Mare magnum“, 1474, und „Bulla aurea“, 1479). Neben zahlreichen Privilegien für die Minoriten und seiner Freundschaft zu Jakob von der Mark (BRUZZONE 2014), manifestierte sich dies hinsichtlich des Bernhardinkultes konkret in dem anlässlich der Translation genehmigten Plenarablass (vgl. 2.8.1), dem Schutzbrief für den französischen Prunksarkophag (vgl. 3.1.1) oder der finanziellen Unterstützung der Bauaktivitäten von S. Bernardino (vgl. BERARDI 1990, S. 513, 523 Anm. 82).

denpolitik und als Hinweis auf die päpstliche Anerkennung der *fratres de familia* gelesen werden. Am Grabmal ihres ersten Heiligen bricht sich somit der Stolz der Observanten Bahn, trotz offizieller Unterordnung unter die konventuale Ordensleitung faktisch weitgehend autonom agieren zu können.

Hinsichtlich der genannten Daten, die mit der Verwendung des römischen Kalendersystems wiederum einen klassischen Ton anschlagen, ist bis auf den 22. September eine kuriose Verschiebung um jeweils einen Tag nach hinten gegenüber dem durch Quellen verbürgten Datum festzustellen.³⁸⁹ Möglicherweise bestand ein Rechenfehler im liturgischen Festkalender, den man als Referenz verwendete. So würde sich die Ausnahme des 22. Septembers erklären, der weder einen Festtag noch das Datum der Kirchweihe (wie der Text vermuten lässt), sondern das Ausstellungsdatum der Bulle zur Genehmigung des Kirchenbaus festhält.

Und schließlich laufen die Worte „*dei omnipotentis honor*“ auf dem Fries um die Darstellung des Schmerzensmannes im rückwärtigen Lünettenfeld. Gewissermaßen als Quintessenz fasst diese kurze Wendung Bernhardins Lebensbemühungen zusammen und bietet damit einen Identifikationspunkt für alle Observantenbrüder, zumal an der zum Konvent weisenden Rückseite des Monumentes, die ja auch ikonographisch auf die Religiösen Bezug nimmt. Gleichzeitig knüpft sie an die Worte „*verus christi omnipotentis amator*“ der *Divi Bernardini Lavas* an, die an der rechten Basis der Grabmalsrückseite erscheint und somit einen Querverweis zum Schmerzensmann bildet, der nach dem Kreuzestod als Christus und Vollender seiner Heilsaufgabe gezeigt wird.

Bei der Fülle der Inschriften am Grabmal verwundert es sehr, dass keine biographischen oder narrativen Einzelheiten zu Bernhardin preisgegeben werden, wie man sie bisweilen an Heiligengrabmalern und häufig bei der Aufzählung der *res gestae* kirchlicher oder weltlicher Autoritäten finden kann.³⁹⁰ Dieser Mangel an erzählerischen bzw. szenischen Elementen wurde bereits hinsichtlich der Ikonographie des Monumentes konstatiert und scheint mit den in anderen Medien ins Bild gesetzten Szenen des Bernhardinlebens, den Malereien der Kapellenwände und den Verschlussbildern, zusammenzuhängen. Ebenfalls mit keiner Silbe erwähnt wird der Prunksarkophag Ludwigs XI., der von Sixtus IV. eine Segnung erfuhr und die Gestalt des Grabmonumentes entscheidend mitprägte. Möglicherweise gaben Inschriften oder Wappen am Sarkophag selbst Auskunft über den Beweggrund bzw. die Identität des königlichen Stifters.

Verfasser, Berater und Publikum

Bei einem Monument von solch großer städtischer Bedeutung, dessen formale Gestaltung im Stadtrat diskutiert wurde, muss man auch hinsichtlich des Inschrif-

³⁸⁹ Beobachtungen zu Datenfehlern machte schon WADDING 1648, Bd. 6, S. 737.

³⁹⁰ Siehe z.B. die ausführliche Inschrift am Grabmonument des hl. Lanfrankus in der gleichnamigen Kirche in Pavia (1508) oder die Epitaphien an Papstgrabmalern, die von der Herkunft und den Taten der Pontifices berichten.

tenprogrammes annehmen, dass neben den städtischen Politikern, den Fratres von S. Bernardino und dem Auftraggeber auch andere Berater involviert waren. Es stellt sich die Frage nach den konkreten Ideatoren des Inschriftenprogrammes. Einerseits lassen die sprachliche Korrektheit der Inschriften sowie die metrische Genauigkeit, der rhetorische Stil, die zahlreichen Paganismen und die diversen gelehrten Anspielungen auf (einen) Verfasser mit ausgezeichneter humanistischer Bildung schließen.³⁹¹ Wenn auch mit Topoi durchsetzt und poetisch nicht besonders innovativ, zeigt (oder zeigen) sich doch der bzw. die Autoren auf Höhe des zeitgenössischen Diskurses über Kunst.³⁹² Gerade indem bestimmte Allgemeynplätze bedient werden – wie der Vergleich mit parischem Marmor, die von Phidias angeführte antike Künstlerschar oder der Topos atmend wirkender Skulpturen –, zeigt sich, dass der Verfasser voraussetzte, das Publikum könne auf einem bestimmten Niveau über Kunstwerke diskutieren.

Mario Chini vermutete, dass einer der beiden für den Beginn des 16. Jahrhunderts als Schulmeister nachgewiesenen Gelehrten Aquilaner Abstammung die Inschriften verfasste: entweder Angelo Fonticulano († 1502), der seit 1468 mehrfach Kanzler L'Aquilas war, sich als Chronist betätigte und in den Jahren 1477 und 1498 als *ludi magister* (Rhetorik- und Grammatiklehrer) Anstellung in der Stadt fand, oder eher noch sein Nachfolger in diesem Amt, Lepido di Pescosansonesco.³⁹³ Andere Forscher halten den Aquilaner Gelehrten Mariangelo Accursio (1489–1546) für den Autor der Bernhardinepigraphien.³⁹⁴ Zwar war Marinangelo aller Wahrscheinlichkeit nach einer der Redakteure der *Epigrammata antiquae Urbis* (1521), der ersten umfanglichen im Druck erschienenen Sammlung antik-römischer Inschriften, doch ist seine Aktivität erstmals für 1513 zweifelsfrei nachgewiesen, und es ist fragwürdig, ob ihm bereits im Alter von 16 Jahren ein solch wichtiger Auftrag wie die Bernhardininschriften angetragen worden sein kann. So hat man teils auch seinen Vater Giovanfrancesco Accursio († 1504) ins Feld geführt, einer der am längsten amtierenden Kanzler der Aquilaner Kommune.³⁹⁵ Ein weiterer Kandidat der Gelehrtenkreise L'Aquilas wäre Biagio Pico Fonticulano († 1518), der

391 Vgl. das Urteil des Emidio Mariani „sono scolpiti alcuni versi, i quali benchè non meritano molta lode“, MARIANI Ms. 585, fol. 135r.

392 Informationen zur Kunst der Antike waren nicht nur den Schriften Vergils oder Plinius' zu entnehmen, sondern auch Kurzbiographien in Lexika, Handbüchern oder Kommentarschriften dienten Intellektuellen als Hilfsmittel, gehörten doch die antiken Künstler seit dem späten Trecento zum Kanon der *uomini illustri* (PFISTERER 1999a, S. 78).

393 CHINI 1954, S. 331; MARINANGELI 1979/80, S. 27f. Zu Angelo TERENCEI 2016a, S. 9. Plinius' *Naturalis Historia* war weit verbreitet: In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts erschienen mindestens 15 lateinische Ausgaben und drei italienische Übersetzungen (*Maussolleion* 1986, Bd. 2.2, S. 165). Die einzige aktuell nachweisbare frühe Vitruv-Ausgabe in lateinischer Sprache in der Aquilaner Provinzbibliothek erschien erst 1522 in Florenz.

394 BESCHI 1986, S. 302; DI GENNARO 2010, S. 82f. Anm. 69; CAMPANA 1960. Accursio wurde in S. Bernardino bestattet.

395 MACCHERINI 2018a, S. 49; zu Ämtern und Person vgl. TERENCEI 2015, S. XLV–XLVIII.

nicht nur als Arzt König Ferdinands wirkte, sondern auch im Jahr 1494 eine Grammatik in den Druck gab.³⁹⁶

Andererseits sind die hagiographischen Bezüge sowie der gesuchte Konnex zum Papsttum und die Nennung zeitgenössischer, für den Ordenszweig relevanter Begebenheiten nicht ohne einen Berater aus den Reihen der Observanten zu denken. Vorstellbar wäre es, dass grundlegende Ideen auf den bereits mehrfach erwähnten Aquilaner Bruder Alessandro De Ritiis (1434–1497/98) zurückgehen, der neben diversen Predigten sowohl eine Stadt- als auch eine Ordenschronik verfasste.³⁹⁷ Er bekleidete mehrfach das Amt des Guardians von S. Bernardino und war vermutlich auch in die Planung des neuen Grabmonumentes für Bernhardin involviert (vgl. 3.1.2). Zudem war er Bernhardin sehr zugeneigt und hatte sich unter dem Eindruck von dessen Predigten dem Orden angeschlossen.³⁹⁸ Wahrscheinlicher noch ist ein Beitrag von Giovanni Amici, der den Ordensnamen seines Vorbildes annahm und als Bernhardin von Fossa (1421–1503) ebenso wie De Ritiis mehrfach Provinzvikar der Abruzzen war und darüber hinaus internationale Missionen unternahm. Seine umfangreiche Chronik der Observantenbrüder geht stark auf die Rolle des Sienesen innerhalb der Ordensentwicklung ein.³⁹⁹ Mindestens von seiner Mitarbeit an der Grundkonzeption der fünf Inschriften, die der Grabmalsentwurf bei seinem Tode mit Sicherheit schon vorsah, kann man ausgehen. In Ermangelung konkreter Hinweise lässt sich vorerst nur allgemein vermuten, dass die Epitaphien in Zusammenarbeit eines oder mehrerer humanistisch gebildeter Aquilaner Autoren mit der gelehrten Führungsrige der Aquilaner Observanten entstand.⁴⁰⁰

Freilich soll hier keine künstliche Trennung zwischen Religiösen und so genannten Humanisten konstatiert werden, denn auch in den Reihen der Franziskaner waren Brüder zu finden, die *studia humanitatis* verfolgten: Jakob von der Mark beispielsweise, der vielfach Zitate und Anekdoten antiker Autoren in seinen Predigten verwendete, oder Alberto da Sarteano, der ein hervorragender Lateiner und Schüler des Guarino Veronese gewesen war.⁴⁰¹ Dass andersherum humanistisch Gelehrte durchaus Interesse an heiligmäßigen Figuren hatten, zeigen die ausführlicheren Viten Bernhardins von Barnaba Pannilini da Siena (1399–nach

396 Vgl. auch MACCHERINI 2018a, S. 50.

397 Vgl. CHERUBINI 1991; CHIAPPINI 1927–1928. Zu den Chroniken COLAPIETRA 1999, S. 491–512.

398 DE RITIIS 1941, S. 199: „fuit ad cuius predicationem ego movi me ad religionem“.

399 Vgl. PRATESI 1960; AASS, Novembris III, Dies 7, S. 686–723; WADDING 1933, Bd. 15, S. 309–312; PANSA 1893. Zu seiner Chronik PELLEGRINI 2007; BARTOLOMEI ROMAGNOLI 2011; BERNHARDIN VON FOSSA 2021.

400 Zur Verwendung der klassischen poetischen Sprache zu Ehren Bernhardins durch die Franziskanerbrüder selbst, die auf der Höhe der zeitgleichen klassischen Studien waren, vgl. ELM 1994; SOLVI 2009, S. 111 f. Allgemeiner zu italienischen hagiographischen Schriften des Humanismus CHIESA 1998.

401 Zur Vernetzung der Franziskanerobservanten mit der humanistischen Kultur vgl. GUIDI 2013. Obwohl auch Bernhardin in vorangeschrittenem Alter an Guarinos Unterricht

1446), Maffeo Vegio (1407–1458) oder Giannozzo Manetti (1396–1459). Zudem wurde Bernhardin als *vir illustris* in die Vitensammlungen berühmter Männer aufgenommen, die in kultivierten höfischen, humanistischen und klerikalen Kreisen entstanden. So zeichnete nicht nur der Siene und spätere Papst Pius II. Enea Silvio Piccolomini (1405–1464) ein kurzes Porträt seines Landsmannes, sondern auch Bartolomeo Facio (1401–1457), Historiker am Aragonesischen Hof Neapels, oder die Florentiner Vespasiano da Bisticci (1422–1498), Buchhändler und Verleger, und Antoninus Pierozzi (1389–1459), Bischof und Dominikanerobservant.⁴⁰²

Unter den humanistisch Gelehrten sei insbesondere der aus Lodi stammende päpstliche Abbeviator und Datar, aber auch Kanoniker von St. Peter, Maffeo Vegio herausgegriffen: Er verfasste ein poetisches Offizium und eine *Vita* Bernhardins (1453), die mit einer Grabinschrift für den Heiligen schließt.⁴⁰³ Dieses sprachlich reizvolle Epitaph scheint jedoch lediglich ein fiktives Angebot gewesen zu sein und niemals das Bernhardingrabmal in S. Francesco geschmückt zu haben.⁴⁰⁴ Kurze Zeit nach der Kanonisierung entstanden, rekurrierte der Autor auf Sienas Verlust des Heiligenleibes und verquickte mithilfe des Bildes des Heilers der Seelen und Körper geschickt das Apostolat Bernhardins *in vita* mit seiner Wunderfähigkeit *post mortem*.⁴⁰⁵ Im Übrigen gab es auch unter den Observantenbrüdern Autoren, die Bernhardin mit einem Epitaph ehrten; so der römische Provinzvikar Giacomo da Rieti.⁴⁰⁶

teilnahm und mit einigen humanistischen Gelehrten befreundet war (MORMANDO 1986, S. 76 f., 85 f.), legte er klassisch-pagane Autoren in seinen Predigten stets in christlicher Perspektive aus (DI ZENZO/SIGGILLINO/CALENDA 1986, S. 171–193).

402 FRAZIER 2005 versammelt eine stattliche Anzahl an hagiographischen Schriften von so genannten Humanisten; vgl. auch WEBB 1980 spezieller zu Bernhardinviden. Zur Darstellung des Heiligen in der Gattung der *viris illustribus* vgl. PELLEGRINI 2004, S. 70–76.

403 Vegio, der Bernhardin im Kindesalter in Mailand selbst predigen gehört hatte, war u. a. der Autor auch der Texte für Filaretos Bronzetür der Petersbasilika sowie der Grabinschrift Eugens IV. und eines (nicht verwendeten) Epigramms für Nikolaus V. (Vegios Bernhardinvida in *Agiografia* 2014, S. 141–253; vgl. PELLEGRINI 2004, S. 58–62; zu den Papstepitaphien vgl. KAJANTO 1982, S. 51, 58). Am Ende der 1470er Jahre verwendete man kürzere Passagen von Vegios Bernhardinvida als Bildbeischriften der freskierten Szenen der Cappella di S. Bernardino in S. Francesco seiner Heimatstadt Lodi.

404 *Agiografia* 2014, S. 250 (Appenix Nr. 2, S. 511 f.). Mauro Mussolin interpretiert das Epitaph als konkret eingesetzte Grabinschrift und betont den anklingenden Verlust des Heiligenleibes für die Sienesen (MUSSOLIN 2013[2015], S. 105).

405 Dass Vegio jedoch die Taten Bernhardins zu Lebzeiten höher schätzte als die Mirakel nach dessen Tod, legt er in einem Passus unmittelbar vor dem Epitaph dar (*Agiografia* 2014, S. 248 f.; vgl. WEBB 1980, S. 37).

406 „Epythafium pro sancto Bernardino de Senis compositum per fr. Iacobum de Reate ord. Minorum: Immensum Ausonie condam decus addite fame / Heu mors certa nimis parva nunc clausus in urna / Bernardine, iaces. Tu gloria magna Minorum / Solus eras cunctos populos sermone decoro / Instituens ad regna Dei. Nunc laudis honores / Altisono deferte seni pia turba Minorum / Nunc lacrimas, nunc una omnis te defleat orbis / Italus, ereptum misera tellure parentem / Gaudeat astrigeri chorus innumerandus Olimpi“ (zit. nach PIANA 1978/1979, S. 368 Anm. 1). Für eine Übersicht der poetischen Produktion zu Bernhardins Ehren D'ONGHIA 2018.

Abschließend seien Überlegungen zum möglichen Publikum der Grabmalsinschriften angestellt. Waren das allgemeingültige Gebet *Divo Bernardino* und die Bürgerstolz und Freigebigkeit bezeugende Stifterinschrift für jedermann vom Kirchenschiff aus sichtbar, so waren die rückseitigen Epitaphien nur einem ausgewählten Kreis ständig zugänglich. Von selbst versteht sich die Ordensgemeinschaft von S. Bernardino als Adressat, die unbeschränkten Zutritt zur Bernhardinkapelle hatte und diesen sicherlich auch allen weiteren Observantenbrüdern ermöglichte. Doch auch andere Gäste des Konventes, weltliche Herrscher und hohe Kleriker, denen man ein besonderes Zutrittsrecht zubilligte, daneben die mit der Schlüsselgewalt ausgestatteten Aquilaner Stadtoberen wie auch die Abgeordneten der Stadtviertel, die den Heiligenleib während der Reliquienweisung bewachten (vgl. 3.5.1), konnten diese zum Konvent weisenden Inschriften – entsprechende Sprachkenntnisse vorausgesetzt – lesen.

Bemerkenswerterweise wurden die Epitaphien recht häufig publiziert: Zum einen finden sich Abschriften in lokalen hagiographischen Texten des 16. und 17. Jahrhunderts.⁴⁰⁷ Zum anderen sind die Inschriften abgedruckt im ersten Band der durch den Aquilaner Gelehrten Antonio Amici († ca. 1590/92) – Großneffe des Observantenvikars Bernhardin von Fossa – zusammengestellten *Opera Omnia* Bernhardins. Diese wurden 1591 in Venedig vierbändig herausgegeben und in verschiedenen Ausgaben wiederaufgelegt.⁴⁰⁸ Auch der erstmals 1648 im Druck erschienene sechste Band der viel konsultierten Ordenschronik des Luke Wadding (1588–1657) verzeichnet die Inschriften des Mausoleums.⁴⁰⁹ Beide Publikationen geben die metrischen Passagen mit kursivem, alternierend eingerücktem Schriftbild wieder. So erreichten die Epitaphien im Laufe des Cinque- und Seicento ein breiteres Publikum, und es ist stark davon auszugehen, dass man bereits im Entstehungszusammenhang die Autorität, die diesen Texten später zugebilligt wurde, voraussetzte. Die ungewöhnlichen *tituli* von dreien der Inschriften, die eher an eine literarische Praxis denken lassen und im Zusammenhang der Grabepigrammatik ungewöhnlich sind, mögen ein Indiz für die bereits anfänglich mitgedachte Verbreitung der Bernhardinepitaphien durch den Buchdruck sein.

407 MASSONIO 1614, S. 93–96; ALFERI 2012, S. 223 (beschränkt auf die ‚Chronik‘). Vgl. auch Marchese Francesco de Torres um 1820 in BINDI 1883, S. 40 und die teils selektive Überlieferung der Epitaphien in den handschriftlichen Aufzeichnungen von CRISPOMONTI 1629, Ms. 1bis, fol. 4r (chronikale Inschrift), fol. 55v (Stifterinschrift); ANTINORI *Annali*, Bd. 17, fol. 736 (Beginn der Stifterinschrift), fol. 738f. (chronikale Inschrift), fol. 739 (*Divo Bernardino*); MARIANI Ms. 585, fol. 135r–136r. Ein anderes Beispiel der Veröffentlichung von Inschriften eines (Grab-)Monumentes sind die Epitaphien der Cappella Pontano in Neapel, die zum Großteil selbst vom Auftraggeber Giovanni Pontano verfasst sind (DE DIVITIIS 2010, S. 128 f.).

408 *Opera Omnia* 1591, o.S. [57f.]. Das Frontispiz weist zwar Pietro Ridolfi als Zusammenstellenden aus, doch ist ihm die Schrift gewidmet; zur Herausgeberschaft Amicis CHIAPPINI 1944, S. 134–137; D’AFFLITTO 1782, S. 292 f.

409 WADDING 1648, Bd. 6, S. 736 f.

3.4.3 Werkstoff und Materialikonographie

In den um 1540 verfassten *Annali* beschreibt Bernardino Cirillo erstmals die Materialität des Mausoleums mit den Worten: „suntuoso deposito di pietra marmorea“.⁴¹⁰ Ende des Cinquecento erwähnt Giovan Giuseppe Alferi, dass der Stein des Mausoleums der Qualität von Marmor entspräche. Auch Antonio Amici zieht im Vorwort zu den *Opera Omnia* Bernhardins den Vergleich zu Marmor, betont aber zugleich die lokale Herkunft des Steins.⁴¹¹ Offensichtlich orientiert an diesen Informationen notiert Salvatore Massonio – der als erster Autor auch die „pietra mischia“, den roten Stein der Mausoleumsflanken, benannte – in seiner 1614 publizierten Bernhardiniva: „pietra chiamata in questi paesi Marmorina, la quale non cede punto a marmi in tutte le loro più stimate conditioni“.⁴¹² Darin verfestigte sich der Lokalstolz, der die Aquilaner Steinvorkommen mit den Eigenschaften von Marmor gleichsetzt; ein Topos, der in den lokalhistorischen Abhandlungen des 19. Jahrhunderts in ähnlicher Weise wiederaufgegriffen wird.⁴¹³ Andere sei- und settecenteske Autoren legen weniger Wert auf eine Differenzierung und geben lediglich an, das Monument bestünde aus Marmor.⁴¹⁴

Materialbestimmung

Bislang ist der Werkstoff des Bernhardinmausoleums nicht chemisch-petrologisch bestimmt worden. Auch wenn ohne eine solche Analyse keine Sicherheit bestehen kann, so stammt der elfenbeinfarbige Stein des Mausoleums doch mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit aus der Aquilaner Region.⁴¹⁵ Die Kalkstein vor allem in weißen und rötlichen Farbnuancen bergenden Steinbrüche, die max. 15 km vom Stadtzentrum entfernt liegen, lieferten bereits seit der Stadtgründung Baumaterialien für die *universitas*.⁴¹⁶ Manche Forscher behaupten – freilich ohne eindeutige Quellen vorlegen zu können –, das Material des Bernhardinmo-

410 CIRILLO 1570, S. 77v. Zum Zeitpunkt der Entstehung der *Annali* vgl. LETTERE 1981.

411 „un tabernacolo di così fina pietra che agguaglia a qualsivoglia marmo“, ALFERI 2012, S. 221; „pulcherrimis eius regionis lapidibus, ut nec marmor cedant, extractum“, *Opera Omnia* 1591, o.S. [5]. Auf diese Angabe bezog sich Luke Wadding („pulchro illius regionis lapide, qui nec marmor cedat“, WADDING 1648, Bd. 6, S. 733).

412 MASSONIO 1614, S. 92; „in quattro parti vacue di pietra mischia da dieci pilastri per faccia“, ebd., S. 96.

413 „pietra marmorina rossa della stessa cava delle altre bianche, di cui è composto il deposito, e non inferiori a qualunque marmo statuario“, Marchese Francesco de Torres um 1820, zit. nach BINDI 1883, S. 38; „il Deposito di bianca pietra, non molto differente dal marmo, ove si custodisce il sacro corpo del Sanese“, LEOSINI 1848, S. 203.

414 „Cappella nobilissima di bianco marmore, e di pretioso lavoro, in mezzo la quale fu riposta la cassa d'argento“, MASTAREO 1629, S. 136; „tabernacolo di marmo“, PICO FONTICULANO 1996, S. 60.

415 So die Einschätzung von Raimondo Quaresima, Professor für Materialtechnik (Universität L'Aquila).

416 Vermutungen zufolge wurde in Aveia (dem heutigen Fossa) bereits in römischer Zeit weißer Stein abgebaut (QUARESIMA u. a. 2006, S. 323).

numentes stamme aus San Silvestro bei Scoppito.⁴¹⁷ Im Analogieschluss scheinen hier die mehrfach im Baubuch von S. Bernardino verzeichneten „preta de san silvestro“ angenommen worden zu sein, aus denen nicht nur Säulen und Kapitelle im Konventsbereich oder die Portale, sondern auch der erste Grabaltar für Bernhardin geschaffen wurde.⁴¹⁸

Jedoch ist der Werkstoff aus San Silvestro nicht der einzige konkret im Baubuch ausgewiesene. Auch „prete gentilj“ – wie der gut bearbeitbare, für Bauschmuck und Skulpturen zu verwendende Kalkstein bezeichnet wurde – aus den Brüchen bei Poggio Picense und Rosarolo wurde verwendet.⁴¹⁹ Teils wurden der Bauhütte auch testamentarisch Werkstoffe hinterlassen; so verfügte der wohlhabende Kaufmann und Wohltäter von S. Bernardino, Nardo di Giovanni di Nardo di Poggio Sante Marie, dass die Brüder zu jeder Zeit alle „pretera de Collebrincuni“ und „pretera roscia“ für S. Bernardino erhalten sollten.⁴²⁰ Außerdem wurde anscheinend Material aus Cavallari bei Pizzoli (ca. 10 km östlich der Stadt) in S. Bernardino verwendet, denn der Ertrag der dortigen Brüche hieß im Volksmund noch bis ins 19. Jahrhundert „marmo di San Bernardino“; teils vermutete man den Einsatz dieses Materials am Heiligenmausoleum, teils an der Fassade.⁴²¹

Legt man die makroskopische Inaugenscheinnahme zugrunde, gleicht die weiße *pietra marmorina* des Mausoleums tatsächlich am ehesten dem Vergleichsmaterial aus den Brüchen von Poggio Picense, Cavallari (bei Pizzoli) und Vigliano (bei Scoppito).⁴²² Nicht nur der „marmo di San Bernardino“ aus Cavallari hat eine besonders geschmeidige Qualität, sondern auch die „preta gentile del Poggio“, die

417 LOPARDI/MUCCIANTE 1987, S. 51 („pietra marmorina delle cave di San Silvestro presso Vigliano (...) lastre di porfido rosso“); vgl. BOSSI 2012, S. 67f. („pietra marmorina, proveniente dalle cave di San Silvestro, presso Vigliano“; der Autorin zufolge besteht der Kirchenboden aus dem gleichen Material, ebd., S. 88).

418 *LG*, fol. 143r, 157r, 169r, 180r. Zu den nah beieinander liegenden Steinbrüchen von Vigliano und San Silvestro in der Ortschaft Scoppito (ca. 15 km westlich des Aquilaner Stadtzentrums) MANCINI 2012, S. 81–88.

419 *LG*, fol. 148v, 149r, 154r, 161v („preta gentile“, ebd., fol. 203r). Zum Stein der drei genannten Orte ebd., fol. 161v („prete dellu pogio“), 180r („prete de rosarolu“), 181r, 188r (vgl. MANCINI 2012, S. 13). Oftmals bleibt jedoch die Herkunft der verwendeten Steine unbestimmt bzw. nur der Farbigkeit nach differenziert: „prete di roge“ (*LG*, fol. 143v), „prete roscie et bianche“ (ebd., fol. 168v, 169r).

420 Zu den 1478 und 1483 aufgesetzten Dokumenten BERARDI 1990, S. 515.

421 „Pizzoli è alle radici di un monte che contiene banchi di calce carbonica compatta, la quale fornisce un marmo detto di S. Bernardino, pressochè somigliante a quello di Carrara (...) Dicesi marmo di s. Bernardino per essere stato operato nel mausoleo che fu eretto a questo Santo nella chiesa suburbana della città di Aquila“, DEL RE 1835, S. 153 (vgl. auch SIGNORINI 1868, Bd. 1, S. 17: „Il monte di Pizzoli da il così detto marmo di S. Bernardino, il quale perennemente fa invito alla squadra e allo scalpello; esso consiste in bianca e lucida pietra ubbidientissima a qualunque lavorio, ed è non molto differente dal marmo medesimo“). Rodolico nimmt an, die Fassade von S. Bernardino sei mit Material der Brüche von Cavallari geschaffen (RODOLICO 1995, S. 309f.).

422 Zugrunde gelegt wurden hier Proben der wichtigsten sechs Brüche im Umkreis L’Aquilas vgl. QUARESIMA u. a. 2006, S. 325–328 fig. 4, 5, 6.

Silvestro di Giacomo für andere Aufträge als Werkstoff diente.⁴²³ Auch die „perla d’Abruzzo“, ein elfenbeinfarbiger, mit Venen durchzogener Stein aus Vigliano, war bei Bildhauern und Steinschneidern beliebt.⁴²⁴ Der rote Stein der Mausoleumsflanken ähnelt dem in Arischia (ca. 15 km nordwestl. von L’Aquila) gewonnenen Kalkstein.⁴²⁵

Imaginiertes Material

Die Stifterinschrift des Mausoleums benennt – wie gesehen – den Werkstoff als „de pario marmore“. Diese ‚rhetorische Materialimitation‘ eröffnet sogleich ein ganzes semantisches Feld: Die Nennung der antiken, fremdländischen, kostbaren und raren Steinsorte der Insel Paros soll das Monument auf topische Weise aufwerten.⁴²⁶ In ähnlicher Weise setzt die *Laus Operis*-Inschrift das Monument den Kunstwerken der hervorragendsten antiken Bildhauer gleich, wobei einige von ihnen selbst parischen Marmor als Werkstoff verwendeten.⁴²⁷ Die fingierte Materialangabe adelte allerdings nicht nur das Objekt und seinen Autor, sondern ebenso den vermeintlich keine Kosten scheuenden Stifter. Versteht man den Vergleich in Bezug auf das tatsächlich verwendete Material der lokalen Steinbrüche, so werden auch diese nobilitiert bzw. treten mit dem erstklassigen Skulpturenmarmor in Konkurrenz.⁴²⁸ In dieser Hinsicht ist es besonders interessant, dass sich der glei-

423 Das Taufbecken der Kirche S. Biagio (1477), wie auch der an Michele Tedesco delegierte Auftrag einer Kapellenausstattung für S. Maria di Bagno (1478/80) wurden mit Stein aus Poggio Picense realisiert (CHINI 1909, S. 37; CHINI 1954, S. 177 f.). Auch für das Grabmal von Kardinal Agnifili soll Silvestro Material der Brüche von Poggio Picense verwendet haben (CHINI 1954, S. 186, 188; zuvor hatte er selbst Stein aus San Silvestro vermutet, CHINI 1909, S. 34), wobei die lückenhaft publizierten Verträge keinen Hinweis auf die Herkunft der Steine geben („subscriptas lapides pro sepulchro condam Reverendissimi domini Cardinalis aquilani“, PANSA 1894, S. 18–20, bes. S. 18 f.). Für Stein aus San Silvestro für ein städtisches Grabmalsprojekt um 1530 vgl. COLAPIETRA 1984, S. 314.

424 Zu den Vorkommen in Vigliano PIERI 1966, S. 689. Zu den Eigenschaften der Steine aus Cavallari, Vigliano und Poggio Picense vgl. RODOLICO 1995, S. 317 f.

425 Vgl. QUARESIMA u. a. 2006, S. 330 fig. 9.

426 Freilich gab es dezidierte Qualitätsunterschiede des in verschiedenen Lagen abgebauten Marmor von Paros, der nicht unterschiedslos für Figuren verwendbar war. Der besonders feinkörnige und gut zu bearbeitende parische Stein wird bei Plinius als „lychnites“ bezeichnet (*Naturalis Historia* 36, 4).

427 Als ein Beispiel der Hochschätzung des parischen Marmors bei quattrocentesken Denkern sei seine Aufzählung unter den wertvollsten Werkstoffen der Bildhauerkunst in Lorenzo Vallas *Collatio Novi Testamenti* genannt (Anfang 1440er Jahre, *Collatio*, 7 f., Übersetzung nach PFISTERER 2002b, S. 452 f.); vgl. allgemeiner WARD 2008, S. 624. Skopas stammte im Übrigen selbst von Paros, wo sich eine bedeutende Bildhauerschule entwickelte.

428 Einen ähnlich impliziten Vergleich mit dem Ziel, die Qualität von Carrara-Marmor hervorzuheben findet sich in Leon Battista Albertis *De Statua*: Eine von präzisen Messmethoden handelnde Passage gibt an, dass man eine Statue mithilfe der richtigen Methode zur einen Hälfte auf der Insel Paros, zur anderen in der Lunigiana (Carrara) machen und sie dennoch nahtlos zusammenfügen könne (ALBERTI 2000, S. 150 [6]).

che hochtrabende Materialvergleich auch in der Inschrift des 1517 datierten Mausoleums für den Aquilaner Stadtpatron Petrus Cölestin findet.⁴²⁹

Im kunsttheoretischen Diskurs der damaligen Zeit wurde der antike Stein häufiger benannt. So erwähnt Leon Battista Alberti in *De re aedificatoria* (um 1450, 1485 publiziert) diverse Male Monumente aus parischem Marmor und zählt den Stein aus Paros neben Elfenbein, Gold, Glaseinlegearbeiten zu den edelsten Werkstoffen, mit denen Bauten geschmückt werden könnten.⁴³⁰

Einen aufschlussreichen Rückbezug zu den *Maussolleion*-Implikationen der Künstlerlob-Inschrift des Bernhardinmausoleums bietet die Schrift *Hypnerotomachia Poliphili* des Francesco Colonna (Venedig 1499). Darin beschreibt der Autor einen phantastischen monumentalen Grabbau, bestehend aus einer auf einem breiten Sockel aufragenden Pyramide, die von einem Obelisk mit der beweglichen Statue einer Nymphe bekrönt wird. Für eben dieses phantastische Monument, zusammengesetzt aus Elementen, die an einige der Weltwunder erinnern, wird parischer Marmor als Werkstoff angegeben.⁴³¹

Auch in Versform schrieben Zeitgenossen über den parischen Marmor. So ersann etwa Alessandro Braccesi um 1477 ein Epigramm, in dem ein Grabbild gerühmt wird, das den Anschein vermittelt, es sei von der gelehrten Hand des Polyklet oder Praxiteles in Marmor von Paros geschnitten worden.⁴³²

Material- und Farbikonographie

Sollte neben der Nobilitierung durch den Antikenvergleich hier auch die Evokation bestimmter Materialeigenschaften mitschwingen? Die Nennung des Materials evoziert einen feinkörnigen weißen, in seiner besten Qualität transluzenten Marmor, einen besonders strahlenden und reinen, nicht von Adern durchzogenen Stein. Dieser alludierte an Reinheit auch in moralischem Sinne. Hinsichtlich dieser materialikonographischen Idee lässt sich etwa die biblische Angabe anführen, der Tempel Salomons habe aus „marmor parium“ (1 Chr 29,2) bestanden.⁴³³ Diese Vorstellung von Makellosigkeit findet sich beispielsweise wieder bei Leon

429 „conditvr hoc tmvlo pario de marmore“; vgl. 4-5.1.1.

430 Vgl. ALBERTI 1966, Bd. 2, S. 521 (VI, 13), 695 (VIII, 4), 785 (IX, 1).

431 „Mirando & considerando tuto el solido & la crassitudine de questa fragmentata & semiruta structura de candido marmo de Paro. (...) De quella medesima petra Paria, che erano le gradatione“, COLONNA 1980, Bd. 1, o.S. (fol. 11v, 12v). Am Ende des Kapitels vergleicht Colonna das erdachte Grabmonument mit den Weltwundern, an denen er sich zweifelsfrei inspirierte, darunter auch das *Maussolleion* (ebd., o.S. [fol. 15v]). Zur Orientierung Colonnas an den Weltwundern vgl. ebd., Bd. 2, S. 58.

432 „Albiera, insigni forma spectanda, viator, / Ut paulum sistas aspiciasque rogat, / Duxerit e Pario tales si marmore vultus / Docta Polycleti Praxitelisve manus. / Ne tarnen in terris formosior ulla deabus / Esset, mors issu me rapuit superum“, Alessandro Braccesi, *Epigrammaton libellus*, XVII: In eius [Albierae Albitiae] marmorea effigiem (zit. nach PFISTERER 2002b, S. 585).

433 Zur Farbsymbolik des für den Tempel verwendeten Materials Beda Venerabilis, *De Templo*, Kap. IV.

Battista Alberti, dessen Meinung nach der Stein aus Paros nicht an Privathäusern, sondern angemessenerweise nur an Sakralbauten Verwendung finden sollte, und der die Reinheit des weißen Marmors unterstreicht.⁴³⁴ In eine ähnliche Richtung deutet auch die Eloge der venezianischen Markuskirche des Raffaele Zovenzoni, wobei vorgeblich leuchtender parischer Marmor neben anderen wertvollen Werkstoffen Verwendung fand.⁴³⁵ Nicht abwegig ist zudem der Bezug zur zeitgenössischen Ausstattung des Heiligen Grabes in Jerusalem mit weißem Stein, wie die meisten anderen Heiligen Stätten seit 1342 unter Kustodie der Franziskaner (vgl. 4.3.3).⁴³⁶

Auch abgesehen von dem schriftlich fixierten Wetteifer mit antik-griechischen Marmorarten entfalten die Charakteristika des lokalen Steins eine eigene ästhetische Wirkung: Der etwas gelblich-graue Farbton der *pietra marmorina* erinnert an Elfenbein.⁴³⁷ Aus diesem Material wurden vielfach geschnitzte Kästchen als Behältnisse für Kostbarkeiten des religiösen wie auch profanen Bereichs hergestellt. Das in den architektonischen Gliederungselementen fast überreich eingesetzte Ornament und die sorgfältig gerahmten farbigen Steinfelder erinnern an Reliquienbehältnisse; so sind Vergleiche des Mausoleums mit einem monumentalen Reliquienschein aus dieser Perspektive keinesfalls unberechtigt.⁴³⁸ Beispielsweise erinnert auch die Kleinarchitektur des Heiligen Grabes der Florentiner Cappella Rucellai (um 1467) mit ihrer kostbaren Einlegearbeit in dunkelgrünem Serpentin an präziös gestaltete Reliquiare oder Schatzkästchen und greift zugleich – auch hinsichtlich der weiß-grünen Bichromie – lokale Architekturtraditionen auf (vgl. 4.3.3).

Ganz ähnlich lässt sich das Zusammenspiel von weißer und roter Farbigkeit im Hinblick auf die Charakterisierung des Bernhardinmausoleums als explizit städtisches Monument deuten. Den lokalen Steinvorkommen geschuldet, findet sich diese Bichromie an vielen identitätstiftenden Aquilaner Bauwerken.⁴³⁹ Diese

434 ALBERTI 1966, Bd. 2, S. 695 (IX, 1): „non Hymetto Pario marmore universa collustrabantur (Templorum. n. ista sunt) sed utetur modiocribus eleganter, elegantibus moderanter“; ebd., S. 663 (VII,17): „ni me purissimi marmoris candor illectat“.

435 Raffaele Zovenzoni, *Carmina, Epaeodia in inclytum atque potentissimum Dominium Venetorum*, um 1475/78 (vgl. PFISTERER 2002b, S. 585 f.).

436 Santo Brasca beschrieb das Heilige Grab 1480 folgendermaßen: „tuto quanto fodrato di marmo bianchissimo dentro et di fuora, adcio che li peregrini non togliano nè cavano de dicta pietra, la quale in puocho tempo per devotione seria consumata“, BRASCA 1966, S. 97.

437 Gut ist der Farbunterschied zu dem möglicherweise toskanischen Marmor in der Gegenüberstellung der beiden Marmorputten des ansonsten aus *pietra marmorina* bestehenden Pereira-Monumentes zu erkennen (vgl. Abb. 76).

438 CHERICI 1969, S. 37. Zur Kleinarchitektur des Heiligen Grabes der Florentiner Cappella Rucellai vgl. 4.3.3.

439 Man denke an die Fontana della Rivera, die Fassaden von S. Maria di Collemaggio, S. Maria del Soccorso und S. Francesco al Palazzo (um 1481 neu errichtet), aber auch in Privatgebäuden, wie den Höfen der Palazzi Fiore und Benedetti wurde roter und weißer Stein verwendet.

„propri connotati *coloristici*“ erstrecken sich ebenfalls auf die Mausoleen der Stadtpatrone Bernhardin und Petrus Cölestin (1517 vollendet).⁴⁴⁰ Im Falle der Grabstätte Bernhardins manifestiert sich gar eine Kontinuität, da nicht nur der Kapellenboden von Beginn an in rotem und weißem Stein geplant war, sondern auch Stufenaufbau und Innenauskleidung des ersten Grabaltares des Heiligen dieselbe Farbigkeit wie das spätere Mausoleum aufwiesen.⁴⁴¹

Als weitere Sinnschicht lässt die Farbigkeit des roten Steins die Assoziation mit Porphyryr aufkommen, wie überhaupt verschiedene Autoren den farbigen Stein als Porphyryr identifizieren, ohne die Materialität des Monumentes näher zu prüfen.⁴⁴² Dass die Anspielung auf dieses erlesene, rare und wertvolle Material vermutlich kein Zufall ist, zeigt ein Blick auf das 1517 vollendete Cölestinmausoleum: Die Inschrift am 1617 angefügten Blockaltar preist die Stiftung der *arte della lana* und bezeichnet den verwendeten lokalen roten Stein – eine ähnliche Qualität wie derjenige in S. Bernardino – als Porphyryr („marmore monvmento ex porfire“), ein rhetorisches Mittel der Materialnobilisierung.

Seit der Antike verbindet die Materialallegorese unterschiedliche Bedeutungen mit Porphyryr: Erinnerter dunkelroter Stein einerseits an das von Christus und den Märtyrern vergossene Blut, so war seine Beständigkeit und Härte andererseits ein Zeichen für Triumph und Imperium, aber auch göttliche Weisheit; man denke etwa an den Beinamen „Porphyrogenetos“ für die Nachkommen der byzantinischen Herrscher oder die Funktion der vatikanischen „rota porphyretica“ beim Krönungszeremoniell der Päpste.⁴⁴³

Während sich der Gedanke des Triumphs von Kirche bzw. Papsttum ebenso wie das Thema von Passion und Martyrium im figürlichen Repertoire des Monumentes wiederfindet (vgl. 3.4.1), scheint auch die imperiale Konnotation des Materials nicht abwegig. Insbesondere die Innenauskleidung der Grabkammer war aus rotem Stein, deren Zugang – so werden wir im Weiteren sehen (3.5.2) – ausschließlich gekrönten Häuptern und den ja im Ornat selbst purpur tragenden Kardinalen gestattet war.

Porphyryr wurde als besonders auszeichnender Werkstoff nicht nur für Altäre verwendet, sondern man barg auch Reliquien in Porphyryrbehältern bzw. fertigte Reliquiare daraus. Besonders wichtig für die Materialimplikationen war außerdem die antike Tradition, Mitglieder der kaiserlichen Familie in monumentalen Porphyryrsarkophagen zu bestatten; ein Brauch, den man in späteren Jahrhun-

440 BERARDI 2005, S. 160f. Freilich ist diese Bichromie bei weitem keine Seltenheit und auch in den geographisch naheliegenden und geologisch verwandten umbrischen Zentren zu finden (vgl. RODOLICO 1995, S. 318).

441 „prete roscie et bianche“, *LG*, fol. 169r (vgl. 2.7.2, 2.8.2).

442 CHERICI 1969, S. 37; LOPARDI/MUCCIANTE 1987, S. 51.

443 Vgl. BUTTERS 1996, S. 45, 49, 52; SCHMUHL 2016. Der Blutvergleich ist auch in der dritten, porphyrynen Stufe des Läuterungsberges in Dantes *Divina Commedia* zu finden (MUNDY 1988, S. 38). Zu kunsttheoretischen Stimmen des 15. Jahrhunderts zu diesem Stein HESSLER 2014, S. 510 f.

derten wiederbelebte.⁴⁴⁴ Der Einsatz von Porphyry und ähnlichfarbigem Stein an Grabmonumenten des Quattrocento ist besonders augenfällig in Florenz, wo die so genannten Humanistengrabmäler zum Großteil mit rotem Stein ausgekleidete Grabnischen aufweisen.⁴⁴⁵ Die Sepulkralkonnotation scheint auch dem franziskanischen Milieu nicht fremd gewesen zu sein, ist doch beispielsweise für die Unterkirche von S. Francesco – Grabkirche des Ordensgründers – der Einsatz von Porphyry und dessen Imitation bezeugt.⁴⁴⁶

Material- und Mediensynthese

Nicht zu vergessen ist, dass das Bernhardingrabmal nicht allein aus Stein bestand. Integrale Bestandteile der Grabanlage waren das vermutlich einst mit glänzendem Firnis versehene Eisengitter sowie der französische Silbersarkophag und schließlich der Kristallsarg.⁴⁴⁷ Wies der Wert und Schimmer von Goldschmiedewerken von jeher auf den übernatürlichen Glanz des Göttlichen und die Preziosität von heiligem Gebein hin, so galten Edelmetalle im Mittelalter außerdem als pure Materialien, die beim Schmelzprozess durch Feuer geläutert worden waren und deren Unvergänglichkeit sich mit der *incompactibilitas* der Heiligenleiber parallelisieren ließ.⁴⁴⁸ Bereits angesprochen wurde die Problematik des Armutsgelobtes (vgl. 2.3.2), die jedoch im Falle von Stiftungen durch die observantischen Regelkommentare sanktioniert war. Dass in den verschiedenen Beschreibungen des Silberschreines sein materieller Wert hervorgehoben wurde, entspricht ganz der mittelalterlichen Praxis, Schatzobjekte als Wertanlage zu betrachten, die in Not-situationen eingeschmolzen werden konnten;⁴⁴⁹ ein Schicksal, welches dem Bernhardinsarkophag ja schließlich auch zuteil wurde.

Das einen besonderen Grad an Transparenz aufweisende Kristallglas wurde in seiner vorläufigen Rezeptur erst um 1450 in Venedig entwickelt.⁴⁵⁰ Schon im franziskanischen Milieu des späten 13. und 14. Jahrhunderts existierte eine besondere Vorliebe für Reliquiare aus Bergkristall und in *verre églomisé*-Technik, die mit einem Interesse an Licht- bzw. Transluzidität-Metaphorik einherging; dabei ließen sich Ideen zu Optik, spiritueller Schau und göttlicher Erleuchtung an

444 SCHMUHL 2016.

445 Vgl. auch den Einsatz an den Grabmälern für Cosimo de' Medici, Giovanni und Piero de' Medici in S. Lorenzo, der Grabkapelle des Kardinals von Portugal in S. Miniato al Monte oder die in Malerei fingierte Porphyryverkleidung der Heiliggrabimitation in der Cappella Rucellai, S. Pancrazio.

446 Vgl. etwa den Einsatz des Steins am Magdalenenaltar der Unterkirche oder der gemalte Porphyry in den Fresken der „Grablegung“ und „Auferstehung Christi“ des Pietro Lorenzetti (vgl. MUNDY 1988, S. 39).

447 „duplici arca, altera cristallina, altera verò argentea reconditum, atque omnino incorruptum, eminentiori quodam in loco honorificè quiescit“, GONZAGA 1587, Bd. 2, S. 410.

448 RAFF 1994, S. 61 f.; REUDENBACH 2002, S. 5 f.; vgl. BAGNOLI 2010, S. 138.

449 REUDENBACH 2002, S. 2 f.

450 Vgl. Cennino Cenninis *Libro dell'arte* (um 1400), Kap. CLXXIf. zur Nutzung transparenten Glases für Reliquiare.

die ästhetischen Implikationen des transparenten, reinen und zugleich einfachen Materials knüpfen.⁴⁵¹ Diese Tradition fiel zusammen mit der bereits erwähnten Tendenz, die Leichname von im Ruche der Heiligkeit Gestorbenen längere Zeit auszustellen.

Wie im folgenden Kapitel weiter auszuführen sein wird, gestaltete sich die hier angedeutete Mediensynthese des Mausoleums nicht statisch. Zu bestimmten Anlässen entfaltete sich eine stufenweise Steigerung der Preziosität, die von äußeren Leinwandgemälden zum Edelmetall des Sarkophages und schließlich zu dem im transparenten Kristallsarg gebetteten Heiligenleib selbst voranschritt, der auf spiritueller Ebene als das eigentlich Kostbare, als „von *virtus* und von unsichtbarem, göttlichen Glanz“ erfüllt galt.⁴⁵² Diese „wirkungsästhetische Steigerung“⁴⁵³ war – man erinnere sich an intermediäre Altarbilder oder bemalte Vorhangbilder – im Quattrocento keine Seltenheit, doch waren die inszenatorischen Mechanismen in L’Aquila besonders bemerkenswert.

3.5 Das Monument im Handlungshorizont

Im Folgenden wird den einzelnen Funktionsebenen des Monumentes in unterschiedlichen Handlungskontexten nachgegangen: Neben der Verhüllung und periodischen Sichtbarmachung des Heiligenkörpers war auch die Schutzfunktion des als monumentaler Schautresor zu bezeichnenden Mausoleums elementar. Die statische Aufbewahrung des unzerleiteten mumifizierten Bernhardinleibes bedingte die feierliche Gewinnung von Kontaktreliquien am Heiligenleichnam. Ferner gehörten auch Messfeiern in der Heiligenkapelle zum funktionalen Kontext des Mausoleums. Vorweggenommen sei die Hypothese, dass die ungewöhnliche Form des Bernhardinmausoleums durch diese verschiedenen Erfordernisse bedingt wurde. Der diskutierte Typus der Stützentumba (vgl. 3.1.2) konnte diese Bedürfnisse nicht erfüllen. Die Fortführung der einmal gefundenen Lösung eines den Prunksarg bergenden Mausoleumsgehäuses zeigt, dass der anfänglich gesetzte Standard über Jahrhunderte hinweg konstant blieb. Hatte der Sarkophag die

451 GEREVINI 2014, S. 266–281; DILLON 2018, S. 134 f., 162–170; z. B. wurde Jesu Empfängnis mit Sonnenlicht, das durch Glas fällt, gleichgesetzt, oder unverweste Organe von Heiligen für „purer als Glas“ befunden (ebd., S. 89 f.).

452 REUDENBACH 2002, S. 9. Die paradoxe Materialbewertung von augenscheinlich wertlosen Reliquien, die aber mit göttlicher Gnadenkraft aufgeladen zu spirituellen Schätzen wurden, und den sie umhüllenden, nur in irdischer Perspektive wertvoll erscheinenden Edelmetallen, versuchten mittelalterliche Theoretiker wie Thiofrid von Echternach († 1110) in einer Überkreuzung der Wertrelationen rhetorisch aufzulösen und konstruierten dabei eine „Nobilitierung der Reliquienmaterie durch die Kostbarkeit des Verkleidungsmaterials“ (ebd., S. 8 f.).

453 WENDERHOLM 2006, S. 125.

Mausoleumsform mitbestimmt, so bedingte diese in der Folge wiederum die Sukzession der Schreine.

3.5.1 Sichtbarmachung und Inszenierung des Heiligenleibes

Zentrale Merkmale des Monumentes sind zweifelsfrei die ungewöhnlich großen Öffnungen und die komplexen Mechanismen zur Inszenierung der Visibilität des Heiligenleibes. Kaum ein Heiligenmonument des frühen Cinquecento besitzt solch große Öffnungen (vgl. 4.4.1). Zu Beginn des Themenkomplexes der Sichtbarmachung des Heiligenkörpers soll eine kurze Einleitung zur Schaufrömmigkeit und zur Visualität im christlichen Kult des Spätmittelalters bzw. der Frühneuzeit stehen. Der Blick auf schriftliche und bildliche Quellen zur Weisung des Bernhardinleibes bildet sodann die Basis für die Rekonstruktion der stufenweisen Sichtbarmachung des Heiligenkörpers. Dabei ist zu beachten, dass die Quellen oftmals aus unterschiedlichen Jahrhunderten stammen, doch kann mit Blick auf die Konstanz der Eckpunkte des Kultes eine relative Beständigkeit der Praktiken gefolgert werden. Gedanken zur Semantik der Motive Rahmen, Fenster und Schwelle beschließen das Unterkapitel.

Theorie und Praxis der „heilbringenden Schau“

Ein wichtiger Moment der offiziellen Diskussion über die Ausstellung und Sichtbarmachung von Reliquien war das Vierte Laterankonzil (1215), das die Bestimmung verabschiedete, Reliquien dürften nicht mehr außerhalb ihrer Behältnisse zur Schau gestellt werden. Auch wenn diese Bestimmung wohl hauptsächlich gegen den Reliquienhandel gerichtet war, wird sie oft als ein früher Ausdruck des Drangs nach dem Anblick von Reliquien gedeutet, wobei die ältesten erhaltenen Schaureliquiare bereits auf die Zeit um 1170 zurückgehen.⁴⁵⁴ Man vermutet, dass das Bedürfnis der „körperliche[n] Schau des Heiligen“ in der Volksfrömmigkeit wurzelt, doch wurden bei öffentlichen Heiltumsweisungen auch von institutioneller Seite die Ablässe oftmals konkret an die „visio“ der Reliquien bzw. die Anwesenheit während der „ostensio“ gebunden.⁴⁵⁵ Auch Theorien zur Optik bieten eine physiologische Begründung der spätmittelalterlichen Schaufrömmigkeit, denn der Blick wurde als Mittel der Kommunikation mit den Heiligen verstanden; seine Reichweite, so glaubte man, könne die Grenze von Dies- und Jenseits überschreiten.⁴⁵⁶ Angenommen wurde eine durch den Augenkontakt begründete Kraftübertragung. Betrachter und Betrachtetes, so die Vorstellung, berührten sich bei dieser sinnlichen Handlung gegenseitig. Auch die „sakramentale Schau“ wäh-

454 DIEDRICHS 2001, S. 10.

455 MAYER 1938, S. 234, 246–248.

456 Zur visuellen Frömmigkeitspraxis des späten Mittelalters LENTES 2002, inbes. S. 179, 207, 209.

rend der Hostienelevation konnte die Gnade der Eucharistie auf die sie Anblickenden übertragen.⁴⁵⁷ Ein Höhepunkt dieser „Dominanz der visuellen Erfahrung“ ist die bereits mehrfach erwähnte Ausstellung ganzer präparierter und eingekleideter Heiligenkörper im Quattrocento.⁴⁵⁸

Neben dem ‚wirkenden Schauen‘ trat der Schaubedarf auch in stärker devotionaler und didaktischer Weise zutage, beispielsweise in der im ausgehenden 9. Jahrhundert aufkommenden Dramatisierung der Osterliturgie – später auch zu Epiphania und Mariä Himmelfahrt.⁴⁵⁹ Im Franziskanermilieu hatten religiöse szenische Darstellungen seit der für 1223 überlieferten Krippendarstellung bei der Weihnachtspredigt in Greccio eine durch Franziskus selbst begründete Tradition, und seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts sind *sacre rappresentazioni* verstärkt auch in den Abruzzen nachzuweisen.⁴⁶⁰ Bernhardin selbst hatte die devotionale Schau mit der Ausstellung von Namen-Jesu-Monogrammtafeln gefördert und auch andere franziskanische Observantenprediger nutzten die Möglichkeit, Glaubensinhalte durch Bilder zu vermitteln.⁴⁶¹

Bei aller Tendenz zur „heilbringenden Schau“ war diese doch stark limitiert, denn Reliquien und konsekrierte Hostien waren im Normalfall als Zeichen ihrer Würde und aus Gründen der Demut verborgen.⁴⁶² Liturgischen Ausdruck fand die Verhüllung von Heiligenfiguren, Altären und Tabernakeln insbesondere während der Fastenzeit, verbunden mit der komplexen theologischen Vorstellung der Enthüllung bzw. *revelatio*. Eine Begründung der zunächst nur im päpstlichen Zeremoniell des Passionssonntages nach der Lesung („Jesus autem abscondit se, et exivit de templo“) vorgesehenen Verhüllung des eucharistischen Tabernakels und aller Heiligenbilder findet sich z. B. im *Rationale divinatorum officiorum* Wilhelm Durandus’ († 1296): Der Ritus beziehe sich auf das wertvolle Tuch des Salomonischen Tempels, das zur Abtrennung des Heiligtums der Bundeslade verwendet

457 DIEDRICHS 2001, S. 221 f., 225. Zum Konzept der oftmals vereinfachend als bloße „Augenkommunion“ verstandenen „spirituellen Kommunion“, bei der innerliche Vorbereitung elementar war, CASPERS 1995, S. 89 f.

458 Zitat HELAS 1999, S. 56. Zu diesem für das Quattrocento charakteristischen Phänomen KRASS 2012, S. 60–76. Auch Diedrichs sieht hier eine Klimax, denn so werde „die Illusion der Gegenwart und Lebendigkeit des entsprechenden Heiligen auf die Spitze getrieben“ (DIEDRICHS 2001, S. 223 f. Anm. 102).

459 Ebd., S. 227.

460 Zu Greccio *Franziskus-Quellen* 2009, S. 750 f. Neben dem Sermonale Alessandros De Ritis gibt ein Manuskript der Konventsbibliothek von Capestrano szenische Anweisungen (DE BARTHOLOMAEIS 1943, Bd. 1, S. 325 f.). Zur semidramatischen Predigtform der abruzzesischen Franziskaner vgl. DELCORNO 2009, S. 16 f.; POCHAT 1990, S. 73–75.

461 Vgl. 2.1.1 zu Bernhardins Verwendung der ‚Bild-Wort-Marke‘ des Namens Jesu. Auch Johannes von Capestrano, baute visuelle Effekte in seine Predigtauftritte ein, wie ein aus dem Nichts erscheinendes Verkündigungsbild oder die Ausstellung eines Bernhardinporträts zu didaktischen Zwecken (HELAS 1999, S. 54; VIALLET 2014, S. 129).

462 Der einflussreiche Thiofrid von Echternach etwa forderte, Reliquien zu verhüllen (ANGENENDT 2010, S. 25).

wurde und als Symbol für die Unergründlichkeit der Bedeutung der Heiligen Schrift vor Christi Opfertod stehe. Die Evangelien berichten, dass im Todesmoment Christi der Vorhang zerriss – wie in der Osternacht Tabernakel und Bilder enthüllt werden. Beides seien Zeichen für die durch den Erlöser erwirkte Zugänglichkeit des Schriftsinnes bzw. die Aussöhnung Gottes mit den Menschen.⁴⁶³ Zudem galt der Vorhang seit spätantiker Zeit als allgemeines Hoheitssymbol für Herrscher und geriet zum Würdemotiv auch für geistliche Würdenträger und Heilige.⁴⁶⁴

Neben diesen theologischen oder zeremoniellen Grundlagen diente die Verknappung der Sichtbarkeit verehrter Objekte und Bilder der Steigerung des Kultes bzw. der Aura, denn im Glauben an die aktive Gegenwart des Heiligen war die „Inszenierung seiner Unsichtbarkeit“ kein Widerspruch; vielmehr kann der „Wechsel von Verhüllung und Enthüllung, von Zeigen und Verbergen“ als eine „Grundfigur mittelalterlicher Liturgie“ gelten, die sich am Beginn der frühen Neuzeit nicht verändert hatte.⁴⁶⁵ Die frühe Bernhardinverehrung selbst bot ein Beispiel für diese Taktik, hatte doch Johannes von Capestrano die Aquilaner dafür gerügt, dass der Leichnam allenthalben berührt und hergezeigt werde; jedoch würde Bernhardin umso mehr verehrt, je seltener man seinen Körper ausstelle.⁴⁶⁶ Und so wurde nach der Translation in die neue Grabkirche und schließlich in das Mausoleum ein kontrollierter, zeremonieller Rahmen für die Annäherung an das Heiltum geschaffen, der die Verehrung selbst zum Ereignis stilisierte.

Quellenlage

Das Interesse an der Sichtbarkeit des Heiligenleibes zeigt sich in dessen Unterbringung in einer „arca chrySTALLINA“, wie die Berichte zur Translation Bernhards in die neue Grabkirche 1472 wiedergeben.⁴⁶⁷ Dieser innere transparente Sarkophag wurde in dem gestifteten Silberschrein deponiert, der wiederum in einem eisernen (oder eisenbeschlagenen) Schutzkasten geborgen war.⁴⁶⁸ Für Johanna von Aragon hatte man während ihres Aufenthaltes in S. Bernardino 1493 die äußeren

463 NOVA 1994, S. 179 f. Zur Verhüllung von Heiligengräbern und Reliquiaren in der Fastenzeit KROOS 1985, S. 37.

464 EBERLEIN 1982, S. 150.

465 Zitate: TRIPPS 2010, S. 285; REUDENBACH 1999, S. 28.

466 WADDING 1735, Bd. 12, S. 99 f.; vgl. Appendix Nr. 3, S. 514.

467 „arca chrySTALLINA aureis, argenteisque fasciis ornata, & circumligata“, WADDING 1648, Bd. 6, S. 730, vgl. 2.8.1.

468 Laurentius Surius berichtet in der zweiten Edition der um 1576–78 verfassten (1581 posthum publizierten) Bernhardiniva: „Illic hodieque asservatur sacrum corpus illud honorifice elevatum et diligenter communitum. Primo enim impositum est capsae crystallinae, quae paucissimis ostenditur. Ea vero capsula inclusa est arcae argenteae, miro artificio et sumptu fabricatae et ornatae. Hanc autem undique munit theca ferrea firmiter obserata, quemadmodum mihi retulerunt qui suis oculis haec intuiti sunt.“, *Canone* 2018, S. 408. Antonio Amici kommt erst im Zusammenhang mit dem Sarkophag Ludwigs XI. auf den inneren Sarg aus Kristallglas zu sprechen: „Ea igitur arca solenni-

Sarkophage geöffnet bzw. entfernt, so dass sie den Leichnam im gläsernen Sarg ansehen konnte (vgl. 2.8.2).⁴⁶⁹ Den transparenten Innensarg behielt man auch in den folgenden Jahrhunderten bei, wie Nachrichten der Jahre 1579 und 1655 zeigen, als der Stadtrat L'Aquilas mit Geldsummen zur Wiederherstellung von Kristallscheiben beitrug.⁴⁷⁰

Einen möglichen Hinweis auf die periodische Ausstellung des Heiligenkörpers gibt die im Zusammenhang der Schenkung des französischen Silbersarkophages 1481 an den Kardinal Estouteville ergangene Supplik des Aquilaner Magistrats, beim Pontifex zweimal jährlich einen vollständigen Ablass am Bernhardingrab zu erwirken – ein erfolgloses Unternehmen.⁴⁷¹ Zwar wird hier die Zurschaustellung des Bernhardinleibs nicht thematisiert, doch stimmt die auf zwei Momente des Jahres fokussierte Anfrage mit der zweimal jährlich stattfindenden Öffnung des Heiligengrabes und der öffentlichen Ausstellung der Bernhardinreliquie überein – die allerdings erstmals durch ein Privileg Clemens' VIII. vom 27. Mai 1593 belegt ist. Das einen „alten Brauch“ bestätigende Papstdokument gewährte die Sichtbarmachung Bernhardins ausschließlich am Festtag des Heiligen (20. Mai) und dem Ablassfest der *Perdonanza* (28. August) für jeweils drei Tage mit dem Beginn der Vigil.⁴⁷² Zumindest die Ausstellung am *dies natalis* des Heiligen ist wenige Jahre zuvor bereits durch Gian Giuseppe Alferi bezeugt (1589/90).⁴⁷³ In der Folge wurde die zweimal jährlich stattfindene Weisung des Heiligenkörpers über Jahrhunderte hinweg durch Dekrete Gregors XV. (11. Mai 1622), Urbans VIII. (13. August 1643),

bus cum supplicationibus ad D. Bernardini templum deportata, ipsius corpus in altera crystallina locatum est, qua argentea inclusa in alia quoque ferrea sex clauibus munita reposita fuit“, AMICI 1591, o. S. (4); vgl. MASSONIO 1614, S. 99.

469 DE RITIIS 1946, S. 247 (vgl. Appendix Nr. 4, S. 527). Möglicherweise hatte man bereits dem Herzog von Kalabrien 1474 den Heiligenkörper im transparenten Sarg gezeigt („intraverunt ad cassam argenteam et ibidem fecerunt suas orationes et devotiones adorantes ipsum corpus, quod multis luminaribus circumcirca accensis clarissime videre poterunt“, ebd., S. 208). GIULIANI 2010(2011), S. 94 vermutet dagegen, Bernhardins Körper sei erstmals in der *cassa* von 1550 sichtbar ausgestellt worden („finalmente visibile attraverso un cristallo“).

470 MARIANI Ms. 585, fol. 139r (zitiert ASA, ACA, Liber Reformationum Bd. D, fol. 96 und Bd. I, fol. 178).

471 „I Magnifici della Camera supplicarono il cardinale Rothomagense di ottenere dalla Sede Apostolica una piena e perpetua indulgenza semel in anno per s. Bernardino“, FRAGLIA 1912, S. 75 Anm. 2 (zitiert ein heute zerstörtes Dokument: Archivio di Stato di Napoli, Privilegi della Sommara, Bd. 54, Jg. 1481–1483, fol. 65v–69r); vgl. 3.1.1. Erst Clemens' XIII. (1758–1769) bewilligte einen Plenarablass für diejenigen, die in der Oktav vom 20. Mai Bernhardins Grabkirche besuchen (DI SANT'EUSANIO 1844, S. 47).

472 Der Wortlaut der Bulle findet sich publiziert in WADDING 1934, Bd. 23, S. 483 (vgl. Appendix Nr. 5, S. 533; ital. Übersetzung in MASSONIO 1614, S. 100). Einem offensichtlichen Zahlendreher erliegen einige Autoren, die den Erlass Clemens' VIII. auf 1539 datieren (DI VIRGILIO 1950, S. 107; KRASS 2012, S. 108).

473 „Il vano passa dall'una et altra parte del tabernacolo per dar vista al corpo del Santo, che intero quivi si conserva in una ricchissima cassa di argento, mostrandosi a tutti il vigesimo giorno di Magio, giorno della sua festività“, ALFERI 2012, S. 222.

Benedikts XIII. (15. Mai 1728) und Clemens' XII. (26. September 1731) bestätigt.⁴⁷⁴ Während diese Ausstellungspraxis mindestens bis Mitte des 19. Jahrhunderts unverändert nachzuweisen ist, scheint die heutige ständige Ausstellung des Heiligen erst infolge des Zweiten Vatikanums Usus geworden zu sein.⁴⁷⁵

Bereits angesprochen wurden die Bemühungen um eine Allianz der beiden Aquilaner Stadtpatrone Bernhardin und Petrus Cölestin. Nicht nur veranstaltete man gemeinsame weltliche Festlichkeiten sowie Handelsmessen an den unmittelbar auf einander folgenden Heiligenfesttagen (vgl. 2.4.3). Das Prinzip der Akkumulation muss auch die Entscheidung zur Ausstellung des Bernhardinkörpers an seinem wie auch am *dies natalis* Cölestins und bei dem Großereignis der *Perdonanza* motiviert haben. *De facto* wurden auch die Gebeine Cölestins zu diesen beiden Gelegenheiten gewiesen.⁴⁷⁶ Nur selten sind indes Quellen zu finden, die explizit darüber berichten, dass dieses Angebot der doppelten Weisung gezielt wahrgenommen wurde.⁴⁷⁷

Ungewöhnlich groß sind die Öffnungen des Bernhardinmausoleums, wodurch der integere Heiligenkörper auszustellen war. Auf diese Weise erhöhte man die Verehrung und lieferte zugleich den Beweis für die Anwesenheit von Bernhardins Leib in Gänze (vgl. Exkurs I 3.4.1).⁴⁷⁸ Die Dimensionen der Öffnungen sorgten nicht nur für gute Sichtbarkeit des Heiligen bzw. seines Sarkophages, sie bestimmten auch die Innengestaltung des Mausoleums. Die Auskleidung mit gerahmten roten Feldern bot dem Leichnam Bernhardins einen würdigen Rahmen, aber auch hochrangigen Besuchern wie Mitgliedern der Königsfamilie oder Vertretern des Hochklerus. Das vorkragende Gesims, welches durch die Bodenerhöhung etwa Hüfthöhe (ca. 80 cm) erreicht, konnte bequem als Stellfläche für Votiv-

474 1643: WADDING 1948, Bd. 29, S. 607; 1728: ASA, ACA, U 83, doc. 5 (tw. transkribiert in RIVERA 1913, S. 169 f.); 1731: ASA, ACA, U 83, doc. 4 (vgl. CHIAPPINI 1924, S. 79 für den Hinweis auf die Provenienz aus dem Archiv von S. Bernardino); vgl. Appendix Nr. 5, S. 533–535. Für den Erlass von Gregor XV. von 1622 (vgl. MARIANI Ms. 585, fol. 144v; DI VIRGLIO 1950, S. 108) konnte bislang kein Originalwortlaut gefunden werden.

475 DI SANT'EUSANIO 1844, S. 48 f.; SIGNORINI 1868, Bd. 2, S. 309. Zur Ausstellung weiterer Reliquien – insbesondere der „bastoncella di S. Bernardino“ – in bis zu 29 Reliquiaren am Weißen Sonntag vgl. CIANO 1945, S. 55 f.

476 Die Gebeine Cölestins wurden sogar noch ein drittes Mal im Kirchenjahr gewiesen, vgl. 4.5.1.1.

477 Zum Bericht eines konzertierten Besuchs der ausgestellten Gebeine von Cölestin und Bernhardin im Mai 1667 MARCIANO 1698, S. 419: „Usci per tanto la prima volta nel giorno 20. di Maggio per andare à guadagnare l'Indulgenza nella Chiesa di Collemaggio, dove stavano espote le reliquie del gran Pontefice S. Pietro Celestino, per esser giorno della sua festa, e poi passò per riverire il corpo del Serafico San Bernardino da Siena, che parimente era espoto per essere la vigilia della sua festa“.

478 Zur gesteigerten Devotion MASSONIO 1614, S. 99 f.: „& riposando in questa hoggi il gloriosissimo Corpo del Santo (...) intatto, & intero di tutte le membra, in modo che à chi lo mira, genera nelle viscere mouimenti interni di pietà, & di devotione incredibile“; vgl. auch Cola da Borbona in DE MATTEIS 2011, S. 22.

gaben und -tafeln oder Kerzen und Lampen dienen.⁴⁷⁹ Der Großteil der Lampen scheint aber außerhalb des Mausoleums gebrannt zu haben.⁴⁸⁰

Wandelbarkeit I: Enthüllungsmechanismus

Die älteste Quelle, die den Mechanismus zur Sichtbarmachung des Heiligenleibes im Kristallsarg etwas genauer beschreibt, findet sich in Antonio Amicis *Praefatio* im ersten Band der *Editio princeps* von Bernhardins *Opera Omnia* (1591). Der Aquilaner Augenzeuge berichtet von einem kunstvollen Rollenmechanismus zum Anheben, mithilfe dessen der Heiligenkörper gezeigt werde.⁴⁸¹ Freilich war zu Amicis Zeit bereits der zweite, 1550 von den Romanelli fertiggestellte Prunksarkophag im Einsatz, und so lässt sich nur darüber spekulieren, ob man den Schrein Ludwigs XI. mit einer ähnlichen Maschinerie emporziehen konnte. Eben dies soll jedoch hier angenommen werden, denn die Gestalt des Mausoleums mit den unkonventionell großen Öffnungen lässt sich nur sinnvoll dadurch erklären, dass man den Prunksarkophag und den Heiligenleib gleichzeitig übereinander ausstellen wollte, was mit dieser technischen Apparatur zu bewerkstelligen war.⁴⁸²

Eine Kontinuität dieser Praxis lässt sich ab dem Ende des Cinquecento nachweisen. So ist für 1800, dem Jahr nach der französischen Plünderung, die mechanische Versenkbarkeit des Heiligenleibes in dem 1799 neu geschaffenen Sarkophag bezeugt, der sich heute wieder im Mausoleum befindet und an dessen innerer Kettenapparatur eben diese Datierung angebracht ist.⁴⁸³

479 Votivtafeln sind nicht erhalten, nur Berichte von ihnen, etwa aus dem Jahr 1642: „lasciato giacente avanti al Deposito di lui risanò finalmente, e ne recò poi in tabella votiva dipinto il Caso, e l'appese al Deposito stesso del Santo“, ANTINORI *Monumenti*, Bd. 47, fol. 358. Für das Jahr 1692 ist etwa der Einsatz einer Rendite für Kerzen nachzuweisen, die im Bernhardinmausoleum bei der Öffnung („quando si apre“) im Mai und August abgebrannt wurden (MARIANI Ms. 585, fol. 142r). Ex voto-Gaben aus Edelmetall wurden regelmäßig eingeschmolzen bei Bedarf an Geld für den Kirchenbau oder Material für liturgisches Gerät (vgl. GIANCRISTOFARO 1995, S. 266).

480 Für das Jahr 1656 notiert Antinori, dass die sieben, vor dem Mausoleum brennenden Lampen herabgestürzt und vier davon zu Bruch gegangen seien (ANTINORI *Monumenti*, Bd. 47, fol. 360).

481 „argenteam arcam (...) qua crystallinam, in qua D. Bernardini corpus conquiescit ita integrum ac si adhuc uiueret, intra se claudens, quibusdam rotis artificiose constructis extollitur, ut ambae simul cum illius venerando corpore, statis praecipue temporibus, nullo obstaculo impediende populis commonstrentur“, AMICI 1591, o.S. (5), vgl. Appendix Nr. 7, S. 539). Offensichtlich daran orientiert sind die viel breiter rezipierten Ausführungen in WADDING 1648, Bd. 6, S. 733. In Missdeutung des Verbs „extollere“ wurde in der Forschung teils angenommen, der Bernhardinleichnam sei aus dem Mausoleum „herausgefahren“ worden (KRASS 2012, S. 108).

482 Vgl. NYGREN 1999, S. 280, 478; „Certainly the tomb/shrine of San Bernardino has a highly visual character in that it functions primarily as a visual frame for the saint's body and the silver casket which contained it“, ebd., S. 249 f.

483 Vgl. den Bericht von der dreitägigen Ausstellung der Heiligengebeine mithilfe mechanischer Mittel auf einem Altar in S. Bernardino im September 1800 (MARIANI Ms. 585, fol. 154v: „esposto il venerando Corpo, che con maestria, ed a forza di macchine cala do-

Neben schriftlichen Quellen haben sich drei graphische Darstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts erhalten, die den Leichnam Bernhardins in dem inneren Kristallsarg mit der darüber emporgezogenen Haube des Prunksarophages zeigen (vgl. 3.1.1). Als Prototyp ist der Holzschnitt aus der Werkausgabe Bernhardins (1591) zu identifizieren, mit der erklärenden Beischrift „Arca argentea, quae nunc extat, vna cum crystallina, atque sacro D. Bernardini corpore, cum illud populis ostenditur, talis est“.⁴⁸⁴ (vgl. Abb. 65) Wie viele der den Predigten Bernhardins vorangestellten Informationen, scheinen auch die Angaben zum Kult des Heiligen aus dem Aquilaner Milieu zu stammen, und es liegt nahe, dass Amici selbst die Darstellung des Bernhardinleibs mit den Sarkophagen wie auch die Darstellung von Kirche und Konvent S. Bernardino beauftragte.⁴⁸⁵ Diese Ansicht war bereits im ersten Buch der *Historiarum seraphicæ religionis libri tres* (1586) des Pietro Ridolfi abgedruckt worden, den Amici bei der Abfassung beriet.⁴⁸⁶ So ist davon auszugehen, dass der im Duktus sehr ähnliche Holzschnitt des Sarkophags ebenfalls spätestens 1586 entstand.

Aus der architektonischen Umgebung des Mausoleums extrapoliert, zeigt die Graphik über der von vier Löwentatzen getragenen Bodenplatte den Körper Bernhardins in einem transparenten Kasten. Als intakter Leichnam ist der Barfüssige auf ein Tuch gebettet dargestellt, in Kutte und Zingulum der Observanten gekleidet, mit über den Kopf gezogener Kapuze und vor dem Körper überkreuzten Händen. Die darüber emporgezogene Sarkophaghaube deutet durch eine verlängerte Basisplatte an, dass beim Herablassen der Haube der Innensarkophag ganz verschwinden würde. Kurioserweise bietet dieser Holzschnitt in einzelnen Exemplaren der Ausgabe von 1591 eine Variante an, bei der links oberhalb der Bodenplatte direkt neben dem Kristallsarg der Buchstabe „B“ eingefügt ist und unterhalb der Basisplatte der Sarkophaghaube ein „A“, so als sei geplant gewesen, den Mechanismus anhand dieser Markierungen zu erläutern.⁴⁸⁷

Wenige Jahre später, aber deutlich an die Darstellung der *Opera Omnia* angelehnt, ist die Xilographie der Bernhardinvita des Aquilaners Salvatore Massonio

vea a basso“); dort auch zum raren Ereignis einer Prozession mit dem Bernhardinkörper. Im Selbstversuch zeigte sich, dass dieser Kurbelmechanismus durchaus leichtgängig ist.

484 *Opera Omnia* 1591, o.S. [56].

485 Zur Rolle Amicis für die Werkausgabe vgl. CHIAPPINI 1944, S. 134. Amici wiederum orientierte sich für seine Sammlung von Bullen, Breven und anderen Quellen zum Kult Bernhardins zum Großteil an den Dokumenten, die Alessandro De Ritiis in seiner *Chronica Ordinis Minorum* (ASA, ACA, S 73) kopierte.

486 Auch die Darstellung des Bernhardin von Fossa (RIDOLFI 1586, S. 91v) – eine Reproduktion der einst am Grab des Seligen in S. Angelo d’Ocre (AQ) befindlichen Tafel (heute MUNDA) – war sicherlich durch seinen Großneffen Antonio Amici vermittelt. Der erste Band der *Opera Omnia* ist Ridolfi gewidmet (*Opera Omnia* 1591, o.S. [1]).

487 Eine durch Buchstaben ergänzte Version findet sich etwa in der Bayerischen Staatsbibliothek. Ohne diese kommt das Exemplar in der römischen Nationalbibliothek aus.

(zwischen 1599 und 1614), die die Signatur „A. d ritijs ex.“ zeigt.⁴⁸⁸ (vgl. Abb. 66) Im Gegensatz zu der früheren Graphik sind hier Verkröpfungen im Gebälk der Sarkophaghaube oberhalb der gekuppelten Säulchen zu finden, und auch die Ausrichtung der Nischenfiguren von Bernhardin und Franz oder das Ornamentband der Bodenplatte ist invertiert. Möglicherweise lag beiden Holzschnitten eine gemeinsame Zeichnung zugrunde, die aus dem Aquilaner Kontext stammte.

Eine dritte druckgraphische Darstellung Bernhardins in seinen Sarkophagen ist in Luke Waddings *Annales Minorum* zu finden.⁴⁸⁹ (vgl. Abb. 67) Trotz größerer Abweichungen wie der Füllung des Hintergrundes mit einem Vorhang oder den als Ornamentform missgedeuteten Namen-Jesu-Monogrammen, ist die Verwendung der Vorlage der *Opera Omnia* – derer sich Wadding ja auch bezüglich der Informationen zur Aquilaner Bernhardinkirche bedient hatte – evident, da das Gebälk der Sarkophaghaube unverkröpft und die Anordnung der Heiligenfiguren analog ist.

Der beschriebene und bildlich fixierte Mechanismus erinnert an die Himmelfahrtsmaschinen, die in Siena und Ferrara anlässlich der Feierlichkeiten zu Bernhardins Kanonisation zum Einsatz kamen.⁴⁹⁰ Neben anderen bezeugen auch die Filippo Brunelleschi zugeschriebenen Apparate für Verkündigungs- oder Himmelfahrtsdarstellungen in Florentiner Kirchen das Interesse der Zeitgenossen an mechanischen Effekten und der Inszenierung des Jenseitigen.⁴⁹¹ (Abb. 126) Im Quattrocento wurde eine Vielzahl von Apparaten entwickelt, die übernatürliche oder illusionistische Effekte erzielen sollten, um auf diese Weise das religiöse Empfinden der Gläubigen zu stimulieren.⁴⁹² Im franziskanischen Bereich ist etwa für Pfingsten 1389 und 1444 in der Oberkirche von S. Francesco in Assisi das mechanische Entschweben des von Engeln begleiteten Heiligen Geistes aus einer Sphäre im Gewölbe bezeugt, wobei automatische, oftmals ministrierende Engelsobjekte keine Seltenheit im europäischen Spätmittelalter darstellen.⁴⁹³ In L'Aqui-

488 Der Holzschnitt stammt von dem Aquilaner Goldschmied Alessandro De Ritiis, ein Zeitgenosse Massonios (MATTIOCCO 2001, S. 1245 Anm. 13). Die Beischrift lautet „arca argentea in qua sacrum divi bernardini senen. corpvs conditvr“, MASSONIO 1614, o.S. Eine Nachzeichnung findet sich in MARIANI Ms. 585, fol. 137r.

489 WADDING 1648, Bd. 6, S. 735. Der auch in Rom tätige Venezianer Andrea Rossi (aktiv 1727–1775) schuf einen wenig veränderten Nachstich für die ab 1731 neu aufgelegte Ordenschronik (WADDING 1735, Bd. 14, S. 11).

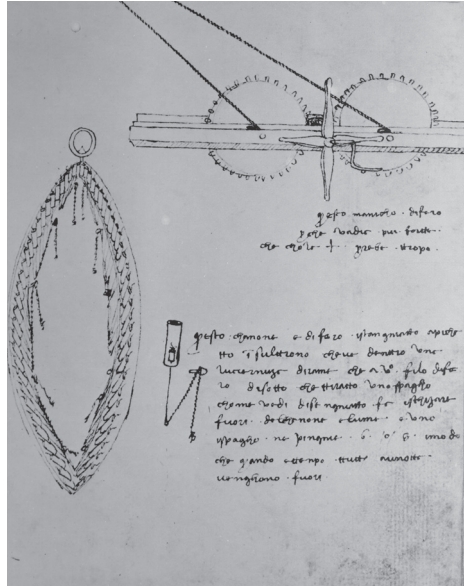
490 Zum Sieneser Spektakel vgl. 2.2.3, zu Bernhardins Himmelfahrt in Ferrara, wo ebenso wie in Siena eine „macchina“ und Schauspieler involviert waren LOMBARDI 1975, S. 99–101.

491 Zur Zuschreibung an Brunelleschi PCHAT 2009, S. 129–134; vgl. zu Aufführungen in Florenz mit Spezialeffekten HELAS 1999, S. 19–22. Inszenierungen der Himmelfahrt sind bereits früher zu fassen, auf deutschem Gebiet seit dem 13. Jahrhundert (TRIPPS 2000, S. 156). Zu weiteren mechanischen Auffahrtsinszenierungen in Umbrien und der Toskana MODE 1973, S. 59.

492 HELAS 1999, S. 56–58.

493 TRIPPS 2000, S. 162; der Autor weist darauf hin, dass aufgrund der Lehren der Kirchenväter vermutet wurde, Engel seien während der Eucharistie und anderer Messhandlun-

Abbildung 126: Buonaccorso Ghiberti, Maschine für Himmelfahrtsinszenierung, in: *Zibaldone*, um 1500, BNCF, B. R. 228, fol. 115r



la selbst sind ab 1477 elaborierte *sacre rappresentazioni* nachgewiesen, bei denen „varie macchine“ Anwendung fanden.⁴⁹⁴

Wandelbarkeit II: Blendbilder

Neben das im Inneren des Mausoleums durch Anhebung des Silbersarkophages stattfindende Vorzeigen bzw. Verbergen des Bernhardinleibes trat eine weitere, äußere Schicht der Verhüllung. Historische Photographien vom Ende des 19. Jahrhunderts zeigen Verschlussbilder, die den Grabmalsöffnungen vorgeblendet waren. (Abb. 127, 128) Zwar nicht mehr als Blendgemälde verwendet, existieren diese vier Leinwandgemälde noch heute. Ihre einstige Funktion lässt sich an der Form der Ecken ablesen, die so beschnitten sind, dass sie nahtlos in den Kontur von Basis bzw. Kapitell der die Grabmalsöffnung rahmenden Pilaster eingepasst werden können.⁴⁹⁵ Die beiden ehemals an der Mausoleumsvorderseite eingesetzten Gemälde, die ein *Wunder Bernhardins* und den *Tod* bzw. *Funeralien des Heiligen* dar-

gen unsichtbar anwesend (ebd., S. 167 Anm. 48). Die von Melozzo da Forlì geschaffenen Fresken der Sakristeikuppel der Basilika von Loreto (1480/84) zeigen schwebende Engel im Kirchenraum, die vermutlich die „kontemporäre Aufführungspraxis“ reflektieren (HELAS 1999, S. 22).

494 „si leggono perciò le preparazioni di varie macchine, statue, testiere, armi, maschere e simili pezzi da teatro in legni e tele“, ANTINORI *Monumenti*, Bd. 48.1, fol. 116 (vgl. COLAPIETRA 1984, S. 208f.).

495 Die Ölgemälde mit den Maßen 107 × 143 cm werden heute im Aquilaner Konvent S. Giuliano aufbewahrt.



Abbildung 127: Bernhardinmausoleum, Front zum Kirchenschiff mit Verschlussbildern, nach 1910



Abbildung 128: Bernhardinmausoleum, Front zum Konvent mit Verschlussbildern

stellen, schrieb die Forschung meist dem Umkreis des Giulio Cesare Bedeschini (1582–1627/31) zu und datierte sie in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts.⁴⁹⁶ (Abb. 129, 130) Keine schriftliche Quelle konnte bislang zu den – jedenfalls im



Abbildung 129 u. 130: Umkreis Giulio Cesare Bedeschini (Scipione Grasso?), *Wunder Bernhardins* u. *Funeralien Bernhardins*, erste H. 17. Jh., L'Aquila, S. Giuliano (ehem. S. Bernardino)

Moment der Photoaufnahme – an der Rückseite vorgeblendeten beiden anderen Leinwänden gefunden werden, die Szenen der Jugend des Heiligen in Siena zeigen: *Bernhardin verteilt Almosen an die Armen* und *Das Gebet Bernhardins an die Madonna der Porta Camollia*. (Abb. 131, 132) Ähnliche Figurengestaltung, Bildaufbau und das durch starke Lokalfarben charakterisierte Kolorit verraten, dass beide

⁴⁹⁶ Zum Einsatz der Tafeln am Mausoleum: „Qui due quadri in tela che chiudono il vano anteriore, e che rappresentano la morte ed un miracolo di S. Bernardino sono de' Bedeschini, e forse di Gio. Battista, buoni per semplicità d'espressione, e per naturalezza di teste; ma d'uno stile alquanto freddo, come son d'ordinario le opere di tutti i Bedeschini“, LEOSINI 1848, S. 206 f. Zur Zuschreibung an Giulio Cesare Bedeschini ODDO BONAFEDE 1888, S. 136; CIANO 1945, S. 45; MONINI 2006, S. 278. PETRACCIA 2010a, S. 278 dagegen datiert die Leinwände um 1614 und schreibt das Gemälde der *Funeralien* Scipione Grasso zu. Eine Replik von Bedeschinis *Wunder Bernhardins* aus der Hand des Peruginer Malers Giuseppe Laudati (1660–1737) ist in der Kirche S. Francesco in Corciano (PG) zu finden (EB, Bd. 2 [1981], S. 144, Abb. 566).



Abbildung 131 u. 132: *Der jugendliche Bernhardin verteilt Almosen an Bedürftige* u. *Der jugendliche Bernhardin betet zur Madonna der Porta Camollia*, erste H. 18. Jh., L'Aquila, S. Giuliano (ehem. S. Bernardino)

Gemälde als Pendants entstanden, vermutlich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, im Zuge der Wiederinstandsetzungskampagne nach dem Beben von 1703.⁴⁹⁷

Ikongraphisch bieten die vier Verschlussgemälde eine Ergänzung zum Figurenprogramm des Mausoleums wie auch zu den vermuteten Szenen der Kapellenwände. Während die beiden Leinwände, die einst die Vorderseite des Mausoleums schmückten, den Schwerpunkt auf die thaumaturgische Wirkmacht des Heiligen in L'Aquila zu Lebzeiten und nach seinem Tod legen, konzentrieren sich die Episoden aus Bernhardins Sienenser Jugend auf seine karitativen Werke sowie seine Marienfrömmigkeit und Keuschheit, die ihn zum Vorbild für Gläubige und *fratres* machten.⁴⁹⁸

497 Möglicherweise nahmen Vorgänger aus der Entstehungszeit Schaden während des Bebens. Für eine Zuschreibung der Gemälde an Giulio Cesare Bedeschini vgl. *EB*, Bd. 2 (1981), S. 143 f.

498 Bernhardins eigene Verehrung für die Gottesmutter fügt sich gut in die seines Ordens ein; zugleich wird seine Jungfräulichkeit thematisiert, denn im Zuge der dargestellten Episode entpuppt sich Bernhardins angebliche Geliebte als eben jene an das Stadttor gemalte *Assunta*. Der almosengebende Bernhardin als jugendlicher Patrizier, der sei-

Ob Bedeschinis Blendbilder ursprünglich vier Werke umfassten, von denen zwei im 18. Jahrhundert ersetzt wurden, lässt sich nicht belegen. Ebenfalls ungeklärt bleibt, ob Gemälde oder eine andere Art der Verhüllung bereits am Beginn des 16. Jahrhunderts den Blick auf das Mausoleumsinnere versperrten, oder ob der einstige Schutzkasten zugleich als Sichtschutz fungierte.⁴⁹⁹

Fehlende Quellen zur Nutzung dieser Blendbilder erschweren die Identifizierung ihres liturgischen Einsatzes. Anzunehmen ist eine Unterscheidung zwischen der Alltags- und Festtagserscheinung des Grabmals oder auch eine Verschließung während der Fastenzeit.⁵⁰⁰ Letzteres soll hier angenommen werden, denn die Verhüllung von Altären, Kruzifixen und Heiligenbildern während der Fastenzeit war eine allseits geübte Praxis. Im 15. Jahrhundert war – zumal im Milieu der für ihre Quaresimalpredigten bekannten Bußprediger der franziskanischen Observanz – dies ein Zeitraum intensiver Beichttätigkeit und Kommunion, aber auch andere devotionale Aktivitäten und karitative Werke waren ein wichtiger Bestandteil der Buße.⁵⁰¹ Speziell in der religiös sehr aktiven Fastenzeit konnten die vier Darstellungen einerseits als Beispiel für Devotion und gute Werke dienen, andererseits als Bestätigung von Bernhardins Wirkmacht als Fürbitter.

Kontextualisierung der Öffnungsmechanismen

Eine vergleichbare stufenweise Sichtbarmachung von Altarretabeln, deren verschiedene Flügelpaare und Predellen zu (Hoch-)Festen unterschiedliche Wandlungen ermöglichten, ist im deutschsprachigen Raum des Spätmittelalters vielfach belegt.⁵⁰² Auf italienischem Gebiet wurden Altäre meist nicht durch Flügel gewandelt, sondern mit bemalten Textilien („cortine“) oder Verschlussläden verhüllt, die teils mit mechanischen Mitteln bewegt werden konnten.⁵⁰³ Während auch in anderen Regionen oftmals von erstrangigen Künstlern gestaltete Vorhänge für Altargemälde nachzuweisen sind, zeigen insbesondere die venezianischen *Pale d'oro* mechanische Vorrichtungen zur Ausstellung: Die von Paolo Veneziano

nen Reichtum verschenkt, wird parallelisiert mit dem Ordensgründer Franziskus. Zur Aquilaner Episode der Heilung eines Lahmen *in vita* vgl. ebd., S. 144. Ausführlicher zur Ikonographie der Leinwände LANGER 2015.

499 Eine am 4. März 1787 der Stadt Siena übereignete „tovaglia di oresino rosso“ mit einer Aufschrift die angibt, das Tuch habe für lange Zeit im „deposito anteriore“ des Bernhardinmausoleums im Kontakt mit seinem Körper gelegen, wurde möglicherweise zur Verhüllung verwendet (BERTAGNA 1964, Bd. 2, S. 103).

500 Leopold Gmelin berichtet, dass das Mausoleum „in der Regel mit einem Oelbild geschlossen ist, um nur an gewissen Tagen den Blick zu dem eigentlichen Grab des Heiligen zu gestatten“ (GMELIN 1889, S. 604).

501 Vgl. CIAPPELLI 1997, S. 102.

502 TRIPPS 2007, S. 119. Fastenvelen oder ein „furhang“ kamen teils auch nördlich der Alpen bei der Altarverhüllung zum Einsatz (ebd., S. 118f.).

503 NOVA 1994; vgl. auch TRIPPS 2007, S. 119–125. Zur Ver- und Enthüllungspraxis italienischer Altäre vgl. zusammenfassend DE MARCHI 2009, S. 180–189; zu Kultbildern GEBHARDT 2020, S. 43–88.

bemalte ‚Werkstafel‘ der *Pala d'oro* von S. Marco etwa konnte zusammengefaltet und hochgewunden werden; anschließend klappte man das um 1345 hinzugefügte Stück der *Pala* mithilfe einer Kurbel und eines Kettenmechanismus empor. Dagegen konnte das der *Pala d'oro* in S. Salvatore als *velario* dienende Leinwandgemälde der *Transfiguration* von Tizian durch den Einsatz von Gegengewichten emporgezogen werden.⁵⁰⁴ Im Aquilaner Bereich selbst ist ein Verschlussbild Franciscos da Montereale (1515) nachgewiesen, welches den Sarg des sel. Bernhardin von Fossa in S. Angelo d'Ocre verbarg.⁵⁰⁵

Auch Reliquiare versah man teils mit Mechaniken, um ihre Heiligtümer effektiv zu zeigen. Zu nennen ist hier beispielsweise das Turmreliquiar des hl. Galganus der Zisterzienserabtei S. Galgano bei Siena (um 1268), bei dem mittels Kurbel und Gewinde der obere Zylinder des Reliquiars nach unten gleiten kann und so den Blick auf die Schädelreliquie freigibt.⁵⁰⁶

Ähnliche Mechanismen für die Präsentation von Heiligenschreinen sind nördlich der Alpen im Hoch- und Spätmittelalter zu finden. So besaß das Futteral des Marburger Elisabethschreins Stricke zum Aufziehen bzw. Ablassen des Grabdeckels (Abb. 133). Ebenfalls mithilfe von Seilen wurden die Schreine des hl. Cuthbert und der hl. Beda in Durham enthüllt, an deren Enden Glöckchen befestigt waren, die die feierliche *apparitio* während des *Te Deum* auch akustisch markierten; und noch 1513 wird berichtet, wie die Hülle um den Thomasschrein der Kathedrale von Canterbury emporgekurbelt wurde.⁵⁰⁷

Ein Beispiel für einen zweiseitigen Grabaltar mit periodisch zur Schau gestelltem Heiligenschrein ist der 1437 entstandene freistehende Deocarusaltar in der Nürnberger St. Lorenzkirche. In geschlossenem Zustand verbargen die Flügel der Predella („sarch“) den 1406 vollendeten, wohl in Konkurrenz zu dem Schrein des hl. Sebald (1396) beauftragten, mit Silberblech beschlagenen Deocarussarkophag sowie die an der Predellenrückseite gemalte Darstellung des verstorbenen Heiligen. Während der häufiger stattfindenden Öffnung der Predella wurde der Schrein sichtbar gemacht, und anlässlich der einmal jährlich stattfindenden Prozession klappte man die mit Scharnieren versehene Rückwand der Predella empor, um den Schrein zu beiden Seiten auszustellen und ihn einfacher aus dem Altargehäuse entnehmen zu können. Der ungewöhnliche Grabaltar scheint ein Uni-

504 OST 1992, S. 58–62.

505 BOLOGNA 2009, S. 207f.; vgl. die Reproduktion der Tafel in RIDOLFI 1586, S. 91v.

506 CIONI 2005.

507 Zum Elisabethschrein GRAEPLER 1981, S. 550f.; einen Eindruck der zeitgenössischen Praxis der Sargöffnung gibt die Szene der Exhumierung der hl. Elisabeth am Hochaltar im Dom des tschechischen Košice (1474–77). Zu den englischen Schreinen vgl. TRIPPS 2010, S. 281. Auch Grabmäler nichtheiliger Persönlichkeiten wurden in deutschsprachigen, französischen und englischen Regionen seit dem 13. Jahrhundert oftmals mit Schutzkisten, -deckeln oder Textilien bedeckt, die meist nur am Sterbe- oder anderen Gedenktagen entfernt wurden (TRIPPS 2011).

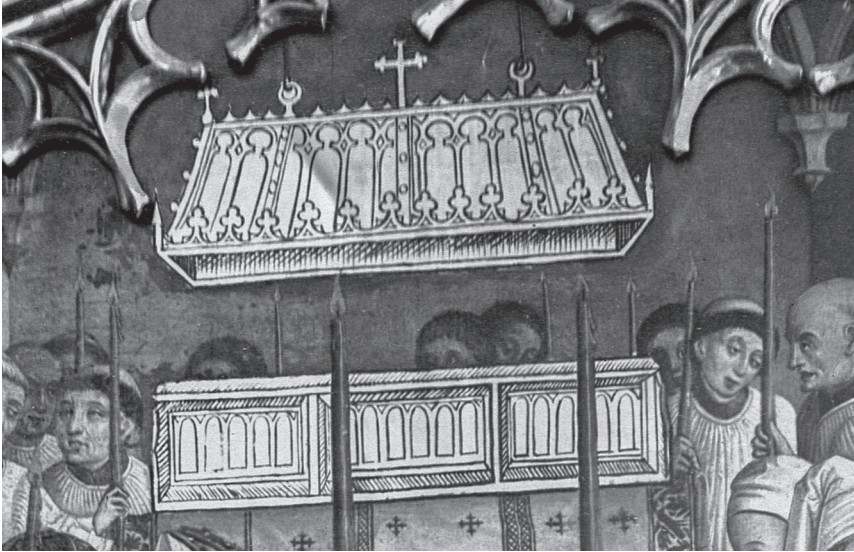


Abbildung 133: *Exhumation Elisabeth von Thüringen* (Detail), Marienretabel, 1474–77, Kosice, Dom St. Elisabeth, Hochaltar

kum darzustellen, das speziell auf die konkreten Bedürfnisse des zu befördernden Deocaruskults zugeschnitten war.⁵⁰⁸

Die Mausoleumsöffnungen als Schwelle

Angesichts der Relevanz der Grabmalsöffnungen sollen einige kurze Anmerkungen zur Semantik der Schwelle anschließen. Am Bernhardingrabmal ist die Zone zwischen innen und außen durch schmückendes Ornament ausgezeichnet bzw. inszeniert, aber auch durch ein trennendes Gitter markiert. So versteht sich die Schwelle der Öffnung zugleich als Vermittler und Abstandhalter, einerseits zum Blick in das Innere auffordernd und andererseits diese Grenze verdeutlichend und kontrollierend.⁵⁰⁹

Während das Motiv der Türöffnung schon im Altertum inhaltlich mit dem Tod bzw. dem Übergang in das Totenreich verbunden war, weist das Fenstermotiv in eine jenseitige Sphäre, fokussiert auf die visuelle Wahrnehmung bzw. auf Visio-

508 Zu dem von dem Stifterpaar Andreas und Margarethe Volckamer finanzierten Altar OELLERMANN 2001.

509 Insbesondere als Bildmotiv erhielt das Thema der Schwelle in der rezenten kunsthistorischen Forschung viel Aufmerksamkeit, vgl. z. B. BOGEN 2013; BAWDEN 2014; zum architektonischen Rahmenmotiv BLUM 2015. Zur Theorie der Schwelle BAWDEN 2014, S. 20–31.

nen.⁵¹⁰ Das Thema des Fensters bzw. der Rahmung wurde in der Kunst des Quattrocento vielfach verhandelt: Teils als Inszenierung der Nähe des Bildgegenstandes zum Betrachter oder als Paragone-Motiv eingesetzt, findet sich insbesondere bei Sakramentstabernakeln und Kultbildern die Rahmung häufig als Würdeformel. Im Zusammenhang der theologischen Aufladung des Fenstermotivs – wurde doch speziell die Gottesmutter in hochmittelalterlichen Hymnen als „fenestra“ oder „porta coeli“ angesprochen, durch die das Paradies zu erlangen sei – lässt jenes sich doch auch als Schwelle zum Jenseits deuten.⁵¹¹ Die sich am Bernhardingrabmal artikulierende (architektur-)ikonographische Thematik des *limen paradisi* wurde oben bereits erwähnt (3.4.1).

Bezogen auf die angesprochene Vorstellung von der Bilokation der Heiligen, markiert Bernhardins Grabkammer gewissermaßen einen Schwellenraum, in dem der Heiligenkörper sowohl im Diesseits Sichtbarkeit und „praesentia“ – also aktive Gegenwart – besaß, aber zugleich in einer das Jenseits andeutenden Sphäre weilte. Anders als bei malerisch oder bildhauerisch fingierten Fenstern, boten die beiden großen Öffnungen des Bernhardinmausoleums den Blick in einen realen Innenraum und eröffneten damit eine Dialektik von Ein-, Aus- und Durchblicken:⁵¹² Während die Gläubigen zu den wenigen Gelegenheiten der kompletten Ausstellung in die Grabkammer auf den Heiligenleib schauten und ihre Bitten an ihn richteten, konnten sie aus dem Inneren heraus die Kontaktreliquien erhalten und zugleich einen Blick durch das Monument hindurch auf die an der gegenüberliegenden Mausoleumsseite eventuell entlang ziehenden Pilger werfen.

Verschiedene Parameter, wie der gestiftete Prunksarkophag oder die Praxis, die Körper von verehrten Personen gegen Verwesung zu schützen und sie intakt zu belassen, ebenso wie die Notwendigkeit, diese integren Leiber gut geschützt und kontrolliert vorzuzeigen, führten zu einer effektvollen, stufenweisen Art der Zurschaustellung des mumifizierten Bernhardinkörpers in seinem Grabmausoleum. Als besonders interessantes Beispiel für die Ausstellung eines gesamten Heiligenleibes fügt sich die Aquilaner Praxis gut in zeitgenössische Tendenzen ein; denn die ‚Innovation‘ der Ausstellung unzerteilter Heiligenleiber kann bereits für das

510 Ebd., S. 38f. Vgl. etwa das Hadestormotiv antik-römischer Sarkophage, die teils im Quattrocento wieder aufgegriffen wurden (z. B. am Sockel des Gattamelata-Monumentes, PANOFKY 1964, S. 42, 94).

511 Zur „fenestra coeli“ in der Malerei der italienischen Frühneuzeit KRÜGER 2001, S. 46–59. Zu weiteren Implikationen von Rahmen und Rahmungen bspw. *Rahmen und frames* 2018.

512 Ein besonders prominentes Beispiel eines fingierten Ein- bzw. Ausblickes zeigt sich in Form einer vergitterten *fenestella* an der Rückwand, oberhalb des Gisants am Grabmal des Kardinals von Portugal (vgl. 3.3.1). Die artikulierte, mit seitlichen Balustern versehene Rahmenform umgibt ein rautenförmiges, in weißen Marmor geschnittenes Gitter vor rotem Steingrund während mittig ein rätselhafter, gelblich-schwarz marmorierter Steinschnitt eingefügt ist, der den Ausblick in eine jenseitige Sphäre suggeriert.

Quattrocento beansprucht werden – und nicht erst als ein „neuer Höhepunkt des Reliquienkultes“ im Barock.⁵¹³

3.5.2 *furto sacro* und *terrae motus*: Sicherheitsaspekte

Beginnend mit seinem Tod wurde Bernhardins Leichnam in allen Phasen seiner Aufbewahrung stets gut durch Gitter, Schlösser, Schutzkästen oder Kustoden gehütet. Anscheinend hinterließ das initiale Erlebnis der versuchten Rückführung des Verstorbenen durch Bernhardins Mitbrüder ein Trauma, so dass man sich mit allen Mitteln gegen einen *furto sacro* wappnen wollte.⁵¹⁴ Nicht nur die Entwendung des gesamten Heiligenkörpers war zu verhindern, sondern auch vor der *despolatio*, der Plünderung des Leichnams und seiner Kleidung, musste der Bernhardinleib geschützt werden.⁵¹⁵ Waren viele prominente Prediger schon zu Lebzeiten von Gläubigen bedrängt worden, die diese berühren oder Teile ihrer Bekleidung als Reliquien ergattern wollten, so war auch der Andrang an Bernhardins Grab in den ersten Tagen nach seinem Tod eine reale Bedrohung.⁵¹⁶ Wie wir sahen, wurde der präparierte Leichnam Bernhardins nach der 26-tägigen Ausstellung in einen Holzsarg gelegt und von einer mit zehn oder zwölf Schlössern versehenen eisernen *arca* (möglicherweise ein Eisenkäfig) umschlossen und zusätzlich durch eine Vergitterung der Kapelle geschützt, während Observantenbrüder Wache hielten.⁵¹⁷

513 KRASS 2012, S. 48–52, die Anton Legners Meinung wiederlegt (Zitat: LEGNER 1995, S. 304). Vgl. hier das Urteil, Brunelleschi nehme mit seinen effektvollen Mitteln Inszenierungen des Barocks vorweg, POCHAT 2009, S. 132.

514 Einem solchen Reliquienraub verdankten die Aquilaner ihrerseits die Gebeine ihres Stadtpatrons Petrus Cölestin. Mönche der von ihm gegründeten Kongregation überführten sie in einer heimlichen Aktion Anfang des Jahres 1327 von Ferentino nach L'Aquila (vgl. BEI 2001). Zu den auch im Spätmittelalter noch verbreiteten *furta sacra* allgemein GEARY 1990; KOHL 2003, S. 62 f. Zu Sicherungsmaßnahmen HERRMANN-MASCARD 1975, S. 383–386.

515 Zu verschiedenen Beispielen des Quattrocento KRASS 2012, S. 57.

516 „tanta fue la moltitudine delle persone il giovedì, che fu necessario portare il corpo [di Bernardino] allo altare grande e fare andare le persone a pocho a pocho dentro a uno uscio e uscire dall'altro e bisognò ci venisse il cavaliere del chapitano per fare estare dietro. E ancho non si potea fare senza grande pressa per la devozione che accresceva“, Giuliano da Milano, in BOESCH GAJANO/BERARDI 1992, S. 455. Teilweise mussten Ordnungskräfte eingreifen, um den Predigern sicheres Geleit durch die „grande furia de la gente“ zu gewähren (CRISTOFORO DA SOLDI 1938/42, S. 101). Jakob von der Mark berichtet etwa, wie er nach einer Predigt bedrängt wurde: „che me vien driedo, che me tira la capa, che me toca i zoccoli, chi ha aparechiado le forvexe per tagiarmi del mantello“, DELCORNO 1969/70, S. 189.

517 DELORME 1918, S. 402; WADDING 1734, Bd. 11, S. 194; *Legenda apparuit* in *Agiografia* 2014, S. 344, 346. Zu Parallelen mit der Verwahrung des Ordensgründers Franziskus vgl. 2.1.3.

Auch die erste Unterbringung des Heiligenleibes in S. Bernardino in der schwer zugänglichen Grabkammer unter der Kapelle versprach Schutz, doch blieben die Sicherheitsstandards weiterhin ein Thema. So liest sich jedenfalls das Protokoll der bereits erwähnten Stadtratssitzung, in der ein neues Grabmonument diskutiert wurde (3.1.2), worin betont wird, dass das Grabmal nicht nur erhabener, sondern auch „stärker“ gemacht werden solle.⁵¹⁸

***furto sacro*: Schutz vor Reliquienraub**

Die Struktur des Mausoleums als steinernes, gittergeschütztes Gehäuse, das nur durch die ebenfalls verschließbare Krypta (oder durch das mit Schlössern verbarrikadierte Gitter) zu betreten war, kann als Schautresor bezeichnet werden. Im Mausoleumsinneren waren die beiden Sarkophage zusätzlich durch den eisenbeschlagenen Schutzkasten gesichert. Die Schlüssel zu dieser *arca* waren zwischen den städtischen Magistraten und dem Guardian von S. Bernardino aufgeteilt, so dass man – zumindest theoretisch – nur in gegenseitigem Einverständnis zum Heiligenleib vordringen konnte.⁵¹⁹ Hier zeigt sich, wie sehr der Sicherheitsaspekt mit dem Anspruch auf einen Anteil am Verwahrrecht der Reliquien unterschiedlicher städtischer Gruppierungen zusammenhing: Die große Anzahl an Schlüsseln für die *arca* des Heiligen – schon in S. Francesco – und deren Aufteilung war keine Seltenheit für spätmittelalterliche Reliquien, die einen identitätsstiftenden Wert für die Stadtgemeinschaft hatten.⁵²⁰ Ebenso hatte der Stadtrat die Kontrolle über den Sargkasten des hl. Petrus Cölestin. Ein Teil der Schlüssel, die Zugang zu den Gebeinen der beiden Stadtpatrone gewährte, wurde in der *principale capsa* der Aquilaner Stadtkammer gemeinsam mit den wichtigsten Dokumenten und Privilegien der *universitas L’Aquila* verwahrt.⁵²¹

518 „melius fiat et fortius et honorabilius“ und „meliori forma ad opus fortius peragendum“, vgl. Appendix Nr. 5, S. 529.

519 „ipsius corpus in altera crystallina locatum est, qua argentea inclusa in alia quoque ferrea sex clauibus munita reposita fuit: quarum quidem clauium tres tenebant Fratres, reliquis apud illustres Ciuitatis Magistratus remanentibus, ne a singulis eorum seorsim aperiri posset. Erat praeterea ferrea illa arca forti crassoque clathro ferreo circumsepta, ne quis illuc, nisi duas alias clauas haberet, ingredi posset, quas illius loci procurator & secularis ad id à Fratribus constitutus, a Magistratibusq; ipsis confirmatus custodiebat, fine quo neutri eam referere valerent pro maiori Sancti custodia, & ueneratione“, AMICI 1591, o. S. [4 f.]; vgl. auch MASTAREO 1629, S. 137. Noch der 1799 geschaffene Sarkophag für den Heiligen wurde mit verschiedenen Schlössern gesichert, deren Schlüssel zwischen den Stadträten und dem Guardian von S. Bernardino aufgeteilt waren (SPERANZA 1944, S. 163).

520 Vgl. WADDING 1932, Bd. 11, S. 194; DELORME 1918, S. 402. Zum wenig erforschten Thema der gemeinsamen Kustodie von Reliquien vgl. KÜHNE 2000, S. 729 f., der Heiltümer v. a. im deutschsprachigen Raum untersucht.

521 „Octo chiavi del corpo de Sancto Berardino / Tredecchi chiavi del corpo de Sancto Petro, cioè octo grosse et cinque piccole“, ASA, ACA, S. 80, fol. 56r–56v (vgl. TARENZI 2016a, S. 6 und das Transkript des Inventars von 1502 unter <http://www.riformanzaequilane.org/docs/inv1502.pdf> (07.10.2023)).

Wie ernst die Teilung der Schlüsselgewalt zwischen Kommune und Observantenbrüdern genommen wurde, illustriert ein Vorfall des Jahres 1553, als der Guardian von S. Bernardino die „cassa ov'è il Sacro Corpo di S. Bernardino“ während der *Perdonanza* ohne Wissen der Stadtoberen öffnete. Diese waren empört und entzogen den Religiösen für die Dauer von zwei Jahren die Schlüssel.⁵²² Dies Beispiel zeigt, dass *de facto* auch die Schlüssel einer einzigen Partei ausreichten, um den Schutzkasten zu entriegeln, und somit die Schlüsselaufteilung hauptsächlich als Mittel der Inszenierung der *pietas civica* und städtischen Eintracht gelten musste.

Das Bedürfnis der bürgerlichen (Stadt-)Elite, am Kult des Stadtpatrons Bernhardin zu partizipieren, offenbart sich insbesondere in den apostolischen Erlassen von 1728 und 1731, in denen das Personal bestimmt wird, das während der Weisung des Bernhardinskörpers zugegen sein durfte: Neben vier ausgewählten Patriziern sollten zur Bewachung des Heiligenleibes und zur liturgischen Assistenz ausschließlich zwei *fratres* mit Priesterweißen eingesetzt werden, jedoch keine Laienbrüder von S. Bernardino.⁵²³ Zu vermuten ist, dass der Stadtmagistrat, der in der Bulle als Supplikant benannt wird, auf das Begehren der Mitglieder der *Compagnia del Santissimo nome di Gesù e di S. Bernardino* einging, die sich mehrfach dafür einsetzte, die Assistenz während der Ausstellung des Heiligenleibes zu übernehmen.⁵²⁴ Doch lässt sich die Teilhabe abgeordneter Bürger am Heiligenfest bereits früher feststellen: Mindestens seit dem Jahr 1471 wurde pro Stadtviertel ein Bürger zur Bewachung des Bernhardinleibes während der Heiligenfeiertage abgestellt; ebenso wurden bürgerliche Laien als Helfer für die Entgegennahme von Kerzenspenden bestimmt, je zwei für den Festtag des Petrus Cölestin und denjenigen Bernhardins.⁵²⁵

Zu anderen als den beiden genannten Festtagen in Mai und August war die Ausstellung des Heiligenleibes streng untersagt; Ausnahmen wurden allein für Kardinäle, gekrönte Häupter und den *vicere* des neapolitanischen Reiches, dessen Rolle als Gouverneur auch der Abruzzen somit anerkannt wurde, gemacht.⁵²⁶ Diese institutionelle Zutrittsregelung scheint stets beachtet worden zu sein, denn die mehrfach durch Quellen belegte Zeigung der Bernhardinreliquien auch zu ande-

522 „le chiavi della stanza in cui è la Cassa, ed una della Cassa di legno, che racchiude l'altara d'Argento“, *ANTINORI Monumenti*, Bd. 47, fol. 348.

523 1728: ASA, ACA, U 83, doc. 5; 1731: ASA, ACA, U 83, doc. 4; vgl. Appendix Nr. 5, S. 534 f. Gregor XV. hatte 1622 auch den franziskanischen Generalministern und -kommissaren Zutritt zum Mausoleum gestattet (MARIANI Ms. 585, fol. 144v).

524 Zu diesem umfänglich artikulierten Wunsch und dem Ergebnis, dass die patrizischen Assistenten aus den Reihen der Bruderschaft rekrutiert wurden *ANTINORI Monumenti*, Bd. 47, fol. 536–547, insbes. fol. 545.

525 „homines ad custodiam corporis sancti bernardinj“, ASA, ACA, S 75, fol. 112v; „homines ad accipiendum cereos ad sanctum petrus celestini (...) Ad Sanctum Bernardini“, ebd. fol. 112r.

526 Diese Einschränkung findet sich bereits in der Bulle Clemens' VIII. (WADDING 1934, Bd. 23, S. 483).

ren Gelegenheiten war auf den genannten Personenkreis beschränkt bzw. wurden bei Abweichungen Sondergenehmigungen eingeholt, wie etwa für den Herzog von Parma 1674.⁵²⁷ Einige hochrangige Gäste, wie Kardinal Lante im Jahre 1748 oder Ferdinand IV. (1796), wurde der Zutritt zum Mausoleumsinneren durch die Entfernung der rückseitigen Vergitterung ermöglicht.⁵²⁸

Wenig Wirkung zeigten die Sicherheitsmaßnahmen im Falle gezielter Überfälle und kriegerischer Gewalt: Neben der zwangsweisen Abgabe des Prunksarkophages an den spanischen Statthalter 1529 und dem brutalen Überfall der Franzosen 1799 kam es auch im Februar 1642 zu Auseinandersetzungen, bei denen der Bernhardinkörper Gefahr lief, geraubt zu werden.⁵²⁹

terrae motus: Schutz vor Erdbebenschäden

Zwar bot die Vergitterung eine ständige Barriere gegen menschliche Gewalteinwirkung, doch wurde auch der Schutz vor Schmutz und Trümmern nicht vernachlässigt. Dass Naturkatastrophen in Form von Erdbeben eine Bedrohung für den Heiligenleib waren, hatte sich noch während der Bauphase der Basilika gezeigt, als durch die Beben von 1461/62 Gebälkzone und Fenster der Bernhardinkapelle beschädigt wurden (vgl. 2.7.2).

Futterale, die dazu dienten, Reliquienschreine vor Raub und Beschädigung zu schützen, sind für das Hochmittelalter vielfach nachzuweisen. Diese Schutzbehältnisse waren oftmals aus massivem Holz gezimmert und mit einer eisernen Armierung verstärkt, die nicht selten mit Scharnieren versehen war, welche

527 Beispielsweise zeigte man im September 1645 den Heiligenleib den Kardinälen Mattei und Teodoli (*ANTINORI Monumenti*, Bd. 47, fol. 358 f.). Um dem Herzog von Parma den Heiligenleib außerhalb der vorgegebenen Festtage zeigen zu können, bedurfte es der Genehmigung durch Kardinal Orsini vom 23. Oktober 1674 (*CHIAPPINI* 1924, S. 78, Dok. G). Auch der Franziskanerreformator Fra Leonardo da Porto Maurizio durfte 1748 mit einigen Mitbrüdern unter Vorweisung einer päpstlichen Spezialgenehmigung das Grabmal betreten (*MARIANI Ms.* 585, fol. 144v).

528 „gli si diè l'ingresso dalla parte di dietro, con aver tolta la Ferriata, che sta sull'Altare“, ebd., fol. 144v (vgl. *SIGNORINI* 1868, Bd. 2, S. 309 Anm. 1). Neben Ferdinand IV. betrat auch der Kardinal Bellisario Grisaldi (1829) mit einer städtischen Abordnung das Mausoleum von der Rückseite her („A ventidue Settembre [il Cardinale Grisaldi] volle entrare in detto Deposito di S. Bernardino dalle parte di dietro, dove entrato era il Re Ferdinando IV nel 1796, accompagnato dal Sindaco, Eletti, e Deputazione con gran corso di popolo“, *MARIANI Ms.* 585, fol. 155r).

529 1642 suchten bewaffnete Gefolgsleute Pompeo Colonnas, Prinz von Galliciano, Schutz in S. Bernardino vor dem Zugriff des Neapolitaner Statthalters, wobei es zu Entgleisungen kam („uno degli Assaltatori fra gli altri che si millantava di trar dalla Chiesa non solo i Refugiati, ma lo stesso Corpo di S. Bernardino, aveva appena finito d'esecrare che restò colpito da una Palla d'Archebuso“, *ANTINORI Monumenti*, Bd. 47, fol. 357 f.). Zum gewaltsamen Eindringen in das Mausoleum 1799 *MARIANI Ms.* 585, fol. 153v: „Inveirono nel Deposito di S. Bernardino, in maniera che fracassate le porte, tolte via le ferriate, ed infrante le casse di legno, e di cristallo che chiudeano il Venerando Corpo, fatta in pezzi quella di argento, a chi più aver ne potea la portarono via“.

ein Aufklappen einzelner Seiten ermöglichten.⁵³⁰ Auch der Schutzkasten, der die Bernhardingebeine umgab, muss klappbare Läden besessen haben, um die mindestens zwei Mal jährlich stattfindende Ausstellung zu erleichtern. Das heutige aus Metallstreben bestehende Schutzgestell besitzt eine hölzerne Bodenplatte, die den Sarg auf das Niveau des Sockelsimes bzw. der Mausoleumsöffnung bringt. Zum Gewölbe hin ist ebenfalls eine Holzplatte eingespannt. Zwischen den Boden- und Deckenplatte verbindenden Eisenstreben lassen sich die eisenbeschlagenen und mit Scharnieren sowie Riegeln versehenen Seitenteile je von oben und unten um den im Zentrum stehenden Sarg hochklappen und verschließen. (Abb. 134) Im oberen Bereich sind die Holzläden zum Teil mit Metallkonsolen am Gebälk des Mausoleumsinneren fixiert.



Abbildung 134: Bernhardinmausoleum, Sarkophag mit Schutzkasten

530 TRIPPS 2010, S. 275; vgl. etwa den Reginenschrein der Osnabrücker Domschatzkammer (ca. 1312), oder das mit Klappladen versehene Schutzgehäuse des Marienschreins im Aachener Dom von 1419 (ebd., S. 279 f.).

Dass dieser oder ein ähnlicher Schutzkasten eine gewisse Abschirmung gegen Erdbebenschäden bot und mindestens eine Deckenplatte über dem Heiligenkörper installiert war, zeigen die Berichte zu den Beschädigungen des Grabmonumentes durch das Beben von 1703. Die Trümmer des Kapellengewölbes durchstießen nicht nur die Gewölbetonne des Mausoleums, sondern auch den hölzernen Schutzkasten und beschädigten den Silbersarg; nur der innere Glassarg blieb intakt.⁵³¹ Ob das Schutzfuttural ständig um die beiden Bernhardinsarkophage geschlossen war, lässt sich aus den Quellen nicht erschließen.

3.5.3 Reliquien *ex contactu*

Berührungsreliquien in Theorie und Praxis

Eng verquickt mit der körperlichen Auferstehungstheorie und der Vorstellung der *incorruptibilitas* war seit dem Urchristentum das Leitbild der *integritas* von Heiligenleibern (vgl. Exkurs 2.1.2). Hatte man anfänglich die Gräber der Heiligen nicht angerührt und nur den Märtyrern Glieder entnommen, setzte sich die Reliquienteilung vor allem seit dem 10. Jahrhundert durch.⁵³² Mit dem frühen Quattrocento wurden die alten Ideale der Unverweslichkeit und Unzerteilbarkeit der Heiligenkörper wieder konsequent befolgt, vermutlich im Zuge einer mit dem Reformwillen der Orden verbundenen Rückbesinnung auf das frühe Christentum.⁵³³ Während der im Geburtsjahr Bernhardins in Rom verstorbenen Caterina Benincasa beispielsweise noch der mumifizierte Kopf abgetrennt und in die Heimatstadt Siena transloziert worden war,⁵³⁴ gereichte die Forderung nach *integritas* im Falle Bernhardins dem Aquilaner Magistrat zum Argument, die Ansprüche der Siensen auf Herausgabe von Teilen des Leichnams abzulehnen: Berührungsreliquien könne man nach erfolgter Kanonisierung in seine Heimatstadt senden, aber keine Teile des Leichnams.⁵³⁵ Tatsächlich wäre es kaum vorstellbar gewesen, Bernhar-

531 In Ergänzung zu Waddings Erstausgabe berichtet ein Nachtrag der Folgeausgabe von den Schäden post 1703: „Divi Bernardini corpus tribus arcis inclusum esset, extimam ligneam ea ruina prorsus con fractam, interiorem argenteam contusam undique ac male acceptam; tertiam intimam, eademque crystallinam, quae corpus prope attingebat, immunem labis omnino fuisse“, WADDING 1735, Bd. 14, S. 14 (vgl. wenig später AMADIO 1744, S. 269).

532 ANGENENDT 1994, S. 153 f. Ein erhöhter Bedarf an Reliquien ergab sich mit dem zweiten Konzil von Nicäa 787, welches für jeden liturgisch nutzbaren Altar ein Reliquiensepulcrum vorschrieb (DINZELBACHER 2003, S. 128 f.).

533 KRASS 2012, S. 51.

534 Gänzlich unproblematisch scheint die Trennung von Caterinas Körper und Rumpf nicht gewesen zu sein, da man den Leichnam zuvor um Zustimmung zu diesem Eingriff bat (vgl. KRASS 2012, S. 135).

535 So berichtete der nach L'Aquila entsandte Diplomat Lazzaro di Benedetto am 23. Juni 1444 aus L'Aquila: „... Senensis comunitas habebit de reliquiis dicti sancti corporis, nam de toto corpore est impossibile“ (ASSI, Concistorio-Legazioni 2414, fol. 29v ff. zit. nach LIBERATI 1935, S. 152); vgl. BRUNI 1999, S. 264.

dins Kopf zu separieren, hatte doch das mittelalterliche Kirchenrecht die antike Vorstellung übernommen, dass der Bestattungsort des Kopfes – als Sitz der wichtigsten Sinnesorgane und mit den bei Bernhardin ja auch ikonographisch wichtigen Gesichtszügen als Träger der Individualität – der eigentliche Grabort einer Person war.⁵³⁶

Zwar konnten in der Vorstellung der Frührenaissance auch wichtige Einzelreliquien einer Stadt Schutz bieten, doch war es effektiver, wenn man „the whole body, the whole story, the whole glory“ für sich beanspruchen konnte.⁵³⁷ Dass auch die Aquilaner sich des religiösen Kapitals vollständiger Heiligenleiber bewusst waren, zeigen die Verse des Bänkelsängers Cola da Borbona, der dem städtischen Stolz Ausdruck verleiht, dass man in L’Aquila die kompletten Körper aller vier Patrone verwahre – was allerdings im Falle der im 3. und 6. Jahrhundert verstorbenen Heiligen Maximus und Equitius eher einem frommen Wunsch als der Wahrheit entsprach.⁵³⁸ Noch gegen Ende des 16. Jahrhunderts betonten die Aquilaner Gelehrten Girolamo Pico Fonticulano und Salvatore Massonio die Unversehrtheit des Bernhardinleibes.⁵³⁹

Die Praxis, den Leichnam nicht zu fragmentieren, führte dazu, dass es im Wesentlichen nur eine Primärreliquie gab. Damit wurde zugleich eine Art Monopolisierung der ersten, wirkungsvollsten Reliquie, deren Kräften man eben nur am Grabort teilhaftig werden konnte, erreicht. Allerdings ergänzen einige weitere Reliquien den Katalog von Bernhardins Primärreliquien, wie ein ausgefallener Zahn und abgesonderte Körperflüssigkeiten des Leichnams.⁵⁴⁰ Der erwähnte posthume Blutfluss Bernhardins (vgl. 2.1.2) muss nicht nur eine willkommene Vermehrung der Reliquien dargestellt haben, sondern er rückte den Verstorbenen zudem – ebenso wie seine *integritas* – in die Nähe des Ordensgründers: Entgegen der Praxis des 13. Jahrhunderts – man vergleiche etwa den fragmentierten Leichnam des Antonius von Padua – war Franziskus’ Leib unzerteilt bestattet worden.⁵⁴¹ Diese Entscheidung erhielt die seinen Körper prägenden Stigmata in ihrer

536 SCHMITZ-ESSER 2014, S. 640–648. Noch heute erkennt man Bernhardins Physiognomie, obwohl das Gesicht beschädigt und während der Rekognition des Heiligenkörpers 1799/1800 mit einer aus Wachs, Harz und Perubalsam bestehenden Paste überzogen wurde (EB, Bd. 3 [1984], S. 31).

537 HOCHSCHILD LABALME 1993, S. 16 (vgl. KRASS 2012, S. 33).

538 „Dov’è nulla citade / che Dio li agia dunati duni tanti? / Vastaria a uno reame / tu poi mostrare quattro corpi santi / interi tutti quanti / reconocetene Dio, non essere ingrata!“, DE MATTEIS 2011, S. 22, Vers 30–36.

539 PICO FONTICULANO 1996, S. 60: „il corpo di San Bernardino a cui altro non manca che la vivezza della carne“; MASSONIO 1614, S. 100: „intatto & intero di tutte le membra“.

540 Vgl. KRASS 2012, S. 52. Die Kategorisierung der Reliquien lässt Grenzfälle entstehen, wie beispielsweise das mit *virtus* angereicherte und zwischen dem Status der Primär- und Sekundärreliquie changierende Tuch, mit dem man die Totenwaschung des Bernhardinleichnams vorgenommen (AASS, Maii V, Dies 20, S. 284; vgl. KRASS 2012, S. 59) oder das Messer, mit dem man den Leichnam Bernhardins geöffnet hatte (vgl. Exkurs 2.1.2).

541 Vgl. LUCCHINI 2010, S. 535; vgl. 2.1.2.

Gesamtheit, waren sie doch das Alleinstellungsmerkmal des extrem schnell kanonisierten Franz und galten dem Orden als Legitimation seiner Christus-Nachfolge.⁵⁴² Während die Quellen vielfach betonen, dass das Grab in Assisi den ganzen Franziskusleib enthalte, standen für den Kult nur wenige Primärreliquien des Blutes der Stigmata und etwas Haar zur Verfügung.⁵⁴³

Zu den Berührungsreliquien Bernhardins gehören einerseits die Sekundärreliquien, also Objekte, die der Prediger noch zu Lebzeiten benutzt oder berührt hatte. Bernhardin selbst verteilte einige davon an Mitbrüder oder Laien. Nach seinem Ableben wurden diese Kontaktreliquien so begehrt, dass sie streng gehütet und nur an Konvente, Stadtmagistrate oder Machthaber abgegeben wurden.⁵⁴⁴ Den weitaus größten Anteil bilden die Tertiärreliquien, Alltagsobjekte, die man durch die posthume Berührung mit dem Heiligenleib transformierte. Bereits kurz nach seinem Tod hatten die Gläubigen Bernhardins Leichnam mit Gegenständen berührt, um so die göttliche *virtus* zu fixieren, zu vervielfältigen und zu mobilisieren.⁵⁴⁵ Und auch am Ende des Quattrocento ist die Gewinnung von Kontaktreliquien belegt.⁵⁴⁶

Dies war nicht allein ein volksfrömmiger Brauch, denn auch Bernhardins Mitbrüder verfuhrten so und förderten damit die Verbreitung von Berührungsreliquien: Jakob von der Mark beispielsweise brachte seine Kopfbedeckung mit dem Bernhardinleib in Kontakt.⁵⁴⁷ Diese Praxis entsprach ganz zeitgenössischen Ten-

542 BERTAZZO 2008, S. 330. Verschiedene Forscher haben herausgestellt, wie Darstellungen des hl. Franz seinen für die Pilger unzugänglichen Heiligenkörper ersetzten (HERTLEIN 1964, S. 107, Anm. 3; KRÜGER 1992; COOPER 2005, S. 35; ROBSON 2005).

543 Einer Falschmeldung des Bartolomeo da Pisa in *De Conformitate* (1385/90) zufolge sollte das Herz von Franz in der Portiunkula bestattet sein (vgl. GATTI 1983, S. 163–186; COOPER 2005, S. 3). Zu den Reliquiaren, die Blut und Haar des Ordensgründers, aber auch Teile seines Gewandes enthielten, vgl. ALESSANDRI/PENNACCHI 1914, S. 78.

544 Zur Vergabe von Gebrauchsgegenständen durch Bernhardin und einer damit verbundenen indirekten Verbreitung der eigenen *fama sanctitatis* vgl. JANSEN 1984, S. 147. Posthum wurden etwa Bernhardins Brille an den Herzog von Mailand oder eine Kopfbedeckung des Predigers an seinen Geburtsort Massa Marittima gegeben (PELLEGRINI 2004, S. 121 Anm. 31).

545 „E non si contentavano di bascialli li piedi e le mani, che beato che li potea mettere anella in dito, che nelle mani, chi ne' piedi. Oh quanti chappucci, moccicharelli, pannicelli, cordoni, bandelle, stringhe e altre cose se li metteva addosso per avere qualche cosa l'avesse tocchato il corpo! (...) Uno pocho del panno fue tagliato di naschosto“, BOESCH GAJANO/BERARDI 1992, S. 455 f. Auch der Hinweis des Baubuches, dass man am Tag der Entstaubung des Leichnams (5. Mai 1458) besondere Almosen einnahm („quando se spoluerizo el corpu de san B.“, *LG*, fol. 24r), deutet darauf hin, dass man den Staub vom Grab als Sekundärreliquien ausgab. Zu Tertiärreliquien allgemein vgl. KLEIN/ANGENENDT 1998, S. 67; KOHL 2003, S. 51.

546 So erhielt Königin Johanna 1493 das Zingulum Bernhardins: „Et tactis cordonibus et pater noster ad corpus Sancti bernardinj per ipsam tamquam sacristam unicuique reddebat sua“, DE RITIIS 1946, S. 247.

547 Diese doppelte Berührungsreliquie befindet sich heute in S. Maria delle Grazie, Montepandone (*EB*, Bd. 3 [1984], S. 198).

denzen, denn bereits mit dem Beginn des 14. Jahrhunderts lässt sich eine tendenzielle Entfernung des Heiligenkults vom Grabort feststellen.⁵⁴⁸ Verstärkt zeigt sich diese „Delokalisierung und Dezentralisierung des Heiligenkultes“ im Quattrocento, als „der heilbringenden Berührung des Leichnams im Reliquienkult“ und insbesondere den „Tertiärreliquien große Wichtigkeit“ zukam.⁵⁴⁹

***bammàce benedetta*: institutionalisierte Tertiärreliquien**

Während einerseits der Grabort L'Aquila das Monopol auf die Primärreliquie Bernhardins hatte, die man sicher zu verwahren suchte, wurde ihr ‚Mobilitätsmangel‘ andererseits ausgeglichen durch die institutionalisierte Produktion von Kontaktreliquien am Festtag des Heiligen. In Berührung mit Bernhardins Sarg gebracht, wurden Wattebäusche zur so genannten „bammàce benedetta“ oder „ovatta benedetta di S. Bernardino“. (Abb. 135) Auf welche Zeit dieser „da sempre“ und noch heute geübte Brauch zurückgeht und ob auch andere Objekte dem Bernhardinleib angenähert wurden, muss dahingestellt bleiben.⁵⁵⁰ Ebenfalls fehlen

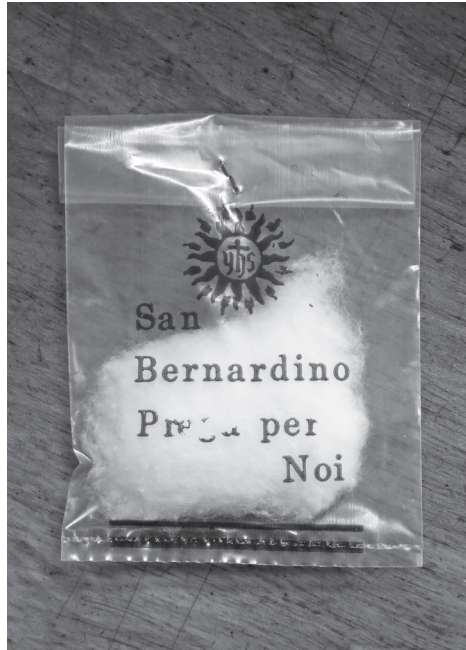


Abbildung 135: Tertiärreliquie Bernhardins (*bammàce benedetta*), 2019

548 VAUCHEZ 1981, S. 522–524.

549 KRASS 2012, S. 56, 59, 271. Auch im Falle Bernhardins koexistierten die Heilungen durch Kontakt mit dem Leichnam und diejenigen, die auf Distanz geschahen, doch überwogen letztere deutlich (JANSEN 1984, S. 140).

550 Zitat in D'ANTONIO 1980, S. 237. Zu dieser Praxis vgl. LUPINETTI 1957, S. 43.

Quellen zum ursprünglichen Ablauf der Gewinnung der Kontaktreliquien. Als wahrscheinlich kann gelten, dass die Priester und Patrizier, die während der Ausstellung des Heiligenleibes das Mausoleum bewachten, hier aktiv wurden. War die Ausgabe von bevorrateten Wattestückchen logistisch gut vorzubereiten, so forderte die Herstellung von Tertiärreliquien aus individuellen Objekten einen geregelten Ablauf. Es hätte sich etwa angeboten, das Objekt an der einen Mausoleumsseite anzunehmen und an der gegenüberliegenden als Kontaktreliquie wieder entgegenzunehmen.⁵⁵¹

Ist der Trägerstoff einer Tertiärreliquie potentiell variabel, so bietet Watte ideale Materialvoraussetzungen, denn sie ist einfach zu beschaffen, preiswert, leicht, geschmeidig und teilbar, so dass sie in Amulette oder andere kleine Behälter eingeschlossen und mitgeführt werden kann. Seit dem frühchristlichen Kult hatte man besonders häufig Textilien, die so genannten *branda*, zu Tertiärreliquien gemacht, die man als die göttliche *virtus* besonders effektiv aufnehmendes, wohl auch im übertragenen Sinne ‚saugfähiges‘ Medium verstand.⁵⁵² Ein Beispiel der Herstellung textiler Kontaktreliquien lässt sich am Grab des hl. Simon von Trient († 1475) fassen, wo so genannte „thoballia“ ausgegeben wurden, „institutionell hergestellte textile Tertiärreliquien“.⁵⁵³

Auch an Bernhardins Grab wurden früh Tücher verwendet, die die Heilungskraft des Leichnams übertragen sollten.⁵⁵⁴ In der Bernhardinhagiographie sind einige Episoden zu finden, in denen Watte eine Rolle spielt. So wird vereinzelt berichtet, dass während des versuchten Raubs von Bernhardins Körper kurz nach seinem Tode, der Leichnam mit „bambagia“ oder „bombace“ umwickelt wurde.⁵⁵⁵ Bei dem posthumen Ereignis des Blutflusses aus Bernhardins Nase wurden Wolle

551 Noch heute ist die Verwandlung von Tertiärreliquien aus individuellen Objekten in der katholischen Kirche Brauch, bspw. während der Aachener Heiligtumsfahrt (zuletzt 2021).

552 Zu den *branda* im Reliquienkult vgl. HERRMANN-MASCARD 1975, S. 45–47.

553 KRASS 2012, S. 59. Den Brauch der „bambagia benedetta“ lässt sich beispielsweise für das Grabmal des hl. Simeon in Zadar (Kroatien) nachweisen; die Datierung solcher Kultpraxis ist freilich schwer nachzuvollziehen. „Bambagia benedetta“ wurde seit 1558 auch im Heiligtum am Berg Faito bei Sorrent gewonnen, wo eine marmorne Michaelsstatue auf wunderbare Weise wiederholt Schweiß absonderte, der mit Watte aufgefangen und an Pilger ausgegeben wurde, wobei man die Skulptur auch bei Ausbleiben der Flüssigkeit mit Watte abtupfte (CENTONZE 2006/07, S. 6).

554 „poi li fue posto in su'l capo uno panno sopra il quale era estato il corpo [di Bernardino] (...) toccato il panno che estava sopra la chassa, e messo la mano a uno chapo, subito fue liberato“, BOESCH GAJANO/BERARDI 1992, S. 454 f.

555 Wadding berichtet von Baumwolle oder Leinen: „Loculo deinde ligneo, gossipio inuolutum cadaver incluserunt, bitumine & pice arcam linierunt, & rudi inuolucro lineo obdixerunt, clam discessuri, & corpus patriae suae, sive vrbi Senensi reddituri“, WADDING 1642, Bd. 5, S. 442. In Anlehnung daran spricht Amadio von Watte: „Poi avendo involto il cadavere nella bambagia, lo inchiusero in una Cassa in legno ben munita al di fuori con bitume, e con pece, copreta con rozza tela“, AMADIO 1744, S. 189 (vgl. auch ANTINORI *Annali*, Bd. 15.1, fol. 95; *EB*, Bd. 2 [1981], S. 16).

und Leinen bzw. Baumwolle verwendet, um das Blut des Verehrten aufzufangen.⁵⁵⁶ Im Übrigen fand auch bei der Präparierung des Leichnams Watte Verwendung.⁵⁵⁷

Andere institutionalisierte Kontaktreliquien oder Pilgerandenken sind für das Aquilaner Bernhardinheiligtum nicht nachgewiesen. Die raren Funde von Pilgerzeichen mit Bernhardin- oder IHS-Darstellung, lassen kaum auf das Ausmaß dieser im Spätmittelalter weit verbreiteten Objekte schließen. Ob die meist aus Bleizinnlegierungen bestehenden Zeichen ebenfalls in Kontakt mit Bernhardins Primärreliquien gebracht wurden, oder ob die Vergabe der Wattestücke sich möglicherweise negativ auf die Produktion von Pilgerzeichen auswirkte, ist schwer zu prüfen.⁵⁵⁸

Exkurs: Abweichung von der Norm – Ortswechsel und Prozessionen

War die geschützte Unterbringung des Heiligenleibes in seinen Sarghüllen im Mausoleum der Normalfall, so lässt sich in Quellen auch nachweisen, dass man ihn gelegentlich innerhalb des Kirchenraumes bewegte. Im Jahr 1616 wurde die Translation des Bernhardinleibes in die Cappella della Concezione (erste Kapelle der Epistelseite im Kuppelraum) genehmigt.⁵⁵⁹ Dort scheint er ca. neun Jahre aufbewahrt worden zu sein, denn mit einem weiteren Dokument autorisierte der Generalminister des Ordens im Mai 1625 die Verbringung des Bernhardinleibes von diesem Standort in die Kapelle, die von der *Compagnia del SS. Nome di Gesù* errichtet worden war.⁵⁶⁰ Möglicherweise hängt die Umbettung mit den andauernden Arbeiten an der Holzdecke der Kirche zusammen, die vermutlich den Zugang zur Heiligenkapelle blockierten.⁵⁶¹ Zur Rückführung des Heiligenkörpers in das

556 „cum pannis laneis & lineis atque bombice“, AASS, Maii V, Dies 20, S. 312; vgl. ANTINORI *Annali*, Bd. 15.1, fol. 101: „Molti raccolsero di quel sangue con panni di lino e di lana, con bambace e con ampolle“. Mit Blut getränkte Wollstücke aus dem Nachlass Johannes' von Capestrano gelangten teils in den Aquilaner Konvent von S. Giuliano zurück (vgl. LANGER 2017, S. 185–187).

557 Rekognitionsbericht von 1799: „detto Santo Corpo, sebbene non sia del tutto come prima intatto, ad ogni modo si conoscono benissimo la Testa, i Piedi, le Mani, le Braccia e buona parte del Busto. Dentro detto cassone, anche in presenza nostra, si sono riposti una Costa di detto Sacro Corpo, quindici cartocci di polverino, scopatura e rasura e così sopra una tovaglia di seta verde ed una quantità di bombace, in fiocchi“, SPERANZA 1944, S. 160.

558 Nur sechs mit Bernhardins Kult zusammenhängende Zeichen sind in der Datenbank <https://database.kunera.nl/nl> (<07.10.2023> zu ermitteln (Objekt.-Nr. 04405 r & v, 04406 r & v, 06186r, 11965, 11966, 11967).

559 CHIAPPINI 1924, S. 78, Dok. D, E; die Kapelle blieb unter strikter Aufsicht des Guardians. Zum Übergang der Empfängnis-Kapelle von den Pica und Antonelli an die Benedetti ANTINORI *Monumenti*, Bd. 47, fol. 356 f.

560 CHIAPPINI 1924, S. 78, Dok. F.

561 Vgl. Einträge zur Finanzierung und den Arbeiten an der Decke von 1612, 1615 und 1628 ANTINORI *Monumenti*, Bd. 47, fol. 356 f.

Mausoleum fehlen Dokumente; folgt man der vorgetragenen Hypothese, wäre das Jahr 1628, in dem man die Kirchendecke vollendete, plausibel.⁵⁶²

Im Zusammenhang mit der Aufbewahrung des Heiligenkörpers in anderen Kapellen von S. Bernardino muss ein Futteral zum Einsatz gekommen sein, vermutlich das heute im Konvent verwahrte Objekt. (Abb. 136) Die hölzerne Sargkiste (99 × 62,5 × 189 cm) zeigt an den Schmalseiten eine mithilfe von Schablonen



Abbildung 136: Hölzernes Futteral Bernhardinsarkophag, 17. Jh. (?), L'Aquila, S. Bernardino, Konvent

aufgetragene Musterung in einem dunklen Grünton auf gelblichem Grund, die ein textiles Muster imitiert. Während eine der Langseiten unbemalt und unverziert als Rückseite gelten kann, ist die vordere Langseite aufwendiger dekoriert. Die Frontplatte ist durch eine Profilierung gerahmt (die untere Rahmenleiste fehlt), die – mit braungelber Maserung bemalt – Buntmarmor imitieren soll. Das so gerahmte Feld weist ähnlich den Flanken eine Dekoration in textiler Anmutung auf, die in rotbraun auf ockergelbem Fonds gehalten ist. Mittig prangt das Monogramm des Namens Jesu (YHS) in der zwölfbahnigen Aureole vor dunklem Grund umgeben von einem mit roten Bändern umwundenen Laubkranz. In Art einer Schiebewand lässt sich diese Vorderfront mittels zweier mit Ösen versehenen Metallbeschläge oben aus dem Sargkasten herausziehen.⁵⁶³

⁵⁶² Etwa 40 Jahre hatten die Arbeiten gedauert *ANTINORI Monumenti*, Bd. 47, fol. 357.

⁵⁶³ Insgesamt ist das Futteral nur mäßig konserviert: Es fehlen nicht nur das Unterteil der Rückwand und die untere Profilleiste der beweglichen Frontplatte, sondern es ist auch stark verschmutzt und vom Holzwurm befallen.

Im September 1800 gab es für die grundsätzlich statische Aufbewahrung des Heiligenkörpers eine weitere Ausnahme, als man nach Beendigung der französischen Invasion und der Rekognition des Bernhardinleibes diesen in einer Dankprozession umhertrug und ihn anschließend in einen neuen, heute wiederverwendeten vergoldeten Holz Sarkophag einschloss.⁵⁶⁴ Nach der Rekognition bzw. für die Prozession scheint man den Bernhardinleib in einen schmalen, mit Kardinalswappen versiegelten Holzsarg (50 × 42 × 177 cm) gebettet zu haben, der heute ebenfalls im Konventsbereich deponiert ist.⁵⁶⁵ Einst mit seitlichen Glaswänden versehen, sind heute noch die Vergoldung der Profilleisten des stark restaurierungsbedürftigen Sarges wie auch die Versilberung von innerer Bodenfläche und Kopfwänden sowie der mit dunkelblauer Leinwand bespannte und durch Niete mit Sternprägung fixierte Himmel erkennbar. (Abb. 137)



Abbildung 137: Transparenter Bernhardinsarkophag, um 1799/1800 (?), L'Aquila, S. Bernardino, Konvent

Auch 1944, anlässlich des 500-jährigen Todestages, war Bernhardins Körper Mittelpunkt einer Prozession, und im Jahr 1980, zu seinem 600. Geburtstag, ‚pilgerter‘ der Heiligenleib an die Orte seines Wirkens zu Lebzeiten.⁵⁶⁶ Schließlich hatte auch das starke Erdbeben vom 6. April 2009 umfängliche Bewegungen des

564 MARIANI Ms. 585, fol. 154r–154v; vgl. SPERANZA 1944, S. 163; *EB*, Bd. 3 (1984), S. 27.

565 Dagegen vermutet Cundari, die beiden in der Krypta verwahrten Behältnisse, hätten schon in den ersten Zeiten seit der Translation Bernhardins Leib umschlossen (CUNDARI 2010, S. 139).

566 CIANO 1945, S. 72. Zur *peregrinatio* des Jahres 1980 GROTTINI o.J., S. 141–196.

Heiligenkörpers zur Folge: Nachdem der Komplex von S. Bernardino unnutzbar geworden war, entfernte man im Anschluss an die Gebäudesicherung den transparenten Sarkophag mit dem ‚heimatlos‘ gewordenen Heiligenleib aus dem Mausoleum. Zunächst verbrachten die Brüder von S. Bernardino ihn in den Konvent von S. Maria dell’Oriente bei Tagliacozzo (AQ, ca. 60 km entfernt von L’Aquila), den nächstgelegenen *locus* der Franziskaner, der auch ihnen selbst Unterkunft bot.

Von dort aus wurde der Heiligenleib für kurze Besuche in einige Ortschaften in Latium und Molise (2010) transferiert, in denen Bernhardin als Schutzpatron verehrt wird, um im Frühjahr 2012 eine *peregrinatio* in der Franziskanerprovinz von Sannio und Irpinia zu unternehmen. Dabei figurierte der so genannte „santo terremotato“ als Personifikation der durch das Erdbeben heimatlos Gewordenen. Neben dem spirituellen Gewinn eines vollkommenen Ablasses und einer Petition zur Ernennung Bernhardins zum Kirchenlehrer war auch eine solidarische Initiative für die vom Erdbeben betroffene Bevölkerung an diese Reise geknüpft.⁵⁶⁷

Im Mai 2013, als einige der Religiösen wieder nach L’Aquila zurückkehrten, fanden die Bernhardingebeine eine vorübergehende Unterbringung in einer Schaunische an der Epistelseite der neu errichteten Kirche S. Bernardino in Piazza d’Armi (2010), am Westrand der Stadt. Spenden und die Protezione Civile in Zusammenarbeit mit der wohltätigen Privatorganisation Consorzio Celestiniano ermöglichten die Errichtung dieser demontierbaren und nachhaltigen Konstruktion – als Teil eines multifunktionalen Komplexes – durch das Studio Antonio Citterio gemeinsam mit dem Mailänder Architekturbüro Patricia Viel & Partners. Die Gestaltung der horizontal abschließenden Holzfassade mit vertikaler Dreiteilung und drei Portalen weist deutliche Analogien zur Fassade der ursprünglichen Grabkirche Bernhardins auf. Nach der Wiedereröffnung der Bernhardinbasilika im Mai 2015 – eines der ersten wieder zugänglichen Kirchengebäude im historischen Stadtkern – brachte man die Mumie dorthin zurück und platzierte sie in einer Kapelle des Kuppelraumes. Erst nach dem Ende der Restaurierung des Mausoleums im Mai 2017 kehrte der Heilige an seinen angestammten Grabort zurück.

3.5.4 Altarfeiern am Mausoleum

Die allgemeine Tendenz zur räumlichen Entfernung des Heiligengraves vom Hochaltar (vgl. 4.4.3) führte unter anderem dazu, dass die Grabmonumente häufiger mit Altären ausgestattet wurden. Der Grabtyp *ad altaria* oder *cum capella* ist für den Großteil von Heiligengrabbältern nachzuweisen. Wie wir sahen,

⁵⁶⁷ In bizarrer Umkehrung der quattrocentesken Himmelfahrtsdarstellungen Bernhardins stilisierte man den per Helikopter transportierten Heiligenkörper im Rahmen der *peregrinatio* im Juli 2010 nach Filettino als direkt aus dem Himmel herannahend („dal cielo“, vgl. <http://www.filettino.org/?q=node/485> (03.06.2018)). Zur Bewegung der Aquilaner Patronsreliquien *post* 2009 vgl. LANGER/PEZZUTO/SANECKI 2019, S. 258–263.

verbanden u. a. die frühen franziskanischen Grabaltäre Monument und Altarstipes (2.8.2); eben an diesem Typus war ja das erste Bernhardingrabmal orientiert gewesen. Auch andere Formen der Kombination von Heiligengrabmal und Altar sind zu finden:⁵⁶⁸ Unter den freistehenden Grabmalstypen konnten erhöhte Tumben oder Sockel von Grabziborien gleichzeitig als Altarblock fungieren, Wandgrabmälern wurde oftmals ein Altarstipes vorangestellt.⁵⁶⁹ Jedoch war die Kombination von Grabmal und Altar kein Alleinstellungsmerkmal für Heiligengrabmäler: nicht alle besaßen einen Altarstipes und umgekehrt sind eine Reihe von Grabmonumenten für Nichtheilige mit Altären verbunden.⁵⁷⁰ Für das zweite Grabmonument Bernhardins scheint die Ausstattung mit Altären von vornherein geplant gewesen zu sein – ist es doch kaum vorstellbar, dass man hinter dem einmal gesetzten Standard zurückstehen wollte. Durch den massiven Baukörper des Mausoleums wurde gar eine Verdoppelung der Altartische ermöglicht, die einer unterschiedlichen Klientel dienen konnte.

Als bislang früheste Notiz zu Messfeiern am Mausoleum gilt ein Erlass Gregors XIII. von 1576 oder 1577, der bestimmte, dass der Altar in der Heiligenkapelle Totenmessen vorbehalten sei und die dort gefeierten Messen das gleiche Privileg wie der Hauptaltar in S. Gregorio Magno in Rom besitzen solle, nämlich eine Seele aus dem Fegefeuer befreien zu können.⁵⁷¹ Folgt man den am Beginn des 14. Jahrhunderts in *volgare* verfassten *Fioretti di S. Francesco*, eine verbreitete Schrift zum Ordensgründer, so wurde Franziskus Kraft der Stigmata die Fähigkeit verliehen, an seinem Todestag Mitglieder seiner drei Ordensteile aus dem Purgatorium zu

568 Zur formalen Ähnlichkeit bestimmter Grabtypen wie etwa der Kastentumba mit Altären, der typologischen Wechselwirkung zwischen triumphbogenähnlichen Grabmälern und Altären oder den Bezügen von Baldachingrabmälern zu Altarziborien vgl. SCHMIDT 1990, S. 43 f., 47 f.

569 Vgl. hier als Beispiele die Arca des hl. Antonius (Tumba-Altar), das Grabmal des hl. Pelgrinus (Ziboriumstyp) und das Luccheser Monument für den hl. Regulus (Wandgrabmal).

570 Freilich finden sich Altäre oft in Verbindung mit monumentalen Grabmälern prominenter Nichtheiliger, wie Angehörige des Hochklerus (vgl. NYGREN 1999, S. 231; so etwa die Grabmäler für Nikolaus V. oder den Kardinal Martinez de Chiavez in Alt-St. Peter). Als erstes Wandnischengrabmal mit vorangestelltem Altar lässt sich das Monument für Bonifaz VIII. († 1303) ausmachen (PÖPPER 2010, S. 36).

571 „El'altare di questa Cappella del Santo priuilegiato per i defunti, si come si vede nella bolla concessali da Papa Gregorio XIII. il cui sommario si vede intagliato in un marmo nell'angolo destro del pilastrone, che sostiene l'arco della lamia, ch'è questo: GREGORIVS PP. XIII CONCESSIT VT QVOTIESCVMQVE SACERDOS MISSAM VNAM AD ALTARE HOC PRO LIBERATONE VNIVS ANIMAE IN PVRGATORIO EXISTENTIS CELEBRAVERIT, IPSA ANIMA PER HVIVSMODI CELEBRATIONEM PRO QVA CELEBRABITVR PECCATORVM REMISSIONES CONSEQVATVUR INSTAR ALTARIS S. GREGORII DE VRBE AD ID DEPVTATVM DAT. ROMAE APVD S. PETR. DIE XVII. APRILIS M.D.LXXVI“, MASSONIO 1614, S. 96 f. Die heutigen Inschriftentafeln an den Stirnwänden des Kapellenbogens nennen abweichend das Jahr 1577 (MDLXXVII). Das Privileg scheint sich auf den an der Mausoleumsfront befindlichen Altar bezogen zu haben (MARIANI Ms. 585, fol. 135r).

erlösen.⁵⁷² Hier eröffnete sich also eine ganz konkrete Erlösungshoffnung für die Brüder von S. Bernardino, aber auch für die Aquilaner Klarissen und Terziaren, wobei Letztere nur wenige Meter vom Mausoleum entfernt ihr Oratorium hatten.

Dass dieser „Altare Privilegiato di S. Bernardino“ besonders für Seelenmessen beliebt war, zeigen zahlreiche Quellen seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts; dabei wurden oft zugleich Summen für am Bernhardingrabmal abzubrennende Öllampen eingesetzt.⁵⁷³ Analoge Stiftungen kann man auch für das 15. Jahrhundert annehmen. Möglicherweise waren bereits die im Testament Iacopo di Notar Nannis festgelegten zehn jährlichen, für ihn in S. Bernardino zu lesenden Seelenmessen direkt am Grabmal des Heiligen vorgesehen.

Eine erste Notiz zur Physis eines Altares liefert Antonio Amici 1591, der einen zwischen den beiden Basamenten an der Mausoleumsvorderseite eingestellten Altarstipes beschreibt.⁵⁷⁴ Ein weiteres Zeugnis zum „Altare del Santo“ belegt, dass 1656 aus städtischen Mitteln ein ziselirtes Silberantependium gestiftet wurde, aus Dankbarkeit für die Bernhardin zugeschriebene Beendigung einer Pestepidemie.⁵⁷⁵ Photographische Aufnahmen des 19. Jahrhunderts zeigen, dass auch spätere Altarkörper an der Mausoleumsvorderseite in der Breite an der Öffnung und in der Höhe am Sockelsims orientiert waren; ein Blockaltar wurde von einem tischartigen Stipes abgelöst (vgl. 3.3.3).⁵⁷⁶ Vermutlich in der Zeit nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil (1962–65), als sich die Zelebrationsrichtung *versus populum* durchsetzte, verlegte man den Altar einige Meter Richtung Hauptschiff.⁵⁷⁷

572 Fioretti 1999, S. 196; *Franziskus-Quellen* 2009, S. 1458. Visuell erinnerte die Franziskusfigur an der Grabmalrückseite an dieses Privileg; zur Auslegung dieser Figur vgl. 3.4.1 und Exkurs.

573 So ein Nachlass im Jahr 1605 für eine wöchentlich zu lesende Totenmesse „al Deposito di S. Bernardino“, (MARIANI Ms. 585, fol. 139v) oder die Verpflichtung der *fratres* 1698 für einen Wohltäter jährlich „una Messa Cantata con libera nell’Altare privilegiato di S. Bernardino“ zu lesen (MARIANI Ms. 585, fol. 142r); zu weiteren Gedenkmessen am „Altare Privilegiato di S. Bernardino“ DI VIRGILIO 1951, S. 83, 86–90. Zu Stiftungen von Lampenöl in den Jahren 1607 und 1681 MARIANI Ms. 585, fol. 140r, 142r.

574 „In facie igitur priori iuxta pauimentum in basibus angularibus (inter quas tamen altare collocatum est) epitaphia leguntur, in posterioribus similiter“, AMICI 1591, o.S. [5]. Ob sich die Angabe, die Rückseite sei ähnlich gestaltet, auch auf den Altar bezieht, bleibt unklar. Vgl. die ähnliche Beschreibung in MASSONIO 1614, S. 92: „sappia il lettore due esser le principali faccie di questa sepoltura, quella che riguarda la chiesa l’vna, alla quale si accosta l’altare, nel qual si celebra il santissimo sacrificio della Messa; & l’altra nella parte posteriore opposta à questa“.

575 „un Paliotto d’Argento cesellato all’Altare del Santo con iscrizione d’essere stata da esso conservata: DIVO BERNARDINO SERVATORI SVO QVOD PESTIFERAM PROPVLVAVERIT LVEM VOTI COMPOS VRBS AQVILA D.D.“, ANTINORI *Monumenti*, Bd. 47, fol. 361 (vgl. MARIANI Ms. 585, fol. 142r).

576 „nelle due facciate principali, le mense di pietra assai rustica postevi per celebrare“, Marchese Francesco de Torres um 1820 zit. nach BINDI 1883, S. 38.

577 Vgl. die Dokumentation zu Photographien von Max Hutzel, die der Photograph vor 1983 aufnahm (Getty Research Institute Digital Collections, <http://hdl.handle.net/10020/86p8s01m064> (07.10.2023)).

Die an die rückwärtige Schaufront angrenzenden, liturgisches Gerät darstellenden Ornamentmotive legen die ursprüngliche Einrichtung eines Altares nahe. Über eine frühe Altargestaltung – möglicherweise eine halb-ephemere Form, um sich am Heiligtum besser annähern zu können – lässt sich nurmehr spekulieren. Erst ab 1723 ist dieser zweite Altar sicher nachzuweisen, der für die Konventsangehörigen reserviert war.⁵⁷⁸

Eine Festtagsordnung oder andere Überlieferungen zum Ablauf von Messfeiern in der Heiligenkapelle, sind bislang nicht bekannt, doch gehörten Altarzeremonien sicherlich zur Feiertagsliturgie. Am Ende des Cinquecento bezifferte Amici das Fassungsvermögen der Kapelle mit 200 Personen, woraus man schließen kann, dass sich die Religiösen oder Gläubigen um das Grabmal herum versammelten und hier auch den Festmessen beiwohnten.⁵⁷⁹ Den Brüdern war schon ursprünglich ein Direktzugang zur Heiligenkapelle vom Kloster aus möglich. Ob die später eingerichtete korrespondierende Tür vom Eingangsbereich des Konvents aus an Festtagen Pilgern zur Verfügung stand, um den Besucherstrom während der Reliquienweisung zu lenken, muss offenbleiben (2.7.3).

Anknüpfend an die im Kapitel zur Ikonographie erwähnten, bieten die mittig-achsial am Mausoleum und im Kapellenraum platzierten Namen-Jesu-Monogramme einen Hinweis auf die ‚Aktivierung‘ der beschriebenen Bedeutungsachsen im Zusammenspiel von Ikonographie und Performanz von Messfeiern: Während der Wandlung und Elevation – dem wichtigsten Moment des Gottesdienstes, dessen visuelle Bedeutung in der erwähnten, im 15. Jahrhundert weit verbreiteten Praxis der „Augenkommunion“ deutlich wird –⁵⁸⁰ brachte der Zelebrant die Hostie auf eine Achse mit den zentral im Fries der jeweiligen Mausoleumsseite dargestellten Monogramme. Auf diese ephemere Weise verklammerte man – jeweils vermittelt durch die Darstellung der Monogrammscheibe – den Heiligenkörper, auf dessen Höhe in etwa die Hostie gehoben wurde, mit der Darstellung Gottvaters und des Jesusknaben als fleischgewordenes Wort vorne bzw. rückseitig mit dem eucharistischen Bild des Schmerzensmannes.⁵⁸¹ Diese Achse ließ sich zum Gewölbe hin verlängern, wo einer der Schlusssteine der Kreuzrippen höchstwahrscheinlich das Monogramm aufwies, analog dem zentralen Schlusssteinmotiv des Pres-

578 „[Cappella] di S. Bernardino con due Altari, uno Privilegiato del Convento“, DI VIRGILIO 1951, S. 86, 91. Emidio Mariani berichtet von zwei Altären am Mausoleum: „e nell’una faccia, e l’altra vi sono collocati due altari, che vi si celebra il Santo Sacrificio della Messa, e quello situato alla parte che riguarda il Tempio è insignito col Breve di Papa Gregorio XIII del Privilegio“, MARIANI Ms. 585, fol. 135r.

579 „omnes eas arca ambiens in quadam capella, quae per circuitum ducentorum capax est hominum“, AMICI 1591, o. S. [5]; vgl. WADDING 1648, Bd. 6, S. 732.

580 CASPERS 1995, S. 89 f.

581 Zu Visionen der ‚Rückverwandlung‘ der Hostie in den Jesusknaben (z.B. König Edwards) vgl. WARD 1987, S. 15. Zum Schmerzensmann als Verbildlichung des Opfers Christi und der „Realpräsenz“ vgl. BELTING 1981, S. 109, 122.

byteriums.⁵⁸² Wollte man die Achse nach unten ausdehnen, ließe sich außerdem das Stifterwappen einbeziehen, als Ausdruck der Erlösungshoffnung Iacopos.⁵⁸³

Die eklektische, aus Elementen unterschiedlicher Gattungen kompilierte Gestalt des Bernhardinmausoleums trägt konkreten Bedürfnissen Rechnung: Zur würdigen Rahmung des ersten Heiligen der franziskanischen Observanz und Aquilaner Stadtpatrons sowie zum Schutz von dessen vollständig erhaltenem Leib konzipierte der Künstler ein monumentales Reliquiengehäuse, welches durch die Auskleidung des Inneren und die außen sichtbare Wölbung besonders ausgezeichnet war. Vermittels der Anlage als Schautresor mit großen Öffnungen wurde sowohl die graduell steuerbare Ausstellung des Heiligenkörpers wie auch des französischen Prunksarkophages ermöglicht. Auf diese Weise entsprach man dem religiösen Schaubedürfnis der Gläubigen und ebenso dem Repräsentationsbedürfnis des Stifters Ludwigs XI., wobei die Präsentation der königlichen Gabe zugleich positiv zurückwirkte auf die hervorragende Stellung des Stadt- und Ordensheiligen. Nicht zuletzt sollte das Monument die schon durch das Vorgängergrabmal vorausgesetzte Altarfunktion erfüllen. Diese ließ sich durch die Gestaltung zweier Schau- bzw. Retabelwände gar verdoppeln und die Altäre waren wegen ihrer Position vor den Grabmalsöffnungen zudem besonders ausgezeichnet. Standort und Ausdehnung des Monumentes machten es selbst zur Trennwand, die den zum Konvent weisenden Kapellenteil, in dem die Religiösen das Chorgebet sprechen konnten, vom Kirchenraum abschirmte.

582 Zum ursprünglichen Gewölbe vgl. D'ANTONIO 2018, S. 23.

583 Es wäre freilich von einem Altartisch bzw. dem Zelebranten verdeckt worden. Auch am Marientabernakel von S. Maria del Soccorso ließ Iacopo sein Stifterzeichen zentral platzieren, dort allerdings gut sichtbar auf Kapitellhöhe.

4 VERGLEICH

Die außergewöhnliche Gestalt des Bernhardinmonumentes fordert auf zum Vergleich und zur Konfrontation mit anderen Grabmälern des 15. und frühen 16. Jahrhunderts.¹ Im Folgenden werden in der kontrastierenden Gegenüberstellung Inspirationsobjekte vorgestellt und zugleich die Besonderheiten des Mausoleums herausgestellt. Dabei wird zugunsten einer Systematisierung zwischen einem eher formbezogenem und stärker zweckbestimmtem Typenbegriff unterschieden.²

Zunächst bildet der Blick auf verschiedene Sepulkraltraditionen – das für Heiligengrabmäler besonders erfolgreiche Modell der Stützentumba, Grabstätten für verehrte Franziskaner und abruzzesische Grabmonumente – einen Horizont (4.1). Anschließend werden dem Aquilaner Mausoleum formal nahestehende Laiengrabmäler, Altartabernakel und andere Bildhauerarchitekturen in Augenschein genommen (4.2). Der Zweckbestimmung nach verwandt sind die wenigen Beispiele von freistehenden Heiligengrabmälern vor 1500, aber auch heiliges Gebein verwahrende Schreine, Ziborien oder Tabernakel sowie Miniaturarchitekturen im Kirchenraum (4.3). Der Formvergleich richtet das Augenmerk auf strukturelle Analogien des architektonischen Aufbaus. Ausdrücklich wird hier für eine gattungsübergreifende Perspektive plädiert, lässt sich doch die Migration von Gestaltlösungen nicht nur vielfach an den Objekten nachweisen, sondern ist auch aufgrund der zeitgenössischen künstlerischen Werkstattpraxis zu erwarten. Diese Wechselwirkungen seien insbesondere auch über Dimensionsgrenzen hinweg postuliert (4.3.3).³

Der kontextbasierte Vergleich ermöglicht eine Einbettung des Monumentes in den Horizont des zeitgenössischen Heiligengrabkults: Eminente Funktionalität

1 Vgl. dagegen das abschätzige Urteil des Marchese Francesco de Torres um 1820: „L'architettura del Deposito per la sua semplicità poco ci presenta di rimarchevole“, BINDI 1883, S. 38.

2 Zur Unterscheidung von funktionalem und formalen Typus im Bereich der Architektur vgl. NIEBAUM 2016, Bd. 1, S. 27. Unterstrichen werden soll hier die Durchlässigkeit, da etwa „das formbildende Potential des Typus stark genug sein [kann], um die Grenze der ursprünglichen Zweckbestimmung zu überspringen“ (ebd.).

3 So führt etwa Georg Satzinger überzeugend die starken formalen Interrelationen zwischen Klein- und Monumentalarchitektur um 1500 vor Augen (SATZINGER 2011, S. 163 f., 170, 179, 188). Exemplarisch hinsichtlich der Wechselwirkungen zwischen spätmittelalterlichen Reliquiaren, Heiliggrabkopien und (Baldachin-)Grabmälern betont auch Gerhard Schmidt, dass zwischen „distinkten künstlerischen Aufgaben ein permanenter Austausch der jeweils aktuellsten Formulierungen stattfand“, der nicht nur ästhe-

ten von Heiligengräbern wie die Sichtbarmachung von Heiligenkörpern, die Implikationen von privater Auftraggeberschaft sowie die räumliche Disposition und Zugangsregelung von Heiligengräbmälern werden vergleichend analysiert (4.4). Abschließend liefert die Betrachtung chronologisch nachfolgender Objekte Erkenntnisse zum Nachleben des Aquilaner Grabmalsentwurfs, aber auch zu losen ‚Wahlverwandtschaften‘ und zeigt allgemeine zeitgenössische Tendenzen zu Klein- bzw. Bildhauerarchitekturen nach 1505 auf (4.5).

Kurz angemerkt seien die begrifflichen und methodischen Schwierigkeiten, die bei der Beschreibung bzw. dem Versuch der Rekonstruktion von Referentialität zutage treten. Das veraltete und unscharfe Konzept des „Einflusses“ transportiert eine verengende Sichtweise, die einen aktiv Gebenden einem passiv Rezipierenden gegenüberstellt, und suggeriert dort Kausalität, wo tatsächlich nur mögliche Quellen benannt werden können.⁴ In Ermangelung einer treffenderen Terminologie werden im Folgenden meist die Begriffe „Inspiration“, „Verwandtschaft“, „Orientierung“, „Reflex“ oder „Referenz“ verwendet, seltener ist die Rede von möglichen „Vorbildern“ oder „Modellen“, die ohne dokumentarische Evidenz schwerlich als solche anzusprechen sind.

4.1 Kontrast und Horizont

Mithilfe einer Darstellung des erfolgreichsten monumentalen Heiligengrabtypus, der sich im 13. Jahrhundert etablierenden Stützentumba, wird im Folgenden ein Kontrastmodell zum Aquilaner Monument aufgezeigt. Einen Blick auf das geographische und den Orden betreffende Umfeld der franziskanischen Sepulkralkultur vom 13. bis ins 15. Jahrhundert, bietet eine Folie vor dem die Eigentümlichkeiten des Bernhardinmausoleums beurteilt werden können.

4.1.1 Heiligengrabtradition der erhöhten Tumba

Im Verlaufe des Mittelalters und in Italien seit dem Duecento etablierte sich für Heilige der Grabmaltypus der auf Stützen erhöhten Tumba. Eine besondere Auszeichnung bilden dabei die für Grabmäler üblichen Dimensionen überschreitende Monumentalität sowie die freistehende, raumgreifende Aufstellung. Diese Ei-

tisch, sondern auch auf der Bedeutungsebene passend empfunden wurde (SCHMIDT 1990, S. 52). Dagegen vertritt Thomas Pöpper eine eindimensionalere, stärker Gattungsgrenzen verhaftete Sichtweise (PÖPPER 2003[2004], S. 56).

4 Zur kritischen Betrachtung des Begriffes „Einfluss“ bzw. „Influence“ BAADER 2011 (insbes. S. 98 zur frühneuzeitlichen Konnotation „für den Bereich einer unfreiwilligen, unbewussten Adaption“); AMBROSE 2012.

genschaften sowie die Erhöhung durch ein teils variationsreiches Stützensystem dienten der für Heiligengräbmäler essentiellen Bedingung einer guten Zugänglichkeit und Sichtbarkeit: Die den Heiligenkörper bergende, meist *arca* genannte Grabtumba war auch aus einiger Entfernung zu sehen, Gläubige konnten sich ihr nähern, sie berühren, umschreiten oder unter ihr lagern.⁵ Die Form des rechteckigen Sargkastens implizierte dabei die Präsenz des gesamten Heiligenkörpers – der freilich oft nicht vollständig in der Tumba geborgen war – in Abgrenzung zu einem Reliquiar oder Kenotaph.⁶

Während in Frankreich, aber auch in deutschen, englischen und spanischen Gebieten spätestens seit dem frühen Hochmittelalter erhöhte Schreine oder Grabtumben zu finden sind, lässt sich in Italien der Beginn der Entwicklung des monumentalen, freistehenden Heiligengrabmals auf das 13. Jahrhundert festlegen.⁷ Als typengeschichtliches „Initialwerk“ auf der Halbinsel ist die *arca* des hl. Dominikus in S. Domenico, Bologna, anzusprechen, die in dieser Kunstlandschaft die Tradition der reliefgeschmückten, auf Stützen erhöhten Tumba begründet.⁸

Zunächst wurde der Leichnam des Ordensgründers Dominikus († 1221, kan. 1234) in einen ungeschmückten Marmorsarkophag gebettet. Zwischen 1265 und 1267 schuf Nicola Pisano (ca. 1220/25–vor 1284) ein Monument, ursprünglich bestehend aus einem auf acht, zum Großteil figürlichen Stützen erhöhten Sarkophag mit sechs Reliefs, die Szenen des Dominikuslebens zeigen.⁹ (Abb. 138) Möglicherweise orientierte sich der Entwurf an der 1263 fertiggestell-

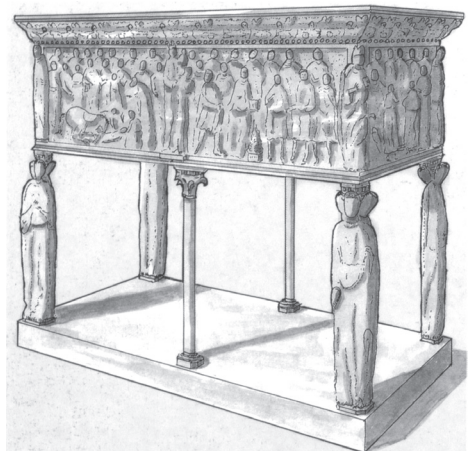


Abbildung 138: Nicola Pisano, *Arca Dominikus*, 1267, Bologna, S. Domenico, Rekonstruktion nach Massimo Ferretti

-
- 5 CORTI 2011, S. 14. Der neulateinische Begriff „arca“ bedeutete einfach Kasten oder Sarkophag und bezeichnete später als spezifischer Begriff Grabmonumente für Heilige oder Selige (BRAUN 1940, S. 31f.; GARMS 1991).
- 6 NYGREN 1999, S. 31.
- 7 KOMM 1990, S. 112 f. Zum Typus von „Stützentumba“ oder „Stützenschrein“ vgl. auch SCHMIDT 1990, S. 16 f., 44; TOMASI 2012, S. 60 f.
- 8 KRÜGER 1998, S. 174. Vgl. PFISTERER 2002a, S. 219. Die Herausbildung monumentaler Heiligengrabstätten wurde mit der durch die Bettelorden erneuerten Frömmigkeit zusammengebracht und die Tumbenform mit der Idee des ganzen Heiligenkörpers assoziiert (GARMS 1990, S. 84).
- 9 Die Rekonstruktion des ursprünglichen Grabmals von John POPE-HENNESSY 1951 mit acht Stützen fand breite Akzeptanz (vgl. MOSKOWITZ 1994, S. 9; KRÜGER 1998, S. 172). Neuere Forschungen dagegen nehmen plausibler an, die skulptierte Tumba sei an den Ecken je von figürlichen Stützen getragen worden und mittig durch Säulen (FERRETTI 2000, S. 218, 223).

ten *arca* des Franziskanerheiligen Antonius in Padua in Form einer auf Säulen ruhenden Tumba.¹⁰ 1411 wurden bei einer Versetzung des Dominikusmonumentes die Stützen durch eine Plinthe ersetzt, 1473 erhielt es einen figurengeschmückten Aufsatz von Niccolò dell'Arca, dem 1495 drei Skulpturen Michelangelos sowie 1530 eine weitere von Girolamo Cortellini hinzugefügt wurden; im selben Jahr begann Alfonso Lombardo mit der Anfertigung der Predellreliefs. Somit stand die aufwendige Grabmalsgestaltung des Ordensgründers „zugunsten einer wirksamen Selbstdarstellung“¹¹ im offenen Widerspruch zu dem in den dominikanischen Ordensstatuten festgeschriebenen Verzicht auf künstlerischen Prunk.

Die Dominikus*arca* wurde stark rezipiert. Neben einer Vielzahl von Nachfolgegrabmälern schlichterer Ausprägung, bezogen sich auch aufwendigere Monumente auf das Grabmal des Ordensgründers, wie die 1338 von Giovanni di Balduccio vollendete *arca* des hl. Petrus Martyr († 1252) in S. Eustorgio in Mailand, die ausdrücklich an dem Bologneser Modell orientiert war, jedoch einen noch dichterem szenisch-figuralen Aufbau besitzt mit Reliefszenen auf dem trapezoiden Sargdeckel und einem bekrönenden, von Engelsstatuen umgebenen Baldachin.¹² (Abb. 139) Bisweilen wird auch dem 1313/14 von Giovanni Pisano in S. Francesco di Castelletto, Genua, geschaffenen, ehemals fünfzonigen Wandgrabmal für Margarethe von Brabant Vorbildfunktion attestiert.¹³ Durch ein Seligsprechungsverfahren versuchte man den Kult der jung verstorbenen Gattin Kaiser Heinrichs VII. zu etablieren, weshalb ihr monumentales Grabmonument sich als Referenzpunkt für Laien- und Heiligengrabmäler gleichermaßen anbot.

Der Typus der Stützentumba mit figürlichen Reliefs war noch am Beginn des 16. Jahrhunderts nicht selten, wenngleich hauptsächlich im norditalienischen Bereich zu finden.¹⁴ Dass diese Tradition des Heiligengrabmales durchaus in L'Aqui-

10 Zur Rezeption des Antoniusgrabmals TOMASI 2012, S. 67, 71 f.

11 KRÜGER 1998, S. 167.

12 POESCHKE 2000, S. 183–185.

13 Das Grabmal der *sanctissima imperatrix* wurde als „ein maßgebendes Vorbild der bedeutendsten Trecento-Gräber“ bewertet (SEIDEL 1990, S. 276). Auf einem von Konsolen getragenen Sockel stützten vier Tugendfiguren den durch Statuetten gegliederten und mit Reliefs geschmückten Sarkophag auf dem der *gisant* Margarethes in einer Grabkammer lag; darüber, innerhalb des Spitzbogenfeldes, war die *elevatio animae* der Kaiserin als Skulpturengruppe positioniert. Vgl. auch TOMASI 2012, S. 66, der im Grabmonument des Petrus Martyr eine Kontamination des Genueser und des Bologneser Vorbildes sieht. Eine Weiterentwicklung der strukturellen Komplexität weist bspw. die *arca* des hl. Augustinus in S. Pietro in Ciel d'Oro in Pavia auf (1362/1380), bei der eine auf Arkaden ruhende, Baldachin-ähnliche Grabkammer hinzutritt, in der ein *Gisant* lagert (vgl. MOSKOWITZ 1994, S. 31–35; POESCHKE 2000, S. 185); die strukturellen Unterschiede betont dagegen NYGREN 1999, S. 72 f.

14 Beispiele dieses Typus am Ende des Quattro- und Beginn des Cinquecento sind etwa die ursprünglich für die hl. Giustina von Padua bestimmte *arca*, das Grabmal der Borromeo, Isola Bella (1475–79, Gian Antonio Piatti, nach 1480 Reliefs von Amadeo und Assistenten), die *arca* des hl. Donnino im Dom zu Fidenza (1488) oder das Grabmal des hl. Lanfrankus in Pavia (1498 ff., Amadeo und Assistenten).



Abbildung 139: Giovanni di Balduccio, *Arca Petrus Martyr*, 1338, Mailand, S. Eustorgio

la bekannt war, beweist die Anregung des Sebastiano da Chiarino während der Stadtratssitzung vom 11. März 1487 zur Neugestaltung des Bernhardingrabmals: Er schlug vor, man könne den Bernhardinkörper mithilfe von vier Säulen erhöhen, so wie es in anderen Städten geschehen sei.¹⁵ Offenbar entsprachen Gestalt und Präsentationsmöglichkeiten dieses Modells aber nicht den Bedürfnissen oder den Vorstellungen eines würdevollen Grabmals der Entscheidungsträger im Stadtrat und der *fabbrica* von S. Bernardino, die sich einige Jahre später für den gänzlich anderen Typus einer freistehenden, Kleinarchitektur in Ädikulaform entschieden.

4.1.2 Franziskanische Tradition von Heiligengrabmälern

Kurz vor dem figurenreichen Erfolgsmodell des Dominikusmonumentes entstanden, und möglicherweise dessen Inspirationsquelle, war das – später mehrfach veränderte – Grabmal des zweiten Franziskanerheiligen Antonius von Padua († 1231), dessen Gebeine 1263 in eine auf vier Säulen erhöhte undekorierte Tumba aus farbigem Marmor gebettet wurden, eine schlichtere Alternative. Nicht nur Grabmonumente für *Beati* in der Grabbasilika orientierten sich an der Gestalt der *Antoniusarca*,¹⁶ freistehende steinerne Grabtumben waren – soweit sich aus den Quellen zu den oftmals nicht erhaltenen Monumenten ablesen lässt – auch andernorts recht häufig.¹⁷ Mehrfach dokumentiert sind Tumbengräber, die man zum Teil mit Szenen aus dem Leben des Verehrten schmückte und oftmals mit Eisengittern umgab. Teils waren sie durch Stützen erhöht, teils so niedrig positioniert, dass die Gläubigen auf dem Grabmal lagern konnten.¹⁸ Auch in S. Bernardino in L'Aquila scheint sich eine Stützentumba für einen verehrten Bruder befunden zu haben: Bis Mitte des 16. Jahrhunderts ist das steinerne Grabmonument des sel. Giuliano Alemanno († 1463) nachweisbar, welches als aufwendig skulptierte „arca“ beschrieben wird, eine Wortwahl die auf ein vermutlich erhöhtes Tumbengrab schließen lässt.¹⁹

15 Vgl. 3.1.2 und Appendix Nr. 5, S. 529 f.

16 Vgl. die *arche* des sel. Luca Belludi (1285) und des hl. Felix (1504), NYGREN 1999, S. 40.

17 COOPER 2000, S. 183–188.

18 Auf Säulen erhöht und von Eisengittern geschützt waren z. B. die *arche* des sel. Andrea Caccioli da Spello († 1254) und des sel. Francesco da Fabriano († 1322). Das Grabmal des sel. Simone da Collazzone († 1250) in Spoleto wies Reliefszenen der von ihm vollbrachten Wunder sowie eine „fenestra“ auf und war so niedrig, dass Kranke sich auf die Grabtumba legen konnten (ebd., S. 185 f.).

19 „dove il Beato Giuliano Alamano, dell'Ordine del santo, riposò più di cento anni in una bell'arca tutta intagliata di finissima pietra, il qual fu molto riverito dal populo aquilano per i gran miraculi dimostrati dopo la sua morte, qual al presente si conserva nella sepoltura degl'altri frati, et vi fu messo (per l'incredulità d'un frate) in tempo di P. P. Paolo Quarto [1555–59], che forno buttate a terra tutte le sepulture che erano poste in alto nelle chiese“, ALFERI 2012, S. 217.

Dieser Typus wurde jedoch nicht richtungweisend für verehrte Franziskaner, denn auch Wandgrabmäler – wie die mit einem Gisant ausgestalteten Monumente der Margarethe von Cortona (1310/20er Jahre) oder der Michelina von Pesaro (1350er) – sind zu finden. Daneben war die Bestattung der Ordensheiligen unterhalb des (Haupt-)Altars ihrer Grabkirchen nicht selten, ein vor allem im franziskanischen Kernland Umbrien verbreiteter Usus, wie an den Beispielen von Franziskus und Klara in Assisi im Bezug auf das erste Bernhardingrabmal zu sehen war (2.8.2). Diesem Typ des Grabaltars folgend, wurden auch die Gebeine des hl. Ludwig von Toulouse († 1297), die zunächst in einem mit marmorner Inschriftenplatte verschlossenen Bodengrab im Chor der Marseiller Minoritenkirche bestattet waren, 1319 auf Veranlassung seines Bruders Robert, König von Neapel, vermutlich in einen Altar der Kirche umgebettet.²⁰

Auch unweit L’Aquilas sind franziskanische Grabaltäre zu finden. Ein Beispiel ist der ähnlich dem Hauptaltar der Unterkirche von Assisi durch Spitzbogenarkaden gestaltete Hauptaltarstipes von S. Francesco in Guardiagrele (CH) mit zentraler *fenestella*, um die Reliquien des hl. Nicola Greco, die sich seit 1338 in der Kirche befanden, sichtbar zu machen.²¹ (Abb. 140) Auch der verehrte Observantenbruder Filippo di Cascina oder dell’Aquila († 1456) wurde in der franziskanischen Obser-



Abbildung 140: Grabaltar Nicola Greco, 1338, Guardiagrele, S. Francesco

20 MICHALSKY 2000, S. 265. Zur Gestalt des vermuteten Altargrabes sind keine Quellen bekannt.

21 GANDOLFO 2014, S. 234f. Auch die erste Franziskanerheilige Filippa Mareri († 1236) wurde unter dem Altar von S. Pietro de Molito im ca. 50 km von L’Aquila entfernten Borgo San Pietro (RI) bestattet, ebenso wie der Körper der sel. Floresenda da Palena († 1306) unter dem Hochaltar der von ihr gegründeten Kirche S. Chiara in Sulmona (CHIAPPINI 1921, S. 77; CHIAPPINI 1922b, S. 124).

vantenkirche S. Nicola zu Sulmona in einer Kapelle unterhalb des Nikolaus-Altars in einen mit Kristallglas versehenen Sarkophag gebettet.²²

In Einzelfällen lassen sich für franziskanische Heilige und Beati auch weitere Grabmalsformen finden; tatsächlich wurde also ein breites Typenrepertoire eingesetzt, wenn auch mit den vorgestellten Schwerpunkten. Zu diesen vereinzelt anzutreffenden Formen gehören u. a. die mit Reliefs und einem Gisant geschmückte quattrocenteske Grabtumba des Gandolfo da Binasco († 1260, Domenico Gagini, ab 1482, Polizzi Generosa, S. Maria Assunta), oder das den in Florenz wurzelnden Humanistengrabtyp aufweisende Grabmonument des sel. Gabriele Ferretti (1489, Ancona, S. Francesco ad Alto). Bescheidener waren Grabplatten, wie etwa diejenige für den sel. Bernhardin von Feltre († 1494, Pavia, S. Giacomo fuori le mura), wobei man den Prediger nicht lange nach seinem Tod in ein neues steinernes Grab in der Chorflankenkapelle transferierte, wo sein unverwester Leib, von einem Gitter geschützt, einmal jährlich sichtbar gemacht wurde.²³

Für einen anderen Teil der franziskanischen Verehrten aber scheinen keine monumentalen Grabmäler errichtet worden zu sein. Für diese trifft die These zu, dass die Franziskaner eher dem gebauten Memorialort als dem Grabmonument den Vorzug gaben.²⁴ Im Ruche der Heiligkeit verstorbene weibliche Religiöse etwa, erhielten nur ausnahmsweise Grabmäler, da die Klausur bis über den Tod der Ordensfrauen hinaus wirkte und selbst verehrte Schwestern innerhalb des Kloster bestattet werden mussten.²⁵ Die bereits erwähnte Äbtissin Antonia von Florenz († 1472) starb im Jahr der Translation Bernhardins im Klarissenkonvent L'Aquilas und wurde trotz zahlreicher als Wunder gedeuteter Ereignisse auf Geheiß des Bischofs innerhalb des Klosters bestattet.²⁶ Erst 1477 exhumierte man den unverwesten und „geschmeidigen“ Leichnam und platzierte ihn in einer hölzernen *cassa* rechts neben dem Hochaltar.²⁷

22 1500 wurde auch sein Mitbruder Antonio Rubeo unter einem Altar von S. Nicola bestattet (AASS, Octobris XVII, Dies 28, S. 756; vgl. KRASS 2012, S. 109).

23 „ubi super Altare in arca deaurata requiescit, et videtur a parte anteriori per lucidissimum crystallum“, WADDING 1933, Bd. 15, S. 96 (vgl. MENEGHIN 1967, S. 19–22). Unwahrscheinlich ist es, dass Bernhardins Grabplatte das neue Grab verschloss; sie scheint an der gegenüberliegenden Wand platziert worden zu sein (KRASS 2012, S. 88).

24 GARMS 1990, S. 93 f.

25 KRASS 2012, S. 65–67.

26 MASSONIO 1627, S. 249; vgl. MORELLI 1972, S. 69–71.

27 CHIAPPINI 1927/28, S. 571: „soror Antonia de Florentia (...) que usque hodie etiam corruscant meritis illius sancte, collocate ad dexteram altaris ipsius monasterii Sancte Eucharistie“; Fra Mariano da Firenze († 1523) berichtet „fatto una cassa di legno, lo posono [il corpo] in chiesa accanto l'altare, dove insino al presente integro e incorrupto et trattibile si conserva“, CANNAROZZI 1960, S. 342 (vgl. ebd. 335). Heute ist die Mumie Antonias in der neuen Konventskirche S. Chiara im Aquilaner Ortsteil Paganica in einem transparenten Sarg untergebracht.

Der vollständig erhaltene Leichnam der verehrten observantischen Klarissin Caterina Vigri verließ nie das Bologneser Corpus Domini-Kloster, dem sie bis zu ihrem Tode 1463 als Äbtissin vorgestanden hatte. Ihren wunderbarerweise biegsam gebliebenen Leichnam verwahrte man zunächst auf einem angekippten Brett im Konventsbereich und präsentierte ihn den Gläubigen durch ein Fensterchen vom Kirchenraum aus. Später brachte man Caterinas Mumie in eine sitzende Position und stellte sie thronend in einer Konventskapelle aus.²⁸

Ein Grabmonument erhielt die Klarissin ebenso wenig wie der bekannte Prediger Jakob von der Mark († 1476), Bernhardins Freund und kommissarischer Bauleiter von dessen Grabkirche. Allerdings entstand für den Seligen bis 1504 eine sehr großzügige Grabkapelle in Form eines Saales mit Seitenkapellen in der Kirche des Neapolitaner Observantenkonventes S. Maria La Nova. Hier ruhte der mumifizierte Leichnam des Marchigianer Bruders auf dem Hauptaltar.²⁹

Diese letztgenannten Beispiele zeigen, dass Bernhardins integrierter Leichnam kein Einzelfall war, sondern auch im franziskanischen Milieu die während des Quattrocento weit verbreitete Praxis geübt wurde, Körper von Verehrten unzerteilt zu konservieren.³⁰ Als Gemeinsamkeit lässt sich erkennen, dass jeweils Wert darauf gelegt wurde – wenn auch teils nach einer ersten Phase der Erdbestattung –, die mumifizierten Körper der Verehrten mindestens zeitweise sichtbar zu machen.

4.1.3 Lokale Grabmalstradition in L'Aquila

Im *contado aquilano* war im Quattrocento der Trend der Leichenkonservierung für im Ruche der Heiligkeit Verstorbene nicht allein auf Franziskanerobservanten beschränkt, wie Beispiele von Angehörigen anderer reformierter Kongregationen

28 Zur Inszenierung von Caterinas Leichnam, der heute noch thronend gezeigt wird, KRASS 2005.

29 Spätestens ab 1576 ist die Positionierung der Mumie auf dem Altar bezeugt (ABETTI 2013, S. 107). Darstellungen der transparenten *cassa* des Seligen sind seit 1624 überliefert (CAPONE 1976, S. 162).

30 Zu dieser allgemeinen Tendenz des Heiligenkultes im 15. Jahrhundert KRASS 2012, S. 44–47. VENTURA 2002, S. 148 erwähnt Bernhardin von Siena, Antonia von Florenz und den Cölestiner Jean Bassand. Sonderfälle stellen der Leichnam des sel. Vincenzo von L'Aquila, eine natürliche Mumie, aber auch der Körper Jakobs von der Mark dar, der in Neapel als ‚Hofheiliger‘ starb und gemäß der für das aragonesische Königshaus angewendeten Thanatopraxie behandelt wurde. Die Gebeine der beiden Observantenseligen Bernhardin von Fossa und Timoteo von Monticchio sind nuremehr in skelettierter Form erhalten (VENTURA 2015, S. 215). Um 1647 notierte Padre Bernardino d'Arischia nicht ohne Stolz: „In questa Provincia si trovano quattro corpi intieri tenuti: il corpo di S. Bernardino tenuto nella sua chiesa dentro la città dell'Aquila; il corpo del B. Vincenzo Aquilano [† 1504] nel convento di S. Giuliano; il corpo del B. Lorenzo da Villamagna [† 1535] nel convento d'Ortona; il corpo del B. Battista da Fiorenza [† 1510] nel convento di Campli“, Ms. S 52 BPA, fol. 59r; zit. nach CHIAPPINI 1926, S. 65 f.

zeigen, etwa der Augustinereremiten und Cölestiner.³¹ So wurde der Körper des sel. Augustinermönches Andrea da Montereale († 1479) in der Konventskirche seines unweit L’Aquilas gelegenen Heimatortes zunächst in einer eisernen *cassa* in einer Chorkapelle verwahrt und zweimal pro Jahr sichtbar gemacht.³²

Dem Schautresor Bernhardins sehr ähnlich scheint die Grablege des verehrten Augustiners Antonio Turriani oder von Mailand († 1494) gewesen zu sein. Seinen unverwesten Leichnam brachte man anfänglich in einem eisenarmierten Kasten in der Aquilaner Ordenskirche S. Agostino unter, errichtete aber wegen des anhaltenden Kultes 1496 eine mit zwei vergitterten Öffnungen versehene Kammer auf dem Katharinenaltar, in welcher der Körper des Verehrten in einem Nussholzsarg gebettet war.³³

Auch der Leib des sel. Jean Bassand († 1445), der als Generalvikar der französischen Cölestinergemeinschaft auf Anweisung Eugens IV. nach L’Aquila gekommen war, um den Konvent von Collemaggio „sub regulari observantia“ zu stellen, wurde einbalsamiert und in der Konventskirche in einem transparenten Sarg mindestens zeitweise ausgestellt (vgl. 4.5.1.2).³⁴

Grabmäler für nichtheilige Personen

Freilich wurde der Hauptteil der Sepulkralskulptur des Aquilaner Gebietes nicht für Verehrte und Heilige, sondern für Nichtheilige geschaffen, wobei ein wechselseitiger formaler Austausch zwischen den Grabmalsgattungen bestand (vgl. 4.2.1). Durch zahlreiche Erdbeben ist der heutige Bestand an monumentaler Grabmalsskulptur des 15. Jahrhunderts jedoch sehr lückenhaft.

Vom Wandgrabmal – dem ersten seines Typs in den Abruzzen – für den Herzog von Manopello, Giovanni Orisini († 1384) in S. Maria Maggiore von Guardiagrele (CH) sind nur noch Fragmente erhalten. Es bestand aus einer Sockelzone mit Epitaph und Wappen, im darüber liegenden Register der Tumba waren Figuren der personifizierten Tugenden zu sehen. Obenauf ruhte der Gisant des

31 Nur kurz angedeutet werden kann hier, was einer eigenen systematischen Untersuchung bedürfte: Die ursprüngliche Bestattungssituation der Grabstätten verehrter Religiösen in den Abruzzen im späten 15. und frühen 16. Jahrhundert wäre in vielen Fällen anhand von Quellen einzeln zu rekonstruieren.

32 COTTA 1726, S. 76; ANTINORI *Annali*, Bd. 20, fol. 168 f. 1568 translozierte man den Leichnam unter den Hauptaltar, in der Weise, dass er sowohl vom Laienbereich als auch vom Mönchschor aus zugänglich war. Bis 1693 wurde der Körper nur zweimal jährlich ausgestellt, indem man die unter dem Hochaltar positionierte *cassa* hervorholte. Die Verschlussflügel dieser Sargtruhe waren an beiden Seiten, sowohl zum Kirchenraum als auch zur Sakristei bzw. zu einem Oratorium zu öffnen (COTTA 1726, S. 76 f., 84 f.; AASS, Aprilis II, Dies 18, S. 613).

33 „che gli edificarono sull’Altare di S. Caterina una picciola stanza con due finestre guernite con verghette di ferro a maggior sicurezza della santa reliquia (...) Tratto il venerabile di lui Cadavere dalla cassa di noce“, COTTA 1730, S. 104. 1580 wurde Antonios Grabstätte umgestaltet. Zur Ausstellung des Leichnams RAZZI 1990, S. 45.

34 BORCHARDT 2006, S. 136 f.; zum mumifizierten Leichnam VENTURA 2002, S. 148.



Abbildung 141: Grabmal Kardinal Marino Bulcano, Ende 14. Jh., Rom, S. Francesca Romana

Grafen, der von einer Baldachinarchitektur überfangen war. Die vorhandenen Ornamentfragmente suggerieren einen dem Grabmal des Kardinals Marino Bulcano († 1394) in S. Francesca Romana, Rom analogen Aufbau der zweigeschossigen Tumba mit durch Pilaster gegliederte Frontkompartimente.³⁵ (Abb. 141) Auf in der Tradition der Gestaltungsweisen Tino da Camainos stehende Neapolitaner Künstler zurückgehend, hatte die Form beider Grabmonumente insbesondere für die Grabskulptur der Abruzzen des 15. Jahrhunderts Bedeutung.³⁶ So bestand auch das nicht mehr existente Grabmal des Bischofs Iacopo Donadei († 1431) im Aquilaner Dom aus einer mit Reliefs geschmückten Tumba und der Darstellung des Gisants auf der Deckplatte.³⁷ Große Verbreitung fand seit dem 14. Jahrhundert außerdem der Typus des Wandbaldachingrabes mit direkt auf der Tumba ansetzendem Bogen.³⁸

35 GANDOLFO 2014, S. 185 f. Vgl. auch die durch Säulen gegliederte Grabtumba des Bucciarello da Montone in S. Antonio, Montone (1390).

36 Ebd., S. 188. Beide Grabmalsinhaber waren mit Neapel eng verbunden: Der Kardinal stammte aus der Stadt, der Graf war als hoher Beamter stark in die neapolitanische Politik involviert.

37 CHINI 1954, S. 198 f. Anm. 22.

38 Beispiele finden sich u. a. in der Krypta der Sulmoneser Kathedrale oder in S. Maria in Valle Porclaneta, Rosciolo (GANDOLFO 2014, S. 191). Durch mehrfache Versetzung von



Abbildung 142: Gualterius de Alemania (Umkreis?), Grabmal Ludovico Camponeschi, 1432, L'Aquila, S. Giuseppe (ehem. S. Biagio)

1412 signierte ein gewisser „Magister Gualterius de Alemania“ das aufwendige Kalksteingrabmal für Mitglieder der Caldora-Familie, Feudalherren des Sulmoneser Gebietes, in der Kirche S. Spirito des Mutterkonventes der Cölestinerkongregation bei Sulmona.³⁹ In eine mit der Kreuzesabnahme freskierten Nische eingestellt, erhebt sich die mit drei Reliefs der Marienkrönung zwischen den Aposteln geschmückte Tumba auf mit Ranken geschmückten und auf einem Löwen und einem Jagdhund ruhenden Säulen. Auf der Tumba lagert der sehr qualitativvoll gearbeitete Gisant des Restaino Caldora in Rüstung. Formal ungewöhnlich ist die Reliefplatte, die asymmetrisch wie eine ‚visuelle Fußnote‘ unterhalb der Tumba angefügt ist: Ein Schriftband gibt Auskunft, dass hier – in Anbetung der Krönungszene – die Stifterin und Mutter Restainos, Rita Cantelmo, mit ihren Söhnen dargestellt ist. Gualterius’ Formensprache ist der internationalen Gotik verpflichtet und zeigt die Kenntnis Neapolitaner Grabmonumente um 1400.⁴⁰

Um 1432 entstand das mehrheitlich ebenfalls Gualterius zugeschriebene, jedoch vermutlich eher von einem Künstler aus seinem Umkreis geschaffene Grabmonument für Ludovico Camponeschi, Graf von Montorio, und seinen Neffen in S. Giuseppe (ehem. S. Biagio), wo es mehrfach versetzt wurde.⁴¹ (Abb. 142) Über einem hohen Sockel tra-

Grabmälern ist oftmals nicht zu klären, ob Tumbengrabmäler ursprünglich einen Baldachin besaßen, vgl. das Grabmal des Bischofs Bartolomeo De Petrini († 1419), Kathedrale zu Sulmona.

- 39 Auf stilistischer Basis rekonstruiert Valentino Pace die Herkunft des Künstlers aus Westfalen. Er scheint nicht der bayerische Bildhauer Walter von München (Walter Monich) zu sein, dessen Mitarbeit am Dom zu Mailand 1399 bezeugt ist, wie andere Forscher vorschlugen. Gleichzeitig schließt Pace Gualterius Arbeit auf der Mailänder Großbaustelle auf seinem Weg nach Mittelitalien nicht aus (PACE 1990, S. 417 f.). Auch scheint der Künstler nicht mit dem in Orvieto aktiven Gualtieri di Giovanni da Monaco identisch zu sein (WIEDMANN 2009). Zum Werk des Gualterius und seiner Werkstatt GANDOLFO 2014, S. 223–236.
- 40 LEHMANN-BROCKHAUS 1983, S. 380.
- 41 Vgl. GANDOLFO 2014, S. 365 f.; LEHMANN-BROCKHAUS 1983, S. 381. Auch das monumentale Grabmal für den mit den Camponeschi verwandten *condottiere* Niccolò Gaglioffi in S. Domenico gilt als Werk von Gualterius (1415 ff.). Es umfasste ebenfalls eine Reiterfigur, wurde jedoch 1703 zertrümmert (LEOSINI 1848, S. 58; CHINI 1954, S. 190).

gen zwei Säulen die reliefgeschmückte Tumba mit der Liegefigur des Verstorbenen, der unter einer Baldachinarchitektur liegt, umgeben von inzenzierenden Engelsstatuen und einem Reiterstandbild Camponeschis. Die ungewöhnliche Kombination von Gisant und Reiter ist vermutlich am Grabmal des neapolitanischen Königs Ladislaus von Durazzo († 1414) in S. Giovanni in Carbonara orientiert;⁴² sein Amt als *camerlengo* des Königs von Neapel hatte Camponeschi jedenfalls vielfach in die Residenzstadt geführt.

Abgesehen von diesen extravaganten, an Neapolitaner und norditalienischen Ritter-Grabmalern inspirierten Monumenten gehörte zum Grabmalsrepertoire der Region die bescheidenere Form steinerner Grabplatten, von denen einige auch in S. Bernardino zu finden sind, beispielsweise diejenigen für den Rechtsgelehrten Francesco Luculli (1492) oder den Erzpriester von S. Giusta, Niccolò da Rocca di Corno († 1494).⁴³ (Abb. 143) Der abgenutzte Zustand beider Steinplatten lässt kaum Rückschlüsse über deren bildhauerische Qualität zu; die formale Gestaltung lehnt sich jedoch an das traditionelle Muster der halb stehenden, halb lagernden Figur des Verstorbenen in Standesrobe und vor dem Körper überkreuzten Händen mit umlaufendem Epitaph an.

Das erste Aquilaner Grabmal, welches dem in Florenz und Rom entwickelten Typus des monumentalen Wandnischengrabes in *all'antica*-Formen entsprach, war Silvestro Aquilanos Monument für Kardinal Amico Agnifili im Dom (1476–1480), dicht gefolgt vom Grabmal der Maria Pereira Camponeschi (1485–1490). (vgl. Abb. 72, 76) Der Beschluss des Stadtrates 1530 für das (schließlich nicht ausgeführte) Ehrengrabmal eines Mitgliedes der Familie De Carli, das Agnifili-Monument zum Vorbild zu wählen, zeigt, dass diese Grabmalsart auch noch etwa 50 Jahre später geschätzt war.⁴⁴



Abbildung 143: Giovanni Dirottoris, Grabplatte Francesco Luculli, 1492, L'Aquila, S. Bernardino

42 GANDOLFO 2014, S. 368.

43 Der heutige Standort der beiden Grabmäler zu Seiten des Hauptportals ist ein sekundärer: Crispomonti berichtet, dass sich das Luculli-Grabmal in der Familienkapelle und das Grab des Niccolò vor den Stufen des Hauptaltars befand (RIVERA 1944a, S. 201, 226 f.).

44 CHINI 1954, S. 191, 439; COLAPIETRA 1984, S. 314.

Zugleich blieben traditionellere Grabmalsformen des 14. und frühen 15. Jahrhunderts verbreitet. Das um 1504 für Iacopo di Notar Nanni errichtete Grabmal im rechten Querhausarm von S. Maria del Soccorso lässt eine starke Rückbesinnung auf die oben erwähnten Tumbengräber mit architektonisch gegliederten Reliefs erkennen.⁴⁵ (Abb. 144) Auch wenn die Verwendung von antikisierenden Architek-

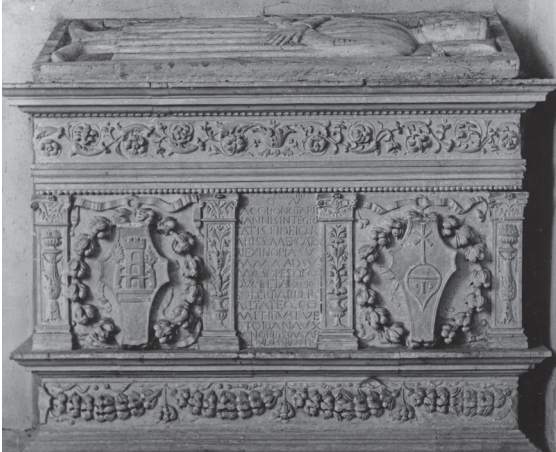


Abbildung 144: Grabtumba Iacopo di Notar Nanni, 1504, L'Aquila, S. Maria del Soccorso

tur- und Ornamentformen einen gewissen Geschmack *all'antica* einbringen, wurde weder auf eine antike Sarkophagform noch auf einen körperliche Volumina naturgetreu wiedergebenden Gisant Wert gelegt, denn die Figur des Verstorbenen ist im flachen Relief wie auf einer Grabplatte gegeben und über der Tumba schräg zum Betrachter gekippt.

Das kurz nach Iacopos Grabmal entstandene und in formaler Hinsicht analoge Monument für Luigi Petricca Pica (1506) befindet sich noch an seinem ursprünglichen Standort, dem linken Querhaus von S. Maria del Soccorso, und besitzt einen auf Konsolen ruhenden Spitzbogenbaldachin mit gemalten Büsten von Heiligen im Unterzug, der eine Nische mit einem Fresko der Grablegung Christi überfängt. (Abb. 145) Eine ähnliche Grabnische scheint anfänglich auch das Grabmal Notar Nannis geschmückt zu haben. Unklar bleibt, weshalb das Grabmal des Stifters erstrangiger Kunstwerke künstlerisch recht medioker ausfällt. Entweder

45 LEOSINI 1848, S. 183 f.; LEHMANN-BROCKHAUS 1983, S. 385. Die Inschrift gibt Auskunft über das Todesjahr des Kaufmannes, seinen durch Fleiß und Verstand erreichten Erfolg und die Auftragsvergabe durch seine treue Witwe Diana: „MCCCCCIII / D(eo) o(p)ti(m)o M(ax)imo / IACOBO NOTARII / NANNIS INTEGRİ / TATIS FIDEIQ(ue) RA / RISS(ime) MERCATO / RI EX INOPIA SU / MMA AD SUM / MAS OPES DEO / DURE ET AUSPICE / SOL(Δ)ERTIA LIBER / ALITATEQ(ue) CO / MITIBUS EVEC TO / DIANA UXOR CONCORDISS(ima) / MARITO. DULCISS(ime). B(ene) M(er)enti P(osit)“.



Abbildung 145: Grabmonument Luigi Petricca Pica, 1506, L'Aquila, S. Maria del Soccorso

fehlten nach Silvestros Tod Bildhauer, die seine an Antike und Naturstudium sowie der toskanischen und römischen Grabmalsskulptur inspirierten Gestaltungsmodi in L'Aquila umsetzen konnten, oder der Stifter bzw. seine Witwe sah sich mit diesem konservativen Grabtyp – und den erwähnten Strategien der Selbstdarstellung am Bernhardinmausoleum (vgl. 3.4.1, 3.4.2) – ausreichend repräsentiert.⁴⁶

⁴⁶ Otto Lehman-Brockhaus konstatierte ein allgemeines „Nachlassen der Qualität in der Grabmalkunst in L'Aquila unmittelbar nach dem Tode des Meisters [Silvestro]“, LEHMANN-BROCKHAUS 1983, S. 385.

4.2 Typologischer Vergleich I – formbezogene Typen

Anhand einer Auswahl verschiedener Monumente und vermittels des formbezogenen Vergleichs wird in diesem Kapitel Anregungen des eklektischen Aquilaner Monumentes nachgespürt und Bezüge über Gattungsgrenzen hinweg aufgezeigt. Im Dienste einer nachvollziehbaren Struktur wurden dabei teils künstliche Einteilungen getroffen, die jedoch nicht die oftmals fließenden Genre- und funktionalen Bestimmungen verschleiern sollen. Schon der Sprachgebrauch der Zeitgenossen deutet darauf hin, dass Objektkategorien oftmals nicht allzu scharf getrennt wurden und Analogiebildungen sich in der Verwendung von Begriffen manifestieren konnten. So wurden Objekte miteinander verbunden, die die heutige kunsthistorische Perspektive unterschiedlichen Gattungen zuweist: Beispielsweise bezeichnen die Quellen des späten Cinquecento das Bernhardingrabmal häufig als „tabernacolo“.⁴⁷ Dass auch die Kunsttheorie des 15. Jahrhunderts eine Durchlässigkeit der Gattungen annahm, lässt sich am Beispiel Leon Battista Albertis herausstellen, der *all’antica*-Bauformen keinesfalls allein in der Makroarchitektur anwendbar verstand, sondern als allgemeines Repertoire zur Gestaltung von Flächen – auch in der Malerei.⁴⁸

Im Folgenden werden zunächst Grabmäler von Nichtheiligen – der Kulturzentren Florenz, Rom und Neapel – auf Affinitäten hin überprüft, von denen oftmals Entwicklungen ausgingen, machten sie doch das *gros* des Grabmalsbestandes aus. Mit den freistehenden Altarädikulen Andrea Bregnos wird anschließend ein formale und typologische Analogien vereinender Sonderfall genauere Betrachtung finden, während im letzten Unterkapitel flache Bildhauerarchitekturen (Fassade, Kapellenprospekt) sowie monumentale Altararchitekturen den Schwerpunkt bilden.

4.2.1 Grabmäler Nichtheiliger in der Toskana, Rom und Neapel

Wurde im Kapitel zum Werk des Silvestro Aquilano (3.2.3) bereits die formale Bezugnahme auf in der Toskana, Neapel und Rom entwickelte Grabmalsformen thematisiert, so soll im Folgenden die Entwicklung von Grabmonumenten dieser

47 PICO FONTICULANO 1996, S. 60; ALFERI 2012, S. 212; AMICI 1591, o. S. [5]; MASSONIO 1614, S. 91f. Zu den Interrelationen zwischen Monumentalarchitektur und kleinformatigen Sakramentstabernakeln des 16. Jahrhunderts GUINOMET 2017, S. 49–54. Vgl. auch den Begriff „macchina“ für Altaraufbauten und ephemere Architekturen.

48 ALBERTI 2006, S. 160f. (II, 26); vgl. NIEBAUM 2013, S. 1433. Im Quattrocento beliebte Bildarchitekturen boten wegen der Unabhängigkeit von Statik und Konstruktionspraxis ein Experimentierfeld für architektonische Arrangements (ders. 2011, S. 79, 84). Zeichnungen und Skizzenbücher nach antiken, aber auch zeitgenössischen Bauwerken und Monumenten bildeten hier ein reiches Repertoire (GÜNTHER 1988.)

Kunstlandschaften näher im Hinblick auf gestalterische Analogien mit dem Bernhardinmausoleum untersucht werden.

Vorweg angemerkt sei, dass hier fast ausschließlich Grabmäler von Nichtheiligen betrachtet werden. Dies erscheint methodisch wenig problematisch, ist doch der reziproke Austausch formaler Elemente zwischen Monumenten für Heilige und Laien bzw. Kleriker vielfach zu konstatieren und wurde gelegentlich sogar vertraglich festgeschrieben.⁴⁹ Neben dem auch für profane Grabmäler übernommenen Erfolgsmodell der *arca* des hl. Dominikus, inspirierten in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts insbesondere die in der Toskana, Rom und Neapel entwickelten monumentalen Wandgrabmäler für hochrangige Kleriker, Humanisten und andere Exponenten der städtischen Eliten die Gestaltung von Heiligengrabmälern.⁵⁰

Zweifelsfrei war Florenz ein wichtiger Bezugspunkt für die Aquilaner: Die engen Handelsbeziehungen beider Städte und der Austausch zwischen abruzzesischen und toskanischen Künstlern wurden bereits erwähnt (2.4.2, 3.2.2). Auch für die Religiösen war die Arno-Stadt ein Referenzpunkt, da Bernhardin als Toskaner wie auch seine Nachfolger oftmals dort gepredigt hatten und Aquilaner Brüder zu Generalkapiteln reisten, wie beispielsweise im Jahr 1493 der vormalige Guardian von S. Bernardino, Alessandro De Ritiis.⁵¹

Die Beziehungen zwischen L'Aquila und Rom waren sowohl politisch – grenzte das Territorium des Kirchenstaates doch unmittelbar an den *contado aquilano* – als auch religiös bedeutsam. Als spezieller Berührungspunkt sei einerseits die Person des Aquilaner Bischofs Agnifili herausgehoben, der nicht erst seit seiner Ernennung zum Kardinal 1467 enge Kontakte zur römischen Kurie unterhielt; andererseits zeigt der kurzzeitige Übertritt der Stadt zum Kirchenstaat im Jahr 1485 die politischen Interdependenzen. Künstler aus der Urbs hatten in L'Aquila einen

49 Während Gerhard Schmidt hinsichtlich der „formalen Affinitäten“ von Heiligengrabmälern und Monumenten Nichtheiliger den Wunsch der Normalsterblichen betont, ihre Grabstätten durch die Angleichung an diejenigen von Heiligen zu „sakralisieren“ (SCHMIDT 1990, S. 44), sind doch die Interrelationen als wechselseitig zu bezeichnen, wie etwa vertragliche Regelungen zur Adaption von Elementen der Monumente Nichtheiliger an Heiligengrabmälern offenlegen (NYGREN 1999, S. 148 f.). Wenngleich ohne überlieferte vertragliche Festlegung offenbaren doch die Monumente selbst teils sehr starke Parallelen, wie sie zwischen dem von Donatello und Michelozzo für Baldassare Coscia im Florentiner Baptisterium geschaffenen Wandgrabmal und dem Monument des hl. Regulus im Luccheser Dom von Matteo Civitali (1484) zu erkennen sind (ebd., S. 323). Auch die Grabmäler der Anconitaner Beati Gabriele Ferretti (1489 ff.) und Girolamo Gianelli (1506 ff.) ähneln unverkennbar römischen Prälatenwandgrabmälern.

50 Selbst charakteristische Merkmale von Heiligengrabmälern wie die Verbindung von Grab und Altar, die Integration narrativer Reliefs und eine freistehende Anordnung sind mitunter auch für Grabmonumente von Nichtheiligen feststellbar (NYGREN 1999, S. 227).

51 De Ritiis besuchte u. a. auch *La Verna*, kannte also diverse toskanische *loci* (CHERUBINI 1991).

guten Stand. Dies zeigen etwa der erwähnte Ratsbeschluss von 1487, im Zweifelsfalle die Expertise römischer Künstler bei der Entwurfsfindung für ein neues Heiligengrabmal einzubeziehen (vgl. 3.1.2), oder auch das Mitwirken Salvato Romanos an der Realisierung des Bernhardinmausoleums.

Als Regierungssitz des Königreiches war Neapel in erster Linie ein politischer Bezugspunkt für die Aquilaner. Die Negotiation um Privilegien, Steuern und die politische Stellung L'Aquilas im Königreich führte zum regen, auch kulturellen Austausch. Zudem verbanden familiäre Beziehungen beide Städte; so stammte beispielsweise die Familie der Gräfin und Mäzenin Covella von Celano aus Neapel und der Graf von Montorio, Pietro Lalle, verschwägerte sich 1469 mit den in Neapel residierenden Carafa, Grafen von Maddaloni.

Florenz und Toskana

Zentrale Werke in der Entwicklung der so genannten „Humanistengrabmäler“ der Frührenaissance sind die Monumente in der Franziskanerkirche S. Croce für die Gelehrten und Florentiner Kanzler Leonardo Bruni († 1444) und Carlo Marsuppini († 1453). Insbesondere das von Bernardino Rossellino für Bruni geschaffene Grabmal (um 1448–50) wird in der Forschung häufig als Initialwerk und klassische Ausprägung des Wandnischengrabes der Frührenaissance beschrieben.⁵² Vermutlich inspiriert an Werken wie dem Brancacci-Monument Michelozzos und Donatellos (1426–28, S. Angelo a Nilo, Neapel) oder dem Coscia-Grabmal des Florentiner Baptisteriums (um 1422–28), vereinfacht es die Struktur der Grabnische, die hier aus einer von Pilastern getragenen Arkade mit Gebälk und Archivolte besteht, reich geschmückt mit *all'antica* Bauornament. Die mit Feldern aus rotem Stein ausgekleidete Grabkammer bildet den Rahmen für den Sarkophag und trägt den auf einer Kline darüber lagernden Gisant sowie ein von Engeln flankiertes Madonnenrelief in der Bogenlunette. Das von Desiderio da Settignano um 1460 geschaffene Marsuppini-Grabmal integriert eine antikisierende Sarkophagform und ergänzt vollfigurig Wappen haltende Engel zu Seiten des Sarkophages. (Abb. 146) Über die Toskana hinaus wurde diese Wandgrabmalsform durch die bereits genannten und andere toskanische Bildhauer verbreitet und weiter modifiziert, wie u. a. von Antonio Rossellino in Neapel, Mino da Fiesole in Rom oder Francesco Ferrucci in der Romagna. Analogien zum Bernhardinmausoleum zeigen sich zum einen in der einen Bogen evozierenden Form der Lunette mit Reliefdarstellung und zum anderen in der Inkrustation mit hochrechteckiger roter Felderung.

52 PANOFSKY 1964, S. 85; POESCHKE 1990/92, Bd. 1, S. 136; NYGREN 1999, S. 108.



Abbildung 146: Desiderio da Settignano, Grabmonument Carlo Marsuppini, um 1460, Florenz, S. Croce

Rom

Ebenfalls um die Jahrhundertmitte ist in der Urbs ein einflussreicher Grabmal-entwurf zu datieren: Das fragmentarisch erhaltene Grabmal für Kardinal Antonio Martinez de Chiavez, das für die Lateransbasilika entstand – von Isaia da Pisa nach einem Entwurf vermutlich des Filarete ausgeführt – gilt als frühestes bekanntes Beispiel eines monumentalen Renaissance-Wandgrabmales in Rom (ca. 1447–58).⁵³ Spätere Zeichnungen dokumentieren das Monument in Form einer Ädikula bestehend aus Pilastern mit Figurennischen und einem Dreiecksgiebel mit bogenförmiger Eintiefung. In dieser Nische lagerte der Gisant auf einer Kline direkt auf dem Tumbensarkophag, dahinter waren Halbfiguren der drei christlichen Tugenden positioniert. Speziell der in eine Ädikula eingestellte Bogen, auch als „einachsiges Tabulariumsmotiv“ zu bezeichnen, fand nur vereinzelt Nachfolge, doch waren die „figurenbesetzten Nischenpilaster“ sowie die eingetiefte, mit Fi-

⁵³ KÜHLENTHAL 1975/76(1977), S. 108; PÖPPER 2010, S. 36. Das Monument war ursprünglich mit einem Altar verbunden.

guren ausgestaltete Grabnische umso folgenschwerer und vorbildhaft für zahllose römische Prälatengrabmäler.⁵⁴

Trotz der genannten Ausnahmen war für die römischen Klerikermonumente der Ädikulatypp mit rechteckiger Grabnische und geradem Gebälk am populärsten, aber auch das den Florentiner Humanistengräbern ähnelnde Bogengrab war nicht selten.⁵⁵ Als Beispiel eines Ädikulagrabmals aus dem franziskanischen Milieu sei hier das Monument für Kardinal Pietro Riario vorgestellt, der von 1472 bis zu seinem Tod 1474 Protektor der Franziskaner war und seine letzte Ruhestätte im Chor der den Franziskanerkonventualen zugehörigen Kirche SS. Apostoli fand.⁵⁶ (Abb. 147) Beauftragt von Sixtus IV. und betreut von seinem Neffen Giuliano del-



Abbildung 147: Andrea Bregno u. Mino da Fiesole, Grabmonument Kardinal Pietro Riario, ca. 1475–77, Rom, SS. Apostoli

- 54 Zitate ZITZLSPERGER 2004a, S. 105; PÖPPER 2010, S. 37. Laut dem Autor orientierte sich der Einsatz der Nischenpilaster an Sienser und neapolitanischen Modellen. Zur „seriell“ auftretenden Figurennischen an Grabmalsarchitekturen des 15. Jahrhunderts KALUSOK 1996, S. 199.
- 55 ZITZLSPERGER 2004a, S. 106. Erstmals wurde der Bogentyp mit dem Grabmal für Cristoforo della Rovere 1477 in S. Maria del Popolo in Rom eingeführt, so KÜHLENTHAL 1997/98(2002), S. 225.
- 56 Vgl. ebd., S. 194–206; DE BLAAUW 2000, S. 183–185; PÖPPER 2010, S. 183–197.

la Rovere, dem späteren Julius II., führten Andrea Bregno und Mino da Fiesole ca. 1475–77 das Wandgrabmal aus, welches auf breiter Sockelzone steht, die das Epitaph, flankiert von zwei trauernden Genien, aufnimmt. Darauf erheben sich Pilaster, bestehend aus zwei übereinander angeordneten Figurennischen, in denen die Figuren der Franziskanerheiligen Franz, Ludwig, Antonius und Bernhardin im flachen Relief geschnitten sind. Über dem breiten Gebälk bekrönt ein Dreiecksgiebel, der im Scheitelpunkt gerundet ist, die Wandnische. Darin lagert die Figur des Verstorbenen auf einer Kline über dem Wannensarkophag mit Girlandenornament. Oberhalb findet sich das Relief einer *commendatio animae*: Zur Linken empfiehlt Petrus der Maria mit Kind den Grabmalseigner und zur Rechten Paulus einen weiteren Knienden, vermutlich den Bruder des Verstorbenen, Girolamo. Nicht nur die inhaltlich ähnliche Reliefszene und das teils übereinstimmende Figurenprogramm lässt sich beim Bernhardinmonument wiederfinden; auch die Nischenpilaster und die Verkröpfung der Sockelzone sind vergleichbar.

Das Ädikulagrabmal für Pius II. († 1464) – durch seinen Neffen Kardinal Francesco Todeschini Piccolomini in Alt-St. Peter beauftragt und vor 1479 vollendet⁵⁷ zeigt eine noch klarere horizontale Gliederung der Struktur, wie sie auch in L’Aquila anzutreffen ist. (Abb. 148) Analog ist zudem die Rahmung der

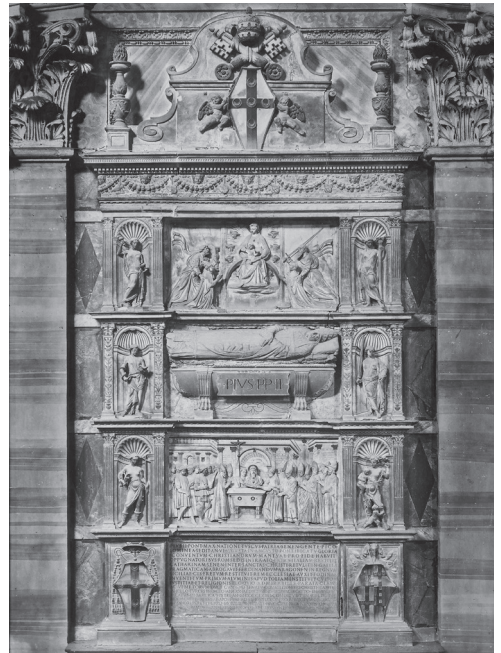


Abbildung 148: Paolo Romano u. Piccolomini-Meister, Grabmal Pius II., vor 1479, Rom, S. Andrea della Valle (ehem. Alt-St. Peter)

57 Paolo Romano gilt als leitender Bildhauer, der so genannte Piccolomini-Meister wird überwiegend als zweite Hand vermutet. 1614 wurde das Grabmal nach S. Andrea della Valle transferiert (ROSER 2005, S. 169–178).

beinahe vollplastisch ausgeführten Nischenfiguren durch seitliche Pilaster. Durch Verkröpfungen der Gesimse wird der Statuenpfeiler in der Vertikalen zusammengefasst.

Parallelen zum Aquilaner Mausoleum zeigt ferner das Grabmal Kardinals Bartolomeo Roverella (†1476) in dessen Titelkirche S. Clemente, das als Gemeinschaftsarbeit von Giovanni Dalmata und Andrea Bregno bis 1485 entstand. (Abb. 149) Ikonographisch vergleichbar sind die Kommendationsszene sowie die Darstellung Gottvaters zwischen Engelsköpfen in der Reliefkalotte.⁵⁸ Formale Affinitäten bieten die Rücklagen der Pilaster, die Verkröpfung im Gebälk und der vorkragende Sockelsims. Das Kalottenmotiv evoziert zudem eine Rundbogenform, die an die Lünetten des Aquilaner Monumentes erinnert.



Abbildung 149: Andrea Bregno u. Giovanni Dalmata, Grabmal Kardinal Bartolomeo Roverella, ca. 1476–85, Rom, S. Clemente

58 Vgl. zuletzt PÖPPER 2010, S. 206–218 zu diesem Monument. Zur Verbreitung von Kommendationsszenen an römischen Grabmälern vgl. ZITZLSPERGER 2010, S. 61 Anm. 101.

Neapel

Stärker noch als die römische, zeichnete sich die neapolitanische Kunstlandschaft – auch wegen einer stark durch Fremdherrschaft bestimmten Politik – durch Synkretismus aus. Insbesondere seit der Regierungszeit Roberts von Anjou (1309–43) wirkten am Amtssitz des Königs von Sizilien bzw. Neapel zahlreiche *forestieri*, zu meist Künstler aus Norditalien und der Toskana. Nicht nur Grabmäler von Tino da Camaino (ca. 1280–1337) – dessen Tumbengrabmalstyp in den Abruzzen Verbreitung fand (vgl. 4.1.3) – oder das Brancacci-Grabmal (1426–28) Donatellos und Michelozzos waren in der Stadt zu finden, sondern auch das Monument der Maria von Aragon in S. Anna dei Lombardi (1475–91), eine weitgehende Adaption von Antonio Rossellinos Grabmal für den so genannten Kardinal von Portugal in S. Miniato al Monte, Florenz. Nach der Machtübernahme durch Alfons von Aragon (1442–58) wurde der als Triumphbogen konzipierte Eingangsbogen zum Castel Nuovo (ca. 1452–71) zum bedeutendsten Großprojekt der Stadt; Künstler der gesamten Halbinsel und des Mittelmeerraumes wirkten gemeinsam an dem Werk, das formale Interrelationen zur lokalen Grabmalsskulptur aufweist.⁵⁹ Die letzten Jahrzehnte des Quattrocento waren geprägt durch die Tätigkeit zahlreicher lombardischer Bildhauer in der Stadt wie Jacopo della Pila (1471–1502 im Königreich nachgewiesen) oder Tommaso Malvito (1476–1508 in Neapel aktiv).

Zwar lässt sich für Neapel eine *longue durée* trescentesker Grabmalsformen feststellen, doch scheint die erneuerte Formensprache am Ende des 15. Jahrhunderts nicht ausschließlich eine Adaption Florentiner oder römischer Grabmalgestaltung zu sein, sondern durchaus auch auf eigenständige formale Entwicklungen zurückzugehen, wie etwa den zum Nischenpilaster transformierten gotischen Pfeiler mit Figurentabernakeln.⁶⁰ Eines der frühesten Beispiele für die mit Modellen aus Rom und Florenz verwandten monumentalen Renaissance-Grabmäler ist dasjenige Diomede Carafas, Graf von Maddaloni († 1470) in S. Domenico

59 Diese formalen Bezüge sind teils im Sinne einer dynastischen Kontinuität zu deuten (BEYER 2000, S. 40–44). Auch wenn unklar bleibt, ob Alfons I. den Bogen als eigene Grablege plante, wurde das Monument von den Zeitgenossen in den Sepulkralkontext gestellt, was sich etwa darin äußert, dass der Sohn des Monarchen, Ferrante, 1466 die Herzurne des Vaters im Triumphbogen anbringen ließ (ebd., S. 59 f.). Ob anstelle der bescheidenen, wenn auch einst mit aufwendigen Drapperien geschmückten Holzsäрге der Aragonesenherrscher, zunächst in Nähe des Hochaltares, seit 1506 in der Sakristei von S. Domenico Maggiore aufbewahrt, steinerne Monumente vorgesehen waren, ist nicht zweifelsfrei belegt (MICHALSKY 2017, S. 256). Zu den Bewegungen der Gebeine speziell Alfons' I., die im 17. Jahrhundert nach Poblet bei Barcelona transferiert wurden BARRAL I ALTET 2014.

60 Zur Orientierung des Grabmals von Diomede Carafa an römischen Modellen MICHALSKY 2007, S. 115. Zur Entwicklung des Nischenpilasters in Nachfolge des Grabmals für Ruggiero Sanseverino in S. Giovanni a Carbonara (1428–40) KÜHLENTHAL 1975/76 (1977), S. 119. Das in derselben Kirche befindliche Monument für Sergianni Caracciolo del Sole (Beginn 1440er Jahre) zeichnet sich durch seine frühe Verwendung einer Formensprache *all'antica* aus.



Abbildung 150: Umkreis Tommaso Malvito (Jacopo della Pila?), Grabmonument Diomede Carafa († 1470), Neapel, S. Domenico Maggiore

Maggiore.⁶¹ (Abb. 150) Charakterisiert ist dieses Bogengrabmal durch aus je zwei übereinanderliegenden Figurennischen zusammengesetzte Pilaster. Über einer Basis, im Mittelteil zu einer Sitzbank vorgezogen, flankieren die Nischenfiguren ein eingetieftes Wappenfeld. Ein durchlaufendes Gebälk trennt dieses untere Register klar von der oberhalb liegenden Grabnische, die den Gisant Carafas aufnimmt, während in der mit einem kassettierten Bogen überfangenen Lünette eine Reliefszene prangt.⁶²

Adaptionen im Werk von Silvestro di Giacomo

Betrachtet man die beiden dem Bernhardinmausoleum vorangehenden Grabmonumente Silvestros di Giacomo für Kardinal Agnifili (1477–80) und Maria Pereira-Camponeschi (ca. 1485–90) vor dem Hintergrund der aufgezeigten Grabmalstraditionen der großen italienischen Kunstzentren, wird ersichtlich, dass dem Aquilaner Künstler verschiedene zeitgenössische Modelle der Grabmalgestaltung bekannt waren, bevor er den Entwurf des Heiligenmonumentes anging. Die formalen Anleihen des fragmentierten Kardinalsgrabmals (vgl. Abb. 72) sind verschiedentlich im Bereich der Florentiner Humanistengrabmäler oder römischen Kardinalsgrabmäler der zweiten Quattrocentohälfte gesucht worden. Tatsächlich ist der Typus stärker an den Strukturen römischer Prälatengrabmäler orientiert, was wohl nicht zuletzt damit zusammenhängt, dass dem Verstorbenen als Angehörigem der Kurie ein den römischen Bestattungsstandards entsprechendes Grabmal errichtet werden sollte. Aus den Fragmenten und dem Vertragswortlaut zur Materialbeschaffung (vgl. 3.2.3) lässt sich ein bogenförmiges Wandgrabmal rekonstruieren, in der Struktur ähnlich demjenigen, das Andrea Bregno und Mitarbeiter für Kardinal Alain de Coëtivy († 1474) in S. Prassede schufen:⁶³ Über einer Sockelzone, die das Epitaph aufnimmt, erhebt sich die bogenförmige Grabnische, deren Pilaster aus einem Relieffeld mit darüberliegender Nischenfigur bestehen; auf ihnen ruht der kassettierte Bogen. (Abb. 151) In den Detailformen sind jedoch Anklänge des Agnifili-Grabmals an Florentiner Monumente – speziell an dasjenige für Carlo Marsuppini (vgl. Abb. 146) – nicht zu leugnen, wie das Madonnen-

61 Zur Zuschreibung – sinnvoll an Künstler des Umkreises von Malvito und della Pila – vgl. SULLI 1987, S. 223.

62 Später ergänzte man das formal analog gestaltete Grabmal des Francesco Carafa († 1487) an der gegenüberliegenden Kapellenwand, welches jedoch keine Verkündigungs-, sondern eine Kommendationsszene im Bogenfeld zeigt.

63 TORLONTANO 2008, S. 500. Vgl. auch DE NICOLA 1908, S. 8, der das ebenfalls von Andrea Bregno geschaffene Grabmal des Kardinals Louis d'Albret in S. Maria in Aracoeli († 1465) anführt; beide Werke werden einer Grabmalsgruppe Bregnos zugeordnet, für die eine doppelte Inspiration an Florentiner und römischen Vorbildern postuliert werden kann (PÖPPER 2010, S. 136). – Der Steinlieferant Giovanni di Lancellotto di Milano (vgl. PANSA 1894, S. 18–20) war in Rom an der Errichtung der beiden Votivkapellen Nikolaus' V. an der Engelsbrücke beteiligt (TORLONTANO 2008, S. 500) und anscheinend identisch mit dem „magistro della cava“ Lancellotto, der seit 1454 Baumaterial für S. Bernardino lieferte (BONGIORNO 1942, S. 239; vgl. LG, fol. 146r).



Abbildung 151: Andrea Bregno u. Werkstatt, Grabmonument Kardinal Alain de Coëtivy, 1474–78, Rom, S. Prassede

relief im Bogenfeld, die Form des Wannensarkophages mit seitlich gestellten Löwenpranken, geschupptem Deckel, Ornamentformen wie Arkanthusblättern und Blüten, direkt auf der Sarkophagwanne platziertem Inschriftenfeld, die auf einem schmalen horizontalen Ornamentsockel aufliegt oder das weit über die antikisierende Kline herabfallende Grabtuch.⁶⁴

Auch das seit Mitte der 1480er Jahre von Silvestro geschaffene Monument für Maria Pereira und ihre Tochter Beatrice Camponeschi adaptiert offensichtlich Elemente der Grabmalgestaltung anderer Regionen.⁶⁵ (vgl. Abb. 76) Formale Berührungspunkte sind etwa die ursprünglich in Florenz geprägte Form des Bogen-

64 Eine „vera e propria trasposizione in terra abruzzese del monumento umanistico fiorentino“ konstatiert ANGELINI 2003, S. 841. Vgl. zu Florentiner Impulsen auch SERRA 1912, S. 45f.; BONGIORNO 1942, S. 237f.; BOLOGNA 1996b, S. 488f.; DI GENNARO 2010, S. 66. Mario Chini vermutete gar eine Auskleidung der verlorenen Grabkammer *alla fiorentina* mit rotem Stein (CHINI 1954, S. 188).

65 Einen Einfluss toskanischer Modelle konstatiert DI MARCO 1955, S. 99. Vor allem römische Anleihen sieht BONGIORNO 1942, S. 239 (vgl. CHERICI 1969, S. 35). Vorbilder aus Rom und Neapel, die teils auf toskanische Modelle Bezug nehmen bzw. von lombardischen Künstlern stammen, vermutet PANE 1977, S. 162.

wandgrabmales, dessen Ausprägung mit figurenbesetzten Nischenpilastern und kassettiertem Bogen vielfach an römischen, aber auch an neapolitanischen Monumenten zu finden ist. So wäre ein Rekurs auf das Grabmal des Diomede Carafa nicht abwegig, waren die Camponeschi doch seit 1469 mit ihm verschwägert.⁶⁶ Auch verschiedene Schmuckformen des Sarkophages der Mutter und die Unterteilung der Grabnische in queroblange Felder sind in Rom verbreitet. Die Inkrustation mit rotem Stein wiederum ist typischer für toskanische Grabmäler, bei denen, wie in der Bogenlaibung des Pereira-Monumentes, die hochrechteckige Felderung dominiert.⁶⁷

Trotz formaler Adaptionen ist die Gestaltung des Monumentes doch auch originell zu nennen: So ist die Positionierung des Gisants des toten Kleinkindes ein Unikum und greift der ansonsten erst für das Cinquecento bekannten Darstellung von Kindern im Grabkontext voraus.⁶⁸ Gerade die Fusion verschiedener Elemente des toskanischen und mittelitalienischen Grabmalrepertoires haben das Urteil befördert, das Pereira-Camponeschi-Grabmal sei ein Schwellenwerk der abruzzesischen Skulptur.⁶⁹

Räumlichkeit: Grabkammertyp und eingestellte Freigräber

Im elementaren Gegensatz zu den genannten Grabmälern besitzt das Aquilaner Bernhardinmonument einen tatsächlich begehbaren Innenraum. Anregungen könnten dennoch von den Grabnischen der Florentiner Wandgräber stammen, die zumeist aufwendig gestaltet waren und teils die Anmutung einer Grabkammer durch gemalte oder in Stein geschnittene Vorhänge betonten. Beim Bruni-Grabmal und vielen der nachfolgenden Monumente etwa begegnet eine Inkrustation des Nischengrundes aus hochrechteckigen Feldern roten Steins, wie sie auch im Inneren des Aquilaner Mausoleums – und an dessen Flanken – zu finden ist. Tendenzen zu einer Verräumlichung zeigen sich insbesondere beim so genannten Grabkammertyp, der den Gisant nicht vollplastisch, sondern im Halbreief gibt und meist eine architektonisch ausgestaltete, perspektivisch finigierte Grabkammer aufweist. Im Rom der zweiten Quattrocentohälfte kommt diese Grabgestalt häufiger vor, wohl ausgehend von Bregnos Prototyp des Grabmals für Raffaello della Rovere (1477, SS. Apostoli), doch auch in Siena ist sie zu finden, etwa an Ur-

66 SULLI 1987, S. 224 f.

67 Vgl. im Einzelnen ebd., S. 217–220.

68 OLSON 1992, S. 132 f., dort auch zur häufig außerhalb von Florenz anzutreffenden „innovative mixture“ von Grabmalsentwürfen. Da der Tod des Mädchens ganz offensichtlich der Auslöser für den Grabmalsauftrag war, ist Ugo Ojettis These abzulehnen, die eingengte Position des Gisants der Beatrice sei durch eine nachträgliche Einfügung in die Komposition bedingt (vgl. PIZZUTI 2007, S. 66, Anm. 4).

69 GANDOLFO 2014, S. 508: „dove idee toscane e romane, fuse insieme, creano un'opera originale e completamente calata nelle modernità“. Freilich finden sich einige Elemente schon vorgebildet am Agnifili-Monument wie die Löwenpranken des Wannensarkophages der Mutter oder der mit Schuppen und Arkanthusblättern geschmückte Tumblersarg der Tochter.

bano da Cortonas Grabmal für Cristoforo Felici in S. Francesco (ca. 1463–87).⁷⁰ (Abb. 152) Um 1500 stößt man in Neapel auf das Motiv von im Relief illusionistisch gegebenen Grabkammern.⁷¹



Abbildung 152: Urbano da Cortona, Grabrelief Cristoforo Felici, ca. 1463–87, Siena, S. Francesco

Ein anderes wichtiges raumbezogenes Charakteristikum des Bernhardinmausoleums ist die freistehende Anlage und die von zwei Seiten ermöglichte Sichtbarkeit des Heiligenleibes bzw. der Grabkammer. Freistehende Grabmäler im Kirchenraum sind zwar vor allem ein Merkmal von Heiligenmonumenten (vgl. 4.3.1) und sehr selten für nichtheilige Personen; doch gestattet eine Reihe so genannter „eingestellter Freigräber“ die Zugänglichkeit des Monumentes von zwei Seiten.⁷² Nicht nur in Neapel, wohin der in Nordwesteuropa verbreitete Brauch, Grabmäler zwischen die Pfeiler eines Umgangschores zu setzen, zunächst gelangte, sondern etwa auch in Florenz sind Beispiele erhalten, so Verrocchios Monument für Piero

70 Zum Grabtyp und seiner Vorbereitung in Rom ZITZLSPERGER 2010, S. 42 f.; vgl. KÜHNLENTHAL 1997/98(2002), S. 212, der das Bregneske Initialwerk identifiziert. Zum Felici-Grabmal MUNMAN 1993, S. 77–82, 141–143.

71 Vgl. das Grabmal der Familie Rocco in S. Lorenzo Maggiore (Romolo Balsimelli zugeschrieben, PANE 1977, S. 157).

72 Zitat HAMANN-MAC LEAN 1978, S. 98.

und Giovanni de' Medici (S. Lorenzo, 1469–72), wohl orientiert an der Disposition der *arca* für die hll. Protus, Hyazinth und Nemesius (1428).⁷³

4.2.2 Tabernakel Andrea Bregnos und freistehende toskanische Altäre

Bieten die vorgestellten Grabmäler zwar in einzelnen Elementen nachvollziehbare formale Inspirationsmomente für das Bernhardinmausoleum, so zeigen sie als an die Wand gebundene Monumente doch nur eine bedingte Analogie. Enger ist die Beziehung zu freistehenden ädikula-ähnlichen Bildhauerarchitekturen im Kirchenraum: Insbesondere die beiden ursprünglich als Tabernakel für Reliquien bzw. Gnadenbilder fungierenden „Hochaltarädikulen“⁷⁴ Andrea Bregnos (1418–1503) weisen eine nahe formale Verwandtschaft zu den Schauseiten des Aquilaner Heiligengrabmals auf, sind hinsichtlich ihrer (zumindest ehemals) freistehenden Anlage mit dessen räumlichen Aspekten vergleichbar und erfüllen eine ähnliche „liturgische Doppelfunktion als Kult- bzw. Reliquiengehäuse und als Retabel für [Hoch]altäre“.⁷⁵

Der bereits mehrfach erwähnte Lombarde Bregno war seit den späten 1460er Jahren in der Urbs aktiv und wurde zum produktivsten Bildhauer und Werkstattleiter Roms der zweiten Jahrhunderthälfte.⁷⁶ Eines seiner Hauptwerke – zugleich das erste mit Künstlerinschrift des Meisters – ist der ehemalige Hochaltar von S. Maria del Popolo (1471–73), beauftragt durch Kardinal Rodrigo Borgia, nachmals Papst Alexander VI.⁷⁷ (Abb. 153) Für bedeutende Reliquien sowie eine aus dem Lateran stammende Marienikone schuf Bregno ein würdiges Gehäuse, welches zwischen Vierung und Chor freie Aufstellung fand und Mitte des 17. Jahrhunderts fragmentiert an anderem Ort wieder installiert wurde.⁷⁸ In vielen Details zwar hypothetisch, ist doch grundsätzlich die Rekonstruktion des Altares durch Pico Cellini als architektonisches, freistehendes Gehäuse allgemein akzep-

73 Zur Einführung in Neapel und dem zweiseitigen Grabmal der Katharina von Österreich in S. Lorenzo Maggiore von Tino da Camaino, ca. 1323–30 (vgl. ebendort das Monument des Admirals Ludovico Aldomorisco von Antonio Baboccio, 1421) SCHMIDT 1990, S. 59 f. Florentiner eingestellte Freigräber sind z. B. das Baroncelli-Grabmal in S. Croce (ca. 1328–31) oder das Arkosolgrab für Onofrio Strozzi in der Sakristei von S. Trinità (ca. 1423). Zur Inspiration Verrocchios an Form und Aufstellung von Lorenzo Ghibertis *arca* der drei Heiligen SPERLING 1992, S. 58 f.

74 Den Begriff prägte PÖPPER 2001. Er bezeichnet diese Werkgruppe Bregnos zurecht als „regelrechte Kleinarchitekturen, die zu dem Originellsten und Ungewöhnlichsten zählen, was das Quattrocento in Rom hervorgebracht hat“ (PÖPPER 2010, S. 59).

75 Ebd.

76 Ebd., S. 44.

77 PÖPPER 2001, S. 257. Eine Datierung zwischen 1472 und 1477 schlägt KÜHLENTHAL 1997/98(2002), S. 184 vor.

78 1627 verlegte man den Altar unter den Apsisbogen, später in den Kreuzgang des Komplexes und schließlich, um 1816, fragmentiert als Retabelwand in die Sakristei von S. Maria del Popolo (Ebd.).



Abbildung 153: Andrea Bregno u. Werkstatt, ehem. Hochaltarädikula, ca. 1471–73, Rom, S. Maria del Popolo

tiert. Cellini nimmt dabei starke Analogien zu Bregnos späterer Altarädikula in Quercia bei Viterbo an und bezieht die bregnesken Nischenfiguren zweier Wandtabernakel für Taufwasser und Salböl in der Cappella di S. Giovanni Battista am Beginn des nördlichen Seitenschiffs ein.⁷⁹ (Abb. 154)

An die auf Stufen erhöhte, hoch aufgesockelte Struktur schloss an der Vorderfront ein Altarstipes an, während an der zum Mönchschor gerichteten Rückseite eine niedrige, vermutlich mit dem Borgiawappen geschmückte Sitzbank ihren Platz fand. Über einem schmalen Sockelgeschoss gliedert sich der Aufbau in drei Kompartimente: eine mittlere Bogennische, flankiert von je zwei übereinander angeordneten, von Pilastern begleiteten Figurennischen, die durch ein Gebälk getrennt waren. Im unteren Register rahmten die sehr qualitativ ausgeführten Figuren der Apostelfürsten das verehrte Gnadenbild.⁸⁰ Das abschließende Gebälk erweiterte sich über dem Mittelkompartiment zu einem Dreiecksgiebel und wurde seitlich jeweils von kleinen Lünetten mit Akroteren und Kandelabern bekrönt. Cellini rekonstruiert für die Rückseite abweichend eine geschlossene Schauseite ohne Bogenöffnung, bei der die Mittelkompartimente der beiden Geschosse je querrrechteckig gebildet und durch ein Gebälk klar geschieden sind. Ob die freistehende Kleinarchitektur begehbar war, wie der Autor in Analogie zu den seitlichen Eingängen zum Inneren des Quercia-Altars annimmt, ist bislang ungeklärt.⁸¹

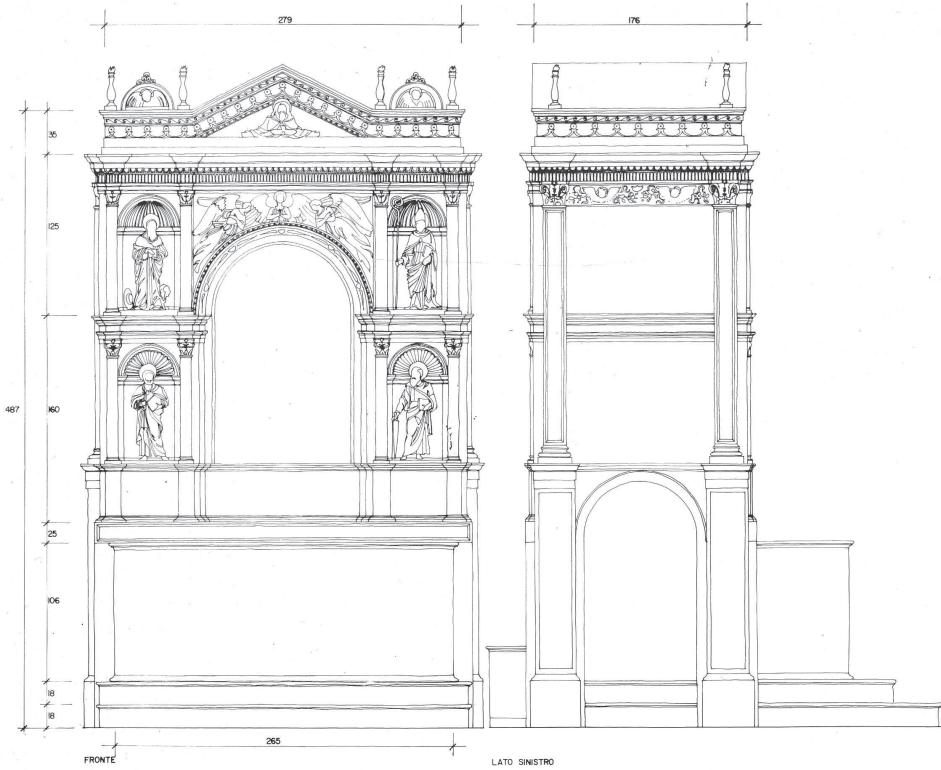
Die Schauseiten des ehemaligen Hochaltars rezipieren viele Elemente, die an den oben besprochenen römischen Klerikergrabmälern zu beobachten sind. Ähnlich dem Ädikulatytp mit einachsigen Tabulariumsmotiv rahmen hier aus Nischen zusammengesetzte Stützenachsen die eingestellte Bogenöffnung; auch der bekrönende Giebel sowie ein mit dem Grabmal verbundener Altar sind vorhanden, wobei der die gesamte Breite des Monumentes einnehmende Stipes dem oberen Teil das Aussehen eines „doppelgeschossige[n] Retabelaufbau[s]“ verlieh.⁸² Die tief ansetzende Bogenöffnung adaptiert die antike Triumphbogenarchitektur, wie sie

79 CELLINI 1981, S. 101f., tav. C (vgl. zustimmend NEGRI ARNOLDI 1994, S. 110; BLAAUW 1996[1997], S. 98; KÜHLENTHAL 1997/98[2002], S. 184f.; CAGLIOTI 2005, S. 419; PÖPPER 2010, S. 63, Abb. 18). Dagegen lehnt FROMMEL 2008, S. 193 die Rekonstruktion als freistehende Struktur ab und rechnet die Figuren und Pilaster als Fragmente einem ehemals für Kardinal Lorenzo Cibo errichteten Altar oder Grabmal in derselben Kirche zu.

80 Die Figuren der Kirchenväter Hieronymus und Augustinus bevölkerten die oberen Nischen und an der Rückseite waren Johannes der Täufer sowie die Apostel Andreas, Johannes und Jakobus untergebracht. Zur stilistischen Einordnung und Händescheidung PÖPPER 2010 S. 72–77; KÜHLENTHAL 1997/98(2002), S. 187–194.

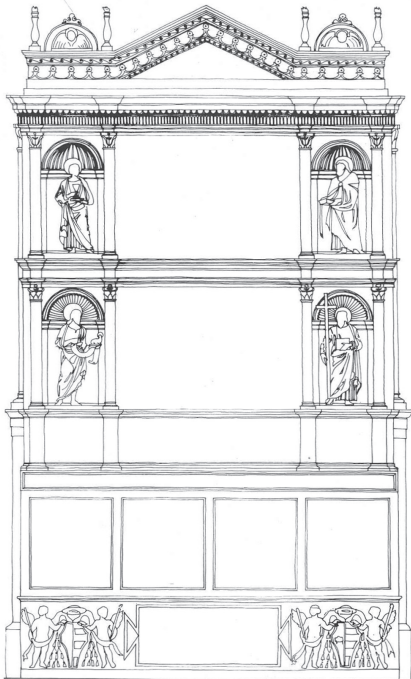
81 CELLINI 1981, S. 101, tav. C; vgl. die Modifikationen von PÖPPER 2010, S. 63, Abb. 18, der die dem Chor zugewandte Seite mit einem Bogen rekonstruiert.

82 KÜHLENTHAL 1997/98(2002), S. 186. Es lässt sich vermuten, dass die formale Fusion der Elemente von Wandtabernakeln und Grabmälern nicht mit der Memoria für Bregnos erwähnten Sohn zusammenhängt, der 1473 verunglückte; vgl. PÖPPER 2010, S. 47, der bemerkt, dass das – für den Betrachter allerdings kaum lesbare – Epigramm unterhalb des Giebels den Altar um die Funktion eines Epitaphs für den verstorbenen Sohn bereichert.



FRONTE

LATO SINISTRO



RETRO

Abbildung 154: Andrea Bregno u. Werkstatt, ehem. Hochaltarädikula, Rom, S. Maria del Popolo, Rekonstruktion nach Pico Cellini

beispielsweise am Titusbogen oder in den ergänzenden Zeichnungen des Bogens im *Taccuino* des Giuliano da Sangallo (1445–1516) zu finden war.⁸³

Noch deutlicher zeigt sich die Aneignung des Triumphbogenmotivs an der anderen, als *Tempietto* bezeichneten Hochaltarädikula Bregnos in der Wallfahrtskirche S. Maria della Quercia in La Quercia bei Viterbo (1488/90–95).⁸⁴ Das freistehende Gehäuse verwahrt ein wundertätiges, 1417 auf einen römischen Dachziegel gemaltes Marienbild sowie den Eichstamm, an dem es angebracht wurde und steht im Raumkompartiment zwischen Vierung und Chor des seit 1470 in Angriff genommenen dominikanischen Kirchenbaus. (Abb. 155–157)

Die Struktur des *Tempietto* gleicht derjenigen des ehemaligen Hochaltars von S. Maria del Popolo, besitzt oberhalb des vorgelagerten Altarstipes eine vertikal dreigeteilte, reliefgeschmückte, an eine Predella erinnernde Zone über der zwei äußere Stützenachsen mit Nischenfiguren die zentrale Bogenöffnung rahmen. Die Bildhauerarchitektur ist mit einer von Kandelabern begleiteten Tonne überwölbt



Abbildung 155: Andrea Bregno u. Werkstatt, Hochaltarädikula, 1488/90–1495, La Quercia, S. Maria della Quercia

83 KÜHLENTHAL 1997/98(2002), S. 187 (*Taccuino*, Siena, Biblioteca Comunale, S. IV.8, fol. 26r). CAGLIOTI 2005, S. 419 betont das ikonographische Triumphmotiv der über dem Bogen dargestellten, Viktorien ähnelnden Engel.

84 Zum Tabernakel u. a. PÖPPER 2001, S. 263–270; KÜHLENTHAL 1997/98(2002), S. 235–237; zur (Bau-)Geschichte des Wallfahrtskomplexes CIPRINI 2005.

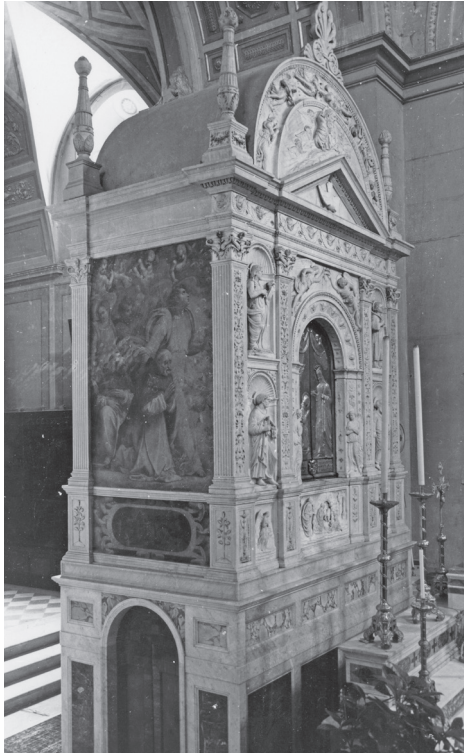


Abbildung 156: Andrea Bregno u. Werkstatt, Hochaltarädikula, Seitenansicht, 1488/90–1495, La Quercia, S. Maria della Quercia



Abbildung 157: Andrea Bregno u. Werkstatt, Hochaltarädikula, Rückansicht, 1488/90–1495, La Quercia, S. Maria della Quercia

und durch zwei seitliche Rundbogenöffnungen im Unterbau begehbar. Die Flanken sowie die zum Mönchschor weisende Rückseite der Ädikula sind nicht skulptiert, sondern mit Gemälden geschmückt und durch Stuckpilaster gegliedert.⁸⁵

Die Zweigeschossigkeit der äußeren Kompartimente wurde aufgelöst zugunsten einer kolossalen, die Nischenfiguren verklammernden Ordnung, die hier erstmals in Bregnos Werk Anwendung findet.⁸⁶ In der Kombination von durch Seg-

85 Michele Tosini schuf die Malereien 1570, während die Stukkaturen der rückseitigen Lünette anscheinend erst aus der Zeit um 1600 stammen (PÖPPER 2001, S. 268); dagegen vermutet DAMIANAKI 2008, S. 343, Rückseiten und Flanken des Monumentes verdanken sich einer sekundären Initiative.

86 PÖPPER 2010, S. 81; eine Vorstufe dieses Motivs findet sich bereits an Bregnos Grabmälern für Jacopo Ammannati-Piccolomini und seine Mutter Costanza (1479–83) in S. Agostino (SATZINGER 2011, S. 174). Zu Analogien des *Tempietto* mit diesen Grabmonumenten, die in seltener, retabelartiger Fusion von Sakramentstabernakel und Wand-

mentgiebel zusammengefasstem Mittelteil und den äußeren Pilasterachsen bildet sich hier eine rhythmische Travée, was die Parallelen zur Triumphbogenarchitektur noch verstärkt.⁸⁷

Direkte Verbindungslinien zwischen dem Aquilaner Bernhardinheiligtum und den beiden Hochaltarädikulen Bregnos lassen sich zwar nicht nachweisen, doch hatte sowohl die dominikanische Wallfahrtskirche bei Viterbo als auch die römische Kirche der Augustinereremiten überregionale Bedeutung. Beide wurden zudem intensiv durch den Franziskanerpapst Sixtus IV. protegirt, wobei letztere gar als „Familienkirche“ des Papstes gelten kann.⁸⁸

In ihrer formalen Disposition weisen die beiden Altarädikulen große Ähnlichkeit mit dem Bernhardingrabmal auf. Allen Monumenten ist an der Hauptschauseite ein dreizoniger Aufbau gemein, der aus einem Sockelbereich und zwei weiteren Zonen besteht, die von einem Giebel bekrönt sind. Auch in der Vertikalen sind die Monumente dreigeteilt, wobei die äußeren, eine zentrale Öffnung flankierenden Kompartimente jeweils aus übereinander angeordneten Figurennischen bestehen, die auf unterschiedliche Weise von Pilastern gerahmt werden. Auch die Bekrönung durch ein recht breites Gebälk bzw. ein Tonnengewölbe sind vergleichbar.⁸⁹ Durchaus denkbar wäre es, dass auch das Tonnengewölbe des Bernhardinmausoleums einst zu den Schauseiten hin von Kandelabern begleitet war, wie sie beim *Tempietto* von La Quercia auftreten.⁹⁰

Die Geschosseinteilung des Heiligengrabmals ist vergleichsweise klarer, da sich die querrechteckige Öffnung nur auf das erste Geschoss erstreckt. Die Rundbogenöffnungen der Tabernakelfronten dagegen durchstoßen die Geschossgrenze. Folgt man der von Pico Cellini vorgeschlagenen Rekonstruktion des ehemaligen

grabmal sowohl einen dem Quercia-Altar ähnlichen Mittelrisalit aufweisen wie auch ehemals eine bekrönende Lünette KÜHLENTHAL 1997/98(2002), S. 221; FROMMEL 2008, S. 191; LADEGAST 2010, S. 85.

87 Architekturikonographisch ist der christliche Triumphgedanke durchaus nicht abwegig, zumal im Kontext der Gehäuse für Reliquien, Gnadenbilder oder das Altarsakrament; vgl. PÖPPER 2001, S. 263 zur Deutung des außergewöhnlichen Feldzeichendekors der römischen Ädikula als Triumphzeichen unter Hinweis auf Bregnos Antikenkennerschaft. Anmerken lässt sich hier, dass das Grabmal des hl. Dominikus schon bei seiner Weihe mit antiken Ehrenmonumenten verglichen worden war (MOSKOWITZ 1994, S. 18; PFISTERER 2002a, S. 219). – Allgemein etablierte sich die rhythmische Travée mit eingestellter Rundnische erst mit den Kleinarchitekturen der Florentiner Bildhauer und Andrea Bregnos (SATZINGER 2011, S. 186).

88 PÖPPER 2003(2004), S. 43; bis zum Ende des Pontifikats von Julius II. wuchs die Förderung für diese Kirche stetig.

89 Nicht mehr festzustellen ist, ob auch der Hochaltar von S. Maria del Popolo ein Tonnengewölbe besaß. Das Motiv des von einem Segmentbogen überspannten Dreiecksgiebels war ursprünglich auch bei Bregnos Grabmal für Kardinal Jacopo Ammannati zu finden (LADEGAST 2010, S. 69).

90 Vgl. auch die die Bogenlünette des Pereira-Camponeschi-Grabmals flankierenden Kandelaber.

Hochaltars von S. Maria del Popolo, so kommt die Anlage der Rückseite – abgesehen vom bankartigen Vorbau – mit queroblongen Mittelkompartimenten den Schauseiten des Bernhardinmonumentes strukturell besonders nahe.⁹¹ Mit der Quercia-Ädikula teilt das Aquilaner Mausoleum eine Tendenz zur Expansion in Höhe und vor allem Breite, die sich allgemein in der römischen Grabmalsskulptur der 1490er Jahre, aber auch für Altarbauten feststellen lässt.⁹²

Ikonographisch ist das Giebelrelief des von einem Engelsreigen bzw. Engelmotiven umgebenen Gottvaters bei allen drei Monumenten ähnlich. Analog ist überdies die prominente Positionierung der Figuren der Apostelfürsten in Nähe des Heiligenkörpers bzw. Gnadenbildes. Unmittelbar unterhalb des Gnadenbildes der Popolo-Ädikula ist ein querrrechteckiges Feld aus einem roten, mit Einschlüssen durchsetzten Stein eingelassen. Ohne sicher nachvollziehen zu können, dass dies zum ursprünglichen Entwurf Bregnos gehörte, ist doch die Parallele zur Bichromie des Bernhardinmausoleums interessant.

Ursprünglich waren sowohl die Altäre als auch das Mausoleum freistehend, mindestens zum Teil begehbar und besaßen Mechanismen für die ephemere Ver- bzw. Enthüllung der Schauöffnungen.⁹³ Der Vorderfront jeweils vorangestellt war ein Altar; auf diese Weise vereinigten alle drei Monumente die Funktion von Reliquien- bzw. Gnadenbildtabernakel und Retabel.⁹⁴

Für den Hochaltar in S. Maria del Popolo ist ein weiterer, an der rückwärtigen Seite angegliederter Altarstipes vermutet worden, der bereits *ab initio* den Augustinereremiten für Messe und Stundengebet diente.⁹⁵ Für diese These sprechen sowohl der Standort als auch der aufwendige Figureschmuck an der zum Mönchschor weisenden Altarseite. Dies wäre zugleich eine Entsprechung zu der oben (3.5.4) für die Rückseite des Bernhardinmausoleums angenommenen ursprünglichen Ausstattung mit einem Altar für die *fratres*.

Bregnos Hochaltarädikulen zeichnen sich durch einen kalkulierten Bezug zur Großarchitektur aus:⁹⁶ Am Ende des halbdunklen Kirchenschiffes, quasi als Zielpunkt positioniert, musste die helle Kleinarchitektur, deren Tonnengewölbe noch dazu mit dem rahmenden Vierungsbogen korrespondierte, eine besondere Raumwirkung entfalten. Die gänzlich andere Positionierung des Bernhardinmausoleums in einer Seitenkapelle macht einen direkten Vergleich der Raumdisposition

91 CELLINI 1981, S. 106 f., tav. C. Vgl. dagegen PÖPPER 2010, S. 63, Abb. 18.

92 PÖPPER 2010, S. 82, der sich auf Grabmäler bezieht. Erwähnt sei z. B. Vincenzo Foppas fast 7 m hohes Hauptaltarretabel für S. Maria di Castello, Savona (1490) im Auftrag von Giuliano della Rovere (DE MARCHI 2012, S. 250).

93 Schon 1495 wurde ein Vorhang für den Tabernakel beauftragt (DAMIANAKI 2008, S. 335, 351 Anm. 12). Auch historische Photographien zeigen Vorhänge und Verschlussflügel (ebd., S. 342, Abb. 12).

94 PÖPPER 2010, S. 86.

95 Ebd., S. 64, Anm. 120.

96 Ebd., S. 65, 80 f.

obsolet, doch wirkt auch hier die architektonische Rahmung zurück auf die Kleinarchitektur. Durch die Platzierung am Schnittpunkt zum Seitenschiff hebt sich die helle Front des erhöht stehenden Monumentes von der Reihung der Langhauskapellen ab und ist schon am Beginn des Kirchenschiffes zu erkennen.⁹⁷ Wenn auch der ursprünglich spitz zulaufende Kapellenbogen eine Parallelisierung mit der Lünette konterkarierte, so scheint doch das mächtig ausgebildete Gebälk des Mausoleums als Kontrapunkt zur Großarchitektur komponiert zu sein. In jedem Fall schirmt das Monument den hinteren Bereich mit dem Chorgestühl vom vorderen, dem Seitenschiff zugewandten Teil der Kapelle ab – ähnlich wie die bregnesken Ädikulen den Bereich zum Mönchschor vom Vierungsraum her.⁹⁸

So vereinzelt wie es heute den Anschein hat, waren die bregnesken Hochaltarädikulen nicht: Eng verwandte Kleinarchitekturen lassen sich etwa für die römischen Kirchen S. Agostino (um 1485) und S. Maria della Pace (ante 1487) nachweisen, wenn sie auch nicht bzw. nur in stark modifizierter Form auf uns gekommen sind.⁹⁹ Auch wenn der um 1480 vermutlich von Giovanni di Biasuccio und Gehilfen geschaffene Tabernakel für das Gnadensbild von S. Maria del Soccorso (vgl. 3.2.2) ein Modell bot, welches Silvestro vertraut gewesen sein muss, orientierte der Künstler sich bezeichnenderweise formal an den bregnesken Altarädikulen, die den Bedürfnissen des Heiligengrabes eher entsprachen.

Opisthographische Altäre

Versteht man das Aquilaner Grabmal unter dem funktionalen Aspekt des Altarretabels,¹⁰⁰ so lassen sich die beiden Hauptschauseiten in den Kontext des Phänomens der opisthographischen Hauptaltäre stellen, die im franziskanischen Ambiente seit dem Duecento zu finden sind. Sie greifen die Besonderheit der asiatischen Mutterkirche auf, den Mönchschor *ad imitatio Sancti Petri* nicht vor, sondern hinter dem Hauptaltar einzurichten, – ein Modell, das vermutlich von der frühchristlichen Praxis abgeleitet war und an dem sich insbesondere die Kirchen der umbrischen Franziskanerprovinz im 14. und 15. Jahrhundert orientierten.¹⁰¹ An der Schnittstelle zum Chor gelegen, konnten beidseitig gestaltete Retabel die Doppelfunktion von Hochaltar und Altar des Mönchschores erfüllen und

97 Erst durch die am Beginn des 18. Jahrhunderts eingezogenen Fenster erhält die Mausoleumsfassade eigenes Licht.

98 Zum „wichtigen Schmuckapparat“ des oberen Abschlusses des Quercia-Altars im Verhältnis zur Architektur bzw. der beiden Ädikulen als „Abtrennung des Chores vom Schiff“ ebd., S. 80, 87.

99 Ders. 2001, S. 271–274, der als geographisch entfernten Verwandten auch einen Regensburger Altarentwurf Albrecht Altdorfers (ca. 1519) anführt.

100 Vgl. hier den Hinweis darauf, der Aufriss des Mausoleums erinnere an ein Altarretabel, was den liturgischen Notwendigkeiten geschuldet sei (DI GENNARO 2010, S. 83). Zu Heiligengrabmalern mit strukturellen Ähnlichkeiten zu Retabeln vgl. NYGREN 1999, S. 244–246.

101 Zur weiteren zeitlichen wie auch ordensübergreifenden Verbreitung des Retrochores COOPER 2001, S. 52f. (zu Duccios „Maestà“ vgl. DE MARCHI 2009, S. 129–138). Zwei-

schirmten zugleich den Chor zum Laienbereich hin ab.¹⁰² (Abb. 158, 159) Die schon mehrfach angeklungenen Parallelen zwischen der Aquilaner Bernhardinkapelle und S. Francesco in Assisi bzw. den frühen umbrischen Franziskanerkirchen zeigen sich also auch hinsichtlich der Anordnung von Retrochor und raumteilendem, beidseitig mit Altären ausgestattetem Monument mit Retabelfunktion.



Abbildung 158 u. 159: Sassetta, Hochaltarretabel (opisthograph), 1437, Borgo Sansepolcro, S. Francesco, Rekonstruktion nach Machtelt Israëls

Florentiner *ancone trionfali*

Zweiseitig und freistehend und in ihrer Monumentalität den Hochaltarädikulen Andrea Bregnos vergleichbar waren mit Malerei geschmückte Hochaltarstrukturen der Zeit um 1500, von denen zwei wichtige Beispiele in den Florentiner Kirchen S. Maria Novella und SS. Annunziata nachweisbar sind. Angesichts des bei

seitige Altäre waren u. a. in Città di Castello, Monteripido oder Perugia vorhanden (GARDNER VON TEUFFEL 2009, S. 221–229). Prominent ist das von Sassetta ab 1437 für S. Francesco in Borgo Sansepolcro geschaffene Retabel, dessen dem Chor zugewandte Seite wohl auch für Laien zugänglich war (ISRAËLS 2009, S. 127–130; zur vermuteten Involvierung Bernhardins in den Auftrag ebd., S. 132–139).

102 COOPER 2001, S. 53.

diesen Altarbauten adaptierten Triumphbogenmotivs hat man sie als „ancone trionfali“ angesprochen.¹⁰³ Das Rahmenwerk des 1804 demontierten Altares der Dominikanerkirche wurde von Baccio d’Agnolo angefertigt (1491–96), die darin eingefassten Tafelgemälde stammen von Domenico Ghirlandaio und Mitarbeitern (1494–98).¹⁰⁴ Auf dem Altarstipes hob die an beiden Schauseiten analog gestaltete „macchina“ mit einem sockelartigen Predellenband an, in das gemalte narrative Heiligenszenen integriert waren. Darüber rahmten in Form einer rhythmischen Travée zwei Halbsäulen die annähernd quadratische, mittig platzierte Haupttafel, während seitlich – ebenso wie an den Flanken – Pilaster die schmalen Bildtafeln einzelner Heiligenfiguren in perspektivisch gegebenen Nischen begleiteten. Über dem in Achse der Stützen verkröpften Gebälk, bekrönte eine Lünette das Mittelkompartiment, die an der Schauseite zum Kirchenschiff einen Sakramentstabernakel aufnahm.¹⁰⁵ (Abb. 160)



Abbildung 160: Baccio d’Agnolo u. Domenico Ghirlandaio, Hochaltar, 1491–94/98, Florenz, S. Maria Novella, Rekonstruktion nach Cecilia Martelli/Federica Corsini

Auch der Hochaltar von SS. Annunziata zeigte sich bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts als freistehende Struktur, die an der Schnittstelle zur Chorrotunde stand. In die ebenfalls von Baccio d’Agnolo geschaffene Rahmenarchitektur (1500–02) wurden hier Gemälde Filippino Lippis – nach dessen Tod durch Perugino vollendet – integriert (1503–07).¹⁰⁶ Der Altarädikula von S. Maria Novella ähnlich, waren auch die Hauptseiten dieses Hochaltars erhöht über dem Altarstipes, vertikal durch Halbsäulen und seitliche Pilaster in drei Kompartimente geteilt.¹⁰⁷ (Abb. 161)

103 DE MARCHI 2012, S. 245, 248.

104 Zur Rekonstruktion des einst ca. 6,25 m Höhe erreichenden Altarkorpus (über dem ca. 2,73 m hohen Stipes) MARTELLI 2016, S. 192–205 mit 3-D-Visualisierung Abb. 69–74; HOJER/KARL 2017, S. 390–397, Abb. 26.8.

105 Als Referenzobjekte kann man neben den Hochaltarädikulen Bregnos die näher gelegenen Altarschöpfungen Benedetto da Maianos (Cappella Terranova, S. Anna dei Lombardi, Neapel, 1489–91) oder Andrea Sansovinos (Corbinelli-Altar, S. Spirito, ca. 1490–94) heranziehen (DE MARCHI 2012, S. 245 f., 249; vgl. LISNER 1987, S. 251).

106 NELSON 1997; ders. 2004; FASTENRATH VINATTIERI 2011, S. 23–38.

107 Unterschiedlich wird in der Forschung die in den Quellen „corona“ genannte Bekrönung des Gebildes interpretiert: als Dreiecksgiebel (NELSON 2004, S. 34 f.) oder voll-

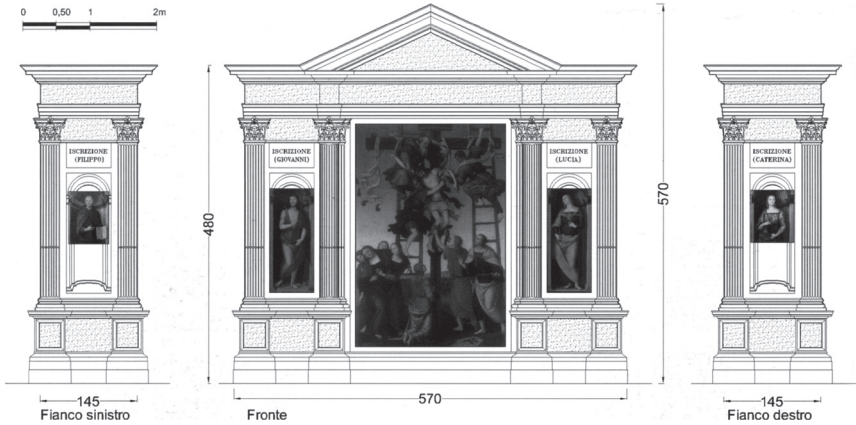


Abbildung 161: Baccio d’Agnolo, Filippo Lippi u. Pietro Perugino, Hochaltar, 1500–07, Florenz, SS. Annunziata, Rekonstruktion nach Silvia Catitti

Zwar verzichtete man in Florenz auf die Zweigeschossigkeit zugunsten einer klareren Gliederung und Vereinheitlichung des Bildraumes, doch sind die Entsprechungen zum Bernhardinmausoleum in der vertikalen Dreiteilung der mit Giebel versehenen, freistehenden und auch an den Flanken gegliederten Kleinarchitektur offenkundig. Weniger evident sind freilich funktionale Analogien der Florentiner *ancone trionfali* zum Heiligengrab. Doch sei angemerkt, dass in S. Maria Novella der Hoch- zugleich Sakramentsaltar war und damit den Herrenleib barg. Für den Hauptaltar der Servitenkirche sahen die Religiösen möglicherweise die Unterbringung der Gebeine ihres bekanntesten Heiligen Filippo Benizi vor, um deren Überführung sie sich bemühten.¹⁰⁸

rund geschnittener Kranz, in dem der Kruzifixus Giulianos da Sangallo fixiert war (FASTENRATH VINATTIERI 2011, S. 26). – Eine indirekte Verbindung zwischen der Bernhardinbasilika und dem Florentiner Altar deutet Adriano Ghisetti Giavarina an: Der Autor findet große Ähnlichkeiten zwischen dem Metopendekor der Aquilaner Fassade und der anonymen Zeichnung eines Altars in der Königlichen Sammlung in Windsor (Inv. 0208); diese schrieb Carlo Pedretti Filippo Lippi oder Baccio D’Agnolo zu und brachte sie in Zusammenhang mit dem Hochaltar von SS. Annunziata, an dem Leonardo da Vinci mitgewirkt haben soll (GHISETTI GIAVARINA 2013, S. 21 Anm. 40; vgl. PEDRETTI 1978, S. 144–147). Pedretti vermutet gar, die Gestalt des Mailänder Altares der Confraternità dell’Immacolata Concezione in S. Francesco Grande Mailand, für den Leonardo die *Madonna delle Rocce* schuf (1483–89, London, National Gallery), sei vorbildhaft für den Florentiner Altar gewesen.

108 Die für 1543 dokumentierte Anfertigung von Ring und Schlüssel zum Eintritt in das Altargehäuse (CASALINI 2001[2003], S. 14) wurde als Hinweis auf eine Grabkammer gedeutet (FASTENRATH VINATTIERI 2011, S. 28). Der sich an den Florentiner Altarädikulen orientierende, um 1563 von Giorgio Vasari errichtete freistehende Hauptaltar der Pieve S. Maria in Arezzo (heute Badia SS. Flora e Lucilla) war z. B. als Grabmonument seiner Sippe geplant.

4.2.3 Flächige Bildhauerarchitekturen – Fassadenarchitekturen und Altarwände

Cappella Piccolomini, Siena

Ebenfalls auf Andrea Bregno geht die – ursprünglich mit sechzehn Statuen geplante – Cappella Piccolomini (1481–85/1501–04) zurück, eine der größten und umfangreichsten Bildhauerarchitekturen des 15. Jahrhunderts, die ein ganzes Joch des nördlichen Seitenschiffs im Sieneser Dom einnimmt.¹⁰⁹ (Abb. 162) Der Auftraggeber, Francesco Todeschini-Piccolomini (1439–1503), Kardinal und kurzzeitig als Pius III. im Papstamt, widmete die Familienkapelle dem Andenken seines päpstlichen Onkels Pius' II. und verfügte die eigene Beisetzung in deren Gruft für den Fall seines Todes außerhalb Roms.¹¹⁰

Die ähnlich den Hochaltarädikulen Bregnos in äußere Statuenpfeiler und eine mittige Rundbogennische gegliederte Architektur wird durch ein aufgesetztes, ebenfalls dreigeteiltes Geschoss erweitert, welches aus einer zentralen, hohen Nischenädikula mit Dreiecksgiebel besteht, die risalitartig hervortritt und von Engelsreliefs und äußeren Ädikulen mit Segmentgiebeln flankiert wird. Mit den Dimensionsunterschieden spielend stellte Bregno in die große Mittelnische ein analog der Großarchitektur gestaltetes Retabel ein, welches im Zentrum ein trecenteskes Marienbild birgt. Mit dem vorgelagerten Altarstipes und teilweise bis in Detailformen hinein, wiederholt sich hier die Gestaltung des Hochaltars von S. Maria del Popolo.¹¹¹ Anders als in Rom und Viterbo besitzt die Sieneser Kapellen- bzw. Altararchitektur keine durchgängige Bogenöffnung, sondern eine Rundbogennische, wobei die waagerechten Bauglieder im Nischenrund fortgeführt werden. Dergestalt ergibt sich eine klarere horizontale Gliederung, die sich für den gesamten Kapellenaufriß feststellen lässt. Nicht allein dies rückt die Kapellenarchitektur formal in die Nähe des Bernhardingrabmals: Vermittels Verkröpfung treten die Statuenpfeiler Bregnos deutlich in den Vordergrund, noch verstärkt durch die bis zum Hauptgebälk hinaufreichenden äußeren Rücklagen, womit sich die plastische Artikulation der Kapelle erhöht. Bleiben die Stützenachsen in der realisierten Sieneser Architektur dem übergreifenden Gebälk untergeordnet, gibt eine Zeichnung des *Codex Strozzi* eine Variante wieder, bei der die Statuenpfeiler durch Verkröpfung des Gebälks jochartig ausgebildet sind. (Abb. 163) Just eine

109 Das Monument erreicht mehr als 12 m Höhe (CAGLIOTI 2005, S. 387; PÖPPER 2010, S. 87–107). Die Architektur ist auf 1481–85 zu datieren (KÜHLENTHAL 1997/98[2002], S. 232). Zur Beteiligung Pietro Torrigianis (1501) und Michelangelos (1501–04) CAGLIOTI 2005, S. 440–445, 452–469.

110 So ist die Nähe zur Grabskulptur nicht verwunderlich: etwa zu der in Rom häufigen Superposition von Nischen (PÖPPER 2010, S. 106 – schließlich hatte der Kardinal selbst das Grabmal Pius' II. beauftragt), oder zu den figurenreichen venezianischen Dogengrabmalern (SATZINGER 2011, S. 174).

111 KÜHLENTHAL 1997/98(2002), S. 233. Zur ehemaligen Lünette, die derjenigen des Viterbeser Altares ähnelte, CAGLIOTI 2005, 419 f.



Abbildung 162: Andrea Bregno, Michelangelo u. Pietro Torrigiani, *Cappella Piccolomini*, 1481/85–1501/04, Siena, Kathedrale

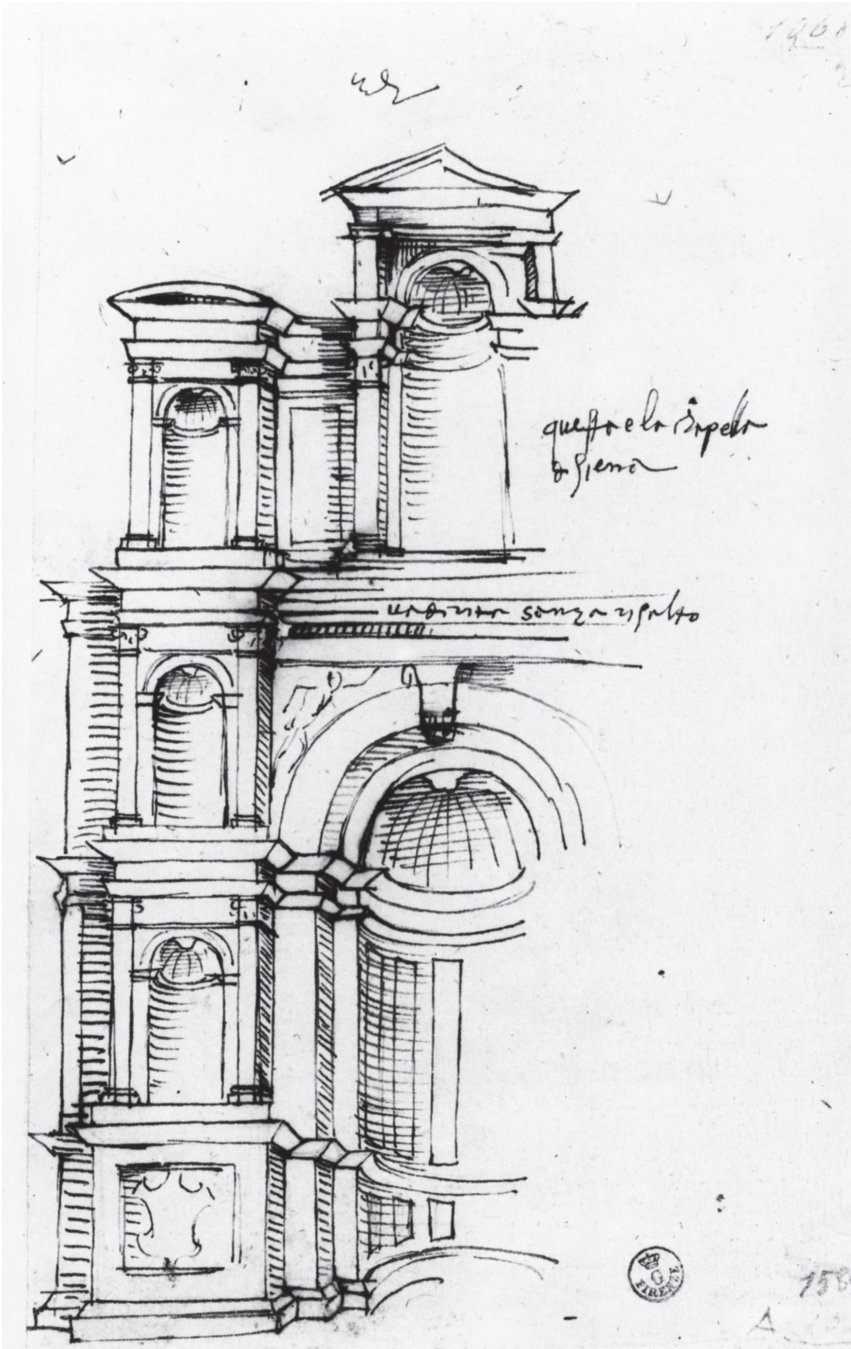


Abbildung 163: Umkreis Giuliano da Sangallo, Zeichnung *Cappella Piccolomini*, GDSU, A 1589r (*Codice Strozzi*, fol. 24r)

solche durchgängige Achsenbildung durch Rücklagen weisen die Statuenpfeiler an den Hauptschauseiten des Bernhardingrabmals auf, was die Körperhaftigkeit der Architektur akzentuiert.¹¹²

Perugia

Im Bereich freistehender Bildhauerarchitekturen fallen Analogien zwischen der Fassade des Oratorio di S. Bernardino in Perugia und der Aquilaner Mausoleumsfront auf.¹¹³ Dem in der Stadt hochverehrten Bernhardin als Votivarchitektur errichtet, grenzt das Gebäude an die Franziskanerkirche S. Francesco al Prato. Die Fassadengestaltung realisierte der Florentiner Agostino di Duccio und seine Mitarbeiter zwischen 1457 und 1461. In Form einer reich mit skulpturalem Schmuck versehenen Ädikula mit Dreiecksgiebel gliedert sich die zweizonige Fassade in seitliche mit Figurenädikulen geschmückte Achsen, die eine breite Portalnische rahmen.¹¹⁴ (Abb. 164) Agostino adaptiert hier, wie zahlreiche andere Künstler seiner Zeit, Motive römisch-antiker Triumphbogenarchitektur – etwa des Augustusbogen in Rimini, wo der Bildhauer am franziskanischen *Tempio Malatestiano* wirkte – aber auch die Statuenpfeiler römischer Frührenaissancegrabmäler und eine eigene Altarkomposition.¹¹⁵

Formale Analogien zu den Hauptschauseiten des Bernhardinmausoleums finden sich hinsichtlich der axial aufeinander bezogenen, seitlichen Nischenachsen, die aufgrund einer Gebälkverkröpfung und durch vor die übrige Wandfläche tretende undekorierte Streifen axial zusammengebunden sind.¹¹⁶ Die durch einen Baluster geteilte zentrale Öffnung des Bernhardingrabmals erinnert an das Doppelportal des Oratoriums, eine Portallösung, die häufig an umbrischen Wallfahrtskirchen auftritt.¹¹⁷ Auch die Positionierung des szenischen Hauptreliefs und

112 SATZINGER 2011, S. 173. Eine Aufschrift der anonymen Zeichnung (Florenz, GDSU, A 1589) berichtigt „va dirita senza risalto“ (vgl. CAGLIOTI 2005, S. 421). Bregno's Entwurf war von den Zeitgenossen hoch geschätzt (SATZINGER 2011, S. 174). Die Wiedergabe in Giuliano da Sangallo's *Taccuino* (Siena, Biblioteca Comunale, S. IV.8, fol. 20r) scheint eher eine der zahlreichen Nachzeichnungen zu sein als ein originärer Entwurf des Florentiners, der Bregno als Hilfestellung diente (vgl. zur Entwurfsthese FROMMEL 2008, S. 188–191).

113 Zur Oratoriumsfassade HESSE 1992; vgl. auch stärker kontextbezogen VOGEL 1999.

114 Die „Bildhauerarchitektur“ (HESSE 1992, S. 72) kann nicht als „eigenständige Skulpturenfassade“ gelten, vielmehr greift der Figureschmuck vom überproportional großen Portal ausgehend auf die gesamte Front über (SATZINGER 2011, S. 167); vgl. KÜHLENTHAL 1971, S. 94: „rein dekorativ[es], absolut unarchitektonisch in allen Teilen“.

115 Ebd., S. 93. HESSE 1992, S. 54–60 führt u. a. den Neapolitaner Ehrenbogen für König Alfons I. (ab 1452) an oder Agostino's Laurentiusaltar in S. Domenico, Perugia (1459).

116 Zu den Analogien kursorisch ANTONINI 1988/93, Bd. 1, S. 334. Der „use of (...) colored marbles“ (VOGEL 1999, S. 190), ist in Perugia stärker ausgeprägt und an den Hauptseiten des Aquilaner Monumentes nicht eingesetzt.

117 Höchstwahrscheinlich besaß auch die Aquilaner Kirche S. Maria di Collemaggio ursprünglich ein Doppelportal (PASQUALETTI 2017, S. 282 f.).



Abbildung 164: Agostino di Duccio, Fassade Bernhardin-Oratorium, Perugia, 1457–61

das Lünettenrelief des Heiligengrabmals finden eine Entsprechung an der Oratoriumsfassade im Tympanonrelief, das Bernhardins Himmelfahrt zeigt, und in der Pantokratorarstellung des Giebelfeldes.¹¹⁸

Erwähnt sei hier auch die Jakobskapelle in Vicovaro (ca. 90 km von L’Aquila entfernt), die zwischen 1448–77 als freistehende Memorialkapelle des Grafen Gian Antonio Orsini von Tagliacozzo und seines Vaters Giacomo errichtet wurde.

¹¹⁸ Zur Ikonographie der Oratoriumsfassade MODE 1973, S. 64–66; CYRIL 1991, S. 76–78; HESSE 1992, S. 41–50; VOGEL 1999, S. 103–162.

Der überkuppelte oktagonale Bau besitzt eine ähnlich der Peruginer Fassade dispositionierte Portalarchitektur, deren übergiebeltes Bogenmotiv mit Kommendationsrelief ebenfalls seitlich von Nischenpfeilern gerahmt wird.¹¹⁹

Toskanische Retabel und Wandtabernakel

Weniger monumental als der Kapellenentwurf Bregnos, aber dennoch mit einigen Entsprechungen zum Bernhardinmausoleum hinsichtlich des Aufrisses und insbesondere der Plastizität der architektonischen Gliederung können einzelne toskanische Altarretabel aufwarten. Zweizoniger Gliederungsformen zwischen einem Pilasterpaar – hier allerdings anders als beim Bernhardinmonument in Gestalt von Tondo und darunterliegender Figurennische – bedienten sich beispielsweise Andrea Ferrucci (1465–1526) und Andrea Sansovino (1467–1529) für ihre Altarkompositionen.¹²⁰ Ferruccis Kreuzigungsalter für S. Girolamo in Fiesole (1494/95, London, Victoria & Albert Museum) zeigt ebenso wie Andrea Sansovinos Altar der Cappella Corbinelli in S. Spirito (Florenz, 1490–94) jeweils Rücklagen der seitlichen Pilaster sowie eine hinter den Stützen horizontal durchlaufende Gesimslinie, die die beiden Register trennt.¹²¹ (Abb. 165) Während der Corbinelli-Altar durch die hervortretenden Pilaster stärker auf das Triumphbogenmotiv rekurriert, kommt Ferruccis Fiesolander Altar dem Aquilaner Heiligengrabmal deutlich näher durch die sowohl in der Sockel- und Predellenzone – vergleichbar der Cappella Piccolomini – wie auch im abschließenden Gebälk durchgängig hervortretenden Stützenachsen, die zu Jochen zusammengefasst sind.

Auch die formalen Berührungspunkte zwischen quattrocentesken Wandtabernakeln mit Segmentgiebel und dem Bernhardinmausoleum sind bemerkt worden.¹²² Die Korrespondenzen umfassen neben dem ädikula-artigen Aufbau in Bogenform auch eine zentrale Öffnung für die Nische, in der das Allerheiligste verwahrt wurde. Die inhaltlichen – der Tabernakel als *novum sepulcrum* Christi – wie ikonographischen – sehr häufig sind in den Giebelfeldern der Schmer-

119 RÖLL 1994, S. 19–31. Die Figurenfülle wird noch gesteigert durch zwei Figurenregister, die sich in Art eines Gewändes verdichten, sowie durch Statuenpfeiler, die das Portal bis über die Höhe des Giebels flankieren. Zur Verbindung von Domenico di Capodistria, der einen Teil des Tempietto von Vicovaro schuf, zum Portal von Collemaggio BOLOGNA 1997, S. 100 f. Anm. 32; CRIELES 2016.

120 Antonio Rossellino führte dieses erfolgreiche Motiv an seinem Altar der Piccolomini-Kapelle in S. Anna dei Lombardi in Neapel (1471–74, 1477 aufgestellt) für Altarbauten *all'antica* ein (SATZINGER 2011, S. 171); es begegnet bspw. noch 1519 in der Fassadengestaltung von Giovanni Mormandos Neapolitaner Cappella di S. Maria della Stella alle Paparelle.

121 Nur die Komposition des Kreuzigungsreliefs im Zentrum des Altares von S. Girolamo wird nicht durch eine Gesimslinie durchschnitten. Bereits Ferruccis Sakramentsalter im Dom zu Fiesole (1492/93) unterstreicht die Plastizität durch Pilasterrücklagen. Der Altar von S. Girolamo schmückte das unterhalb liegende Grab der Auftraggeberin Tita di Roberto Salviato und ihres Ehemannes Girolamo Martini.

122 Vgl. summarisch RUGGIERI 2006, S. 224.



Abbildung 165: Andrea Ferrucci, *Kreuzigungsaltar*, 1494/95, London, Victoria & Albert Museum (ehem. Fiesole, S. Girolamo)

zensmann oder Gottvater dargestellt – Beziehungen sollen hier nicht vertieft werden. Von Interesse ist jedoch eine Beobachtung zum Bernhardinmausoleum, die in der Forschung wiederholt thematisiert wurde, nämlich das disproportionale Verhältnis des abschließenden Gebälks.¹²³ Tatsächlich scheinen die Proportionen des mächtigen Gebälks weniger in Relation zur Ordnung des zweiten Geschosses als zur Gesamthöhe des Monumentes zu stehen.¹²⁴ Hier soll vorgeschlagen werden, dass Silvestro sich hinsichtlich dieser Disproportion an toskanischen Tabernakeln orientierte. Beispielhaft sei der eucharistische Tabernakel in S. Maria di

123 „La trabeazione che funziona da coronamento è troppo sviluppata in rapporto a quella che sovrasta ai pilastri del primo ordine“, GAVINI 1927/28, Bd. 2, S. 293 f.; „sebbene le cornici siano alquanto esagerate, aggettando esse fortemente“, CHINI 1954, S. 335; „Das profilierte Gebälk ist zu schwer geraten“, LEHMANN-BROCKHAUS 1983, S. 384.

124 CHIERICI 1969, S. 37; vgl. MACCHERINI 2018a, S. 50, 55 Anm. 12 (der sich, wohl in Unkenntnis von Chierici, auf Ghisetti Giavarini beruft).

Monteluçe, Perugia (1483) von Francesco di Simone Ferrucci genannt, dessen Arbeiten häufig breite Gebälkformen aufweisen.¹²⁵ Man vergleiche auch das Gebälk des Tabernakels aus S. Girolamo, Fiesole von Andrea Ferrucci, das durch Verkröpfungen und das auf Kämpferhöhe durchlaufende Profil massig wirkt. An Florentiner Modellen orientiert, zeigt auch der Aquilaner Tabernakel von S. Maria del Soccorso einen verbreiterten Fries. (vgl. Abb. 71) Kandelaber, die möglicherweise einst die Lünette des Bernhardinmausoleums flankierten, hätten das unproportionale Verhältnis abgemildert.

Im Vorgriff auf die Diskussion zu Dimensionssprüngen in der Klein- und Miniaturarchitektur (4.3.3) sei darauf verwiesen, dass die proportionalen Unstimmigkeiten des Mausoleums eine bei Kleinarchitekturen häufig anzutreffende Besonderheit sind, die darin begründet ist, dass wegen einer besseren Lesbarkeit nicht alle Elemente eine maßstäbliche Reduzierung erfahren.¹²⁶

Neapel

Aufwendige Altararchitekturen waren auch in Neapel zu finden, wo das Architektur und Skulptur zusammenbringende Großprojekt des Triumphbogens für Alfons I. einen starken Referenzpunkt bildete.¹²⁷ Prominent ist die großdimensionierte, reich mit Figuren und Reliefs geschmückte Altar-Kapelle der Familie Miroballo in S. Giovanni a Carbonara, Neapel (um 1476?).¹²⁸ (Abb. 166) Die bis etwa 150 cm vor die Wand ragende Altarstruktur präsentiert mit seitlichen, durch Verkröpfungen zusammengefassten Nischenpilastern einen an das Tabulariumsmotiv erinnernden Aufbau.¹²⁹ Auch die Ausschmückung der durch ein durchgehendes Gebälk unterteilten Altarnische mit Nischenfiguren und einem Kommendationsrelief sowie der Giebel bieten gewisse Entprechungen zum Bernhardingrabmal. Dass die architektonische Syntax von Altar- und Sepulkralbauten zum Großteil austauschbar war, zeigt die leicht abgeänderte Adaption des Miroballo-Altars am Grabmal für Galeazzo Sanseverino in der neapolitanischen Observantenkirche S. Maria

125 Zu den vermuteten Verbindungen Ferruccis mit Silvestro vgl. 3.2.2. So auch bei verschiedenen Grabmalsentwürfen Ferruccis in Bologna, Forlì oder Montefiorentino, besonders auffällig ist aber das Portal der Sakristei der Badia Fiesolana von 1463 mit einem unklassischen, quasi verdoppelten Gebälk; nicht zu sprechen von Donatellos Sakramentstabernakel für St. Peter (um 1432/33), dessen Gebälk sich zur Bildbühne des Grablegungsreliefs erweitert.

126 „Vielmehr werden die Elemente innerhalb des analogen typologischen Gerüsts gleichsam neu skaliert“, NIEBAUM 2013, S. 1433.

127 Vgl. hier den literarischen Vergleich klassischer Triumphbögen mit christlichen Denkmälern in Giovanni Pontanos *De Magnificentia* von 1498 (PONTANO 1965, S. 110 f.).

128 Die Bildhauerarchitektur wurde unterschiedlichen Künstlern zugewiesen: Jacopo della Pila sowie Tommaso und Giovantommaso Malvito (PANE 1977, S. 159 f.; ASCHER 2000, S. 127 f.) oder auch Pietro da Milano und seiner Werkstatt (VALENTINER 1937, S. 509 f.; ABBATE 1992, S. 12–15).

129 Hier ist ein Echo des Triumphbogens für Alfons I. wahrscheinlich (vgl. ABBATE 1992, S. 14 mit Verweisen).



Abbildung 166: *Miroballo-Altar*, um 1476, Neapel, S. Giovanni a Carbonara

La Nova (um 1477).¹³⁰ Auch der Tabernakel des Gnadenbildes der Madonna della Bruna in S. Maria del Carmine bietet eine Fusion von Elementen römischer Grabmäler und Altar- bzw. Tabernakelarchitekturen mit zentralem Bogenmotiv und begleitenden Nischenjochen.¹³¹ (Abb. 167)

¹³⁰ Vgl. ABBATE 1992, S. 8. Im oberen Bereich wird das Sanseverino-Monument durch Einstellung des Sarkophages mit Gisant zum Arkosolium; der untere Teil ist flach als dreizoniger Sockelbereich gestaltet, der möglicherweise einst ähnlich den Carafa-Grabmälern in S. Domenico Maggiore eine Einnischung mit Sitzbank aufnehmen sollte.

¹³¹ Die drei unteren Nischenfiguren der äußeren Stützen sind aus stilistischen Gründen einer früheren Phase des Tabernakels zuzurechnen, die um 1474, dem Jahr einer großzügigen Geldspende für das Gnadenbild anzusetzen ist. Eine erweiternde Umgestaltung ist in die Jahre zwischen 1500 und 1511 zu datieren, als das Marienbild am Ende einer ‚Pilgerfahrt‘ nach Rom im Jubeljahr über dem Hauptaltar der Kirche installiert wurde. Während frühere Autoren verschiedene Hände an dem Tabernakel ausmach-



Abbildung 167: Tabernakel
Madonna della Bruna, nach 1474/
1500–11, Neapel, S. Maria del
Carmine

Pale quadrate mit aufwendigem Rahmenwerk

Hinsichtlich der Ähnlichkeiten mit Altarbauten sei kurz auf die allgemeine Tendenz zu monumentalen Rahmenarchitekturen von Altargemälden hingewiesen. Wohl in Weiterführung der adriatischen Tradition von Altarrahmenungen und orientiert an Dogengrabmälern, aber auch Altarwerken wie Andrea Mantegnas Hochaltar für S. Zeno in Verona (1457–59), entstanden in der zweiten Hälfte des Quattrocento extrem aufwendige Rahmenformen, die zum Teil eine Interaktion von Altarbild, Rahmenarchitektur und innerbildlicher Architektur aufweisen.¹³² Im franziskanischen Bereich lässt sich hier beispielsweise Giovanni Bellinis (1431/36?–1516) *Marienkronung* nennen, die ca. 1471–83 für die Kirche der Franziskanerkonventualen von Pesaro (heute Musei Civici) entstand. Die aufwendige Rahmung des Altargemäldes mit Predellazone und Pilastern aus übereinan-

ten (Donatello-Nachfolge, Mitwirkende am Alfonsinischen Triumphbogen, Bartolomé Ordoñez oder Diego Siloé, vgl. PANE 1977, S. 119–127), wurde das Werk in jüngerer Zeit überzeugend Andrea Ferrucci und seiner Werkstatt zugeschrieben (NALDI 2002, S. 117–129).

¹³² Zu den Altarrahmenungen des adriatischen Bereiches in Holz, Stein und Terrakotta vgl. DE MARCHI 2012, S. 9–26. Mantegnas paradigmatisches Werk scheint angeregt durch Donatellos Hauptaltar des Santo (CHASTEL 1993, S. 41).

dergestapelten Figurennischen erhält besondere Plastizität durch die zusätzliche Innenrahmung der Altartafel und das innerbildliche Rahmenmotiv des Thron-dorsale, und besaß ursprünglich den rechteckigen Aufsatz einer Schmerzensmann-darstellung (heute Vatikanische Museen). Neben anderen Altären Bellinis in Venedig – wie demjenigen der Observantenkirche S. Giobbe (ca. 1480) oder dem Triptychon der Frari-Kirche (1488) – sind in den Marken noch einige weitere Exemplare mit intakt erhaltener hölzerner Rahmung zu finden, wie beispielsweise Marco Palmezzanos 471 cm Höhe erreichender Madonnenaltar aus S. Francesco, Matelica (1501), ebenfalls als Ädikula mit Nischenpilastern gestaltet, die gemalte Pietàgruppe oberhalb des breiten Gebälks aber in Lünettenform präsentiert.¹³³ (Abb. 168)



Abbildung 168: Marco Palmezzano, Madonnenaltar, 1501, Matelica, S. Francesco

Hinsichtlich der formalen Bezüge des Bernhardinmausoleums zu verschiedenen Grabmonumenten, Kleinarchitekturen und Altarbauten fallen insbesondere die starken Anklänge an die Altarädikulen Andrea Bregnos und die Grabmäler des römischen Hochklerus ins Auge. Doch kann kaum von einem ausdrücklich „römischen“ Monument gesprochen werden, wenn auch – wie gezeigt – ikonogra-

¹³³ Zu diesem Werk, dessen Rahmenarchitektur in der Bildfläche weitergeführt wird, *Facciamo presto* 2017, S. 54 f.

phische und inschriftliche Bezüge zum Papsttum bzw. zum Kirchenstaat bestehen (3.4).¹³⁴ Selektiv und eklektisch fanden auch Anregungen der Florentiner und Neapolitaner Bildhauerszene Eingang in den Entwurf des Aquilaner Monumentes. Allgemeine Tendenzen der Jahre um 1500, Reliefs und Figuren in Klein- und Großarchitekturen zu integrieren, oder auch monumentale „macchine d’altare“ durch die Symbiose von Kunsttischlerei und Malerei als teils allansichtige Architekturen zu gestalten, scheinen im Entwurf des Bernhardinmausoleums ebenfalls adaptiert.¹³⁵ Ohne weiteren Vermutungen hinsichtlich der Aufenthalte Silvestros dell’Aquila bzw. seiner verschiedenen Mitarbeiter auf den Grund gehen zu können, zeigt sich hier, dass man von einem über die künstlerischen Entwicklungen der einflussreichsten mittelitalienischen Kunstzentren gut unterrichteten Werkstattleiter ausgehen muss.

4.3 Typologischer Vergleich II – zweckbestimmte Typen

Nach den vorangegangenen Betrachtungen zu stärker formalbezogenen Affinitäten des Bernhardinmausoleums, sollen im Folgenden Objekte betrachtet werden, die hinsichtlich ihrer Zweckbestimmung als Gehäuse bzw. Hüllen von Heiligenkörpern oder Reliquien enger mit dem Aquilaner Monument verwandt sind. Dazu werden zunächst Freigrabmäler für Heilige und ihre liturgischen Bedingungen in den Blick genommen. Als kleinformatigere ‚Verwandte‘ werden sodann kurz Reliquiare und Schreine vorgestellt sowie deren Präsentation auf freistehenden Bühnen oder in Ziborien thematisiert. Abschließend werden Kleinarchitekturen im Kirchenraum untersucht, die teils selbst Reliquiencharakter besitzen.

4.3.1 Freistehende Heiligengrabmäler

Im Unterschied zu anderen Grabmalsgattungen beansprucht das Freigrab einen Sonderstatus, sowohl hinsichtlich seiner „Allseitigkeit oder maximale[n] Sichtbarkeit“, als auch wegen seiner „raumbeherrschende[n]“ Position in einem Innenraum.¹³⁶ Weitaus seltener im italienischen Quattrocento, als man im Zusammenhang mit dem Interesse an Zentralbauten oder (Reiter-)Denkmälern im Stadtraum

134 Nicht zu leugnen ist jedoch die Nähe insbesondere zu einzelnen Monumenten in S. Maria del Popolo, wo die franziskanischen Kardinäle und Papst Sixtus IV. mäzenatisch stark aktiv waren, wie auch die Grabmäler in den Kirchen der römischen Observanten, S. Maria in Aracoeli, oder der Konventualen, SS. Apostoli.

135 Zu ersterem SATZINGER 2011, S. 168–170, zu letzterem DE MARCHI 2012, S. 235–252.

136 HAMANN-MAC LEAN 1978, S. 129, 97. Diesem Autor folgend soll hier das Freigrab – das weder formal noch ikonographisch zu spezifizieren ist – als Grabmonument definiert werden, das sich im Inneren eines Gebäudes befindet und als von allen Seiten ansich-

vermuten könnte, blieb das Freigrab als besondere Auszeichnung außergewöhnlichen Persönlichkeiten vorbehalten. In den Ländern nördlich der Alpen hingegen war der Usus freistehender Grabmäler – meist für Gründer oder Wohltäter von Kirchen – verbreiteter und vermutlich vorbildhaft für einige Stiftergrabmäler auf der italienischen Halbinsel, die seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts zahlreicher zu finden sind.¹³⁷

Ihrem hervorgehobenen Rang entsprechend waren freilich auch die Grabmäler von Heiligen oftmals freistehend konzipiert – dies zeigten die Erläuterungen zum Typus der Heiligen*n*ar*che* bzw. Stützentumben (4.1.1). Die Selbstverständlichkeit, mit der Zeitgenossen die freistehende Disposition eines Grabmonuments mit einer Heiligengrablege assoziierten, veranschaulicht der Fall des Grabmals für Raimondino dei Lupi († 1379) im Paduaner Oratorio di S. Giacomo, welches Pilger küssten und davor beteten, in der fälschlichen Annahme, es handele sich um die *arca* eines Verehrungswürdigen.¹³⁸

Nicht allein die außerordentliche Bedeutung der Heiligen manifestierte sich in einem Freigrab. Die freistehende Aufstellung trug auch liturgischen und frömmigkeitspraktischen Handlungen Rechnung: Durch „Umgehbarkeit“ ermöglichte man einer maximalen Anzahl von Gläubigen die physische oder visuelle Nähe zum Grabmal, die auch gewährleistet war, wenn – wie häufig der Fall – das Monument mit einem Altar gekoppelt war.¹³⁹

In Italien ist – wie erläutert – im Bereich des monumentalen Heiligenfreigrabes die Stützentumba dominant.¹⁴⁰ Nur vereinzelt sind andere Typen zu finden, wie beispielsweise das ehemalige Arkadenfreigrab des Beato Ambrogio Sansedonio in S. Domenico (Siena, 1287), der zugleich als Marmoretabel des Hochaltars fungierende Reliquienaltar des hl. Donatus im Dom zu Arezzo (ab 1362), das als hohler Altarkasten mit Kriechöffnungen konzipierte Grabmal des hl. Nikolaus

tiges Hochgrab konzipiert wurde (ebd. S. 95–108, dort auch zu den Sonderkategorien eingestellter, angelehnter oder frontalisierte Freigräber).

137 POESCHKE 1993, S. 85, 93 f. Eines der frühesten Beispiele für freistehende Laiengräber ist Jacopo della Quercias Tumbengrab der Ilaria del Carretto (1405–7/8, Lucca Dom); am Ende des Jahrhunderts schuf Gian Cristoforo Romano in der Kartause von Pavia ein Baldachingrabmal für Gian Galeazzo Visconti (1494). Auch zwei Papstgrabmäler waren freistehend: die bronzene Grabplatte für Martin V. im Mittelschiff der Lateransbasilika (1445) und das Bronzemonument Sixtus IV. in der als Kanonikerchor fungierenden Marienkapelle von Alt-St. Peter (in beiden Fällen ist eine Anknüpfung an das Stifterverrecht vorhanden, vgl. ZITZLSPERGER 2004b; PÖPPER 2007).

138 GONZATI 1853, S. IVf. (Dok. CXLVII): „molti del popolo semplice credendo che li fosse Corpo santo (...) commettevano idolatria, andando a baciare detta Arca ed inginocchiarsi sopra detti scalini con far orazioni“.

139 HAMANN-MAC LEAN 1978, S. 131. Zum Bedürfnis der Pilger, sich um ein Heiligengrab zu versammeln und zum Interesse an „congregational unity“ am Grab eines für eine bestimmte Gemeinschaft besonders bedeutsamen Heiligen NYGREN 1999, S. 228 f.

140 MOSKOWITZ 1994; vgl. auch mit diesem Typus eng verwandte Grabformen NYGREN 1999, S. 134–155.

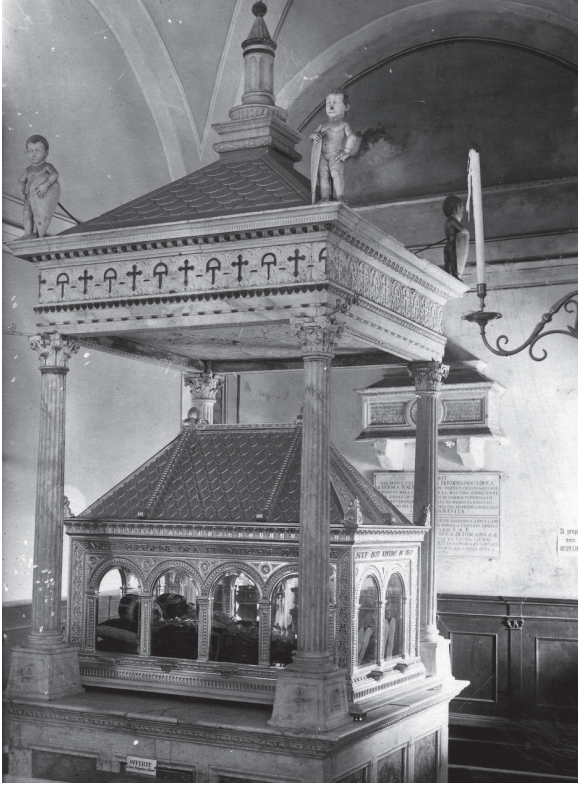


Abbildung 169 u. 170: Matteo Civitali, Grabziborium u. Sarkophag hll. Pellegrinus und Bianco, 1475–92, San Pellegrino in Alpe (LU), S. Pellegrino



von Tolentino (Tolentino, S. Nicola, 1474) oder das Grabziborium des hl. Pellegrinus († 643) und seines Gefährten Bianco in San Pellegrino in Alpe (LU, 1475–92).¹⁴¹

Letzteres wurde von Matteo Civitali (1436–1501) in der Hospitalskirche S. Pellegrino realisiert und war zunächst im Zentrum des Langhauses positioniert.¹⁴² Der Baldachin besteht aus einem quadratischen Unterbau, geschmückt mit von Profilrahmen eingefassten Porphyrfeldern, auf dem vier korinthische Säulen das schuppenbedeckte Zeltdach mit Laterne tragen. (Abb. 169) Ursprünglich auf dem Sockelbau des Ziboriums platziert, ruhte der Kastensarkophag mit einfachem Profilrahmen und seitlich glatten Spiegelflächen auf steinernen Kugeln. Den pyramidalen Deckel bekrönte eine Büste des hl. Pellegrinus. Die Front des später an die Stirnwand der Kirche versetzten Sarkophages war dem Hauptaltar zugewandt, während der restliche Bereich der Sockelplatte als Altarmensa diente.¹⁴³ Frontal besitzt der Steinsarg eine runde, von einer Inschrift gerahmte Öffnung aus durchbrochenem Filigranornament. (Abb. 170)

Höchstwahrscheinlich orientierte sich der Lucchese Civitali an dem im Zeitraum 1373 bis 1410 entstandenen Grabmal der hl. Zita in S. Frediano seiner Heimatstadt Lucca (heute zerstört), das den Sarkophag der Heiligen auf einem Altarblock präsentierte, der von einem Baldachin überfangen war.¹⁴⁴ (Abb. 171) Ein anderes ziboriumförmiges Heiligengrabmal zeigt nicht einen perforierten Sarkophag, sondern eine perforierte Cella: Das den römischen Reliquenziborien verpflichtete Grabmal des hl. Felice in S. Maria dell’Immacolata Concezione von Ceri (bei Cerveteri, ca. 1484–92),



Abbildung 171: Grabmal hl. Zita, Lucca (FEDERIGHI 1582)

141 Vgl. ebd., S. 37–77. Zu „Reliquienaltären“ Italiens vgl. BRAUN 1924, Bd. 2, S. 556–558, der jedoch unsystematisch sehr unterschiedliche Grabtypen mit angeschlossenem Altar unter dieser Gattung subsummiert.

142 PROCACCI 1931, S. 414; HARMS 1995, S. 72. Erst 1666 fand das Ziborium im Chor hinter dem Hauptaltar Aufstellung; originärer Sarkophag und Büste wurden dabei an die Ostwand des Chores versetzt.

143 Ebd., S. 72.

144 Einen Eindruck der ungefähren Gestalt des Grabaltares bietet der Titelholzschnitt einer 1582 veröffentlichten Zita-Vita (FEDERIGHI 1582). Unklar bleiben jedoch die Form des ursprünglichen Sarkophages und auch, ob der Altar freistehend war (NYGREN 1999, S. 342).

besitzt ein vergittertes Fensterchen in der breiten Attikazone, durch das die Reliquien ausgestellt werden konnten.¹⁴⁵

Auf der Suche nach freistehenden, begehbaren „Kapellen-“ oder „Gehäusegrabmälern“¹⁴⁶ wird man eher in anderen Gebieten Europas fündig. Freigrabcharakter hatte etwa ein Großteil der Heiligengrabmäler des mittelalterlichen Frankreichs.¹⁴⁷ Als ebenso prominentes wie außergewöhnliches Beispiel eines Kapellengrabmals soll das 1766 zerstörte Lazarusmonument im Chorbereich von Saint-Lazare in Autun (12. Jahrhundert) näher betrachtet werden. In Form einer Miniaturarchitektur mit dem Grundriss eines aus Langhaus, Querschiff, Apsis und Vierungstürmchen bestehenden Kirchleins war es durch zwei Türen in den ‚Querschiffseiten‘ begehrbar.¹⁴⁸ (Abb. 172) Da der Hauptaltar von Saint-Lazare an der Vorderseite des

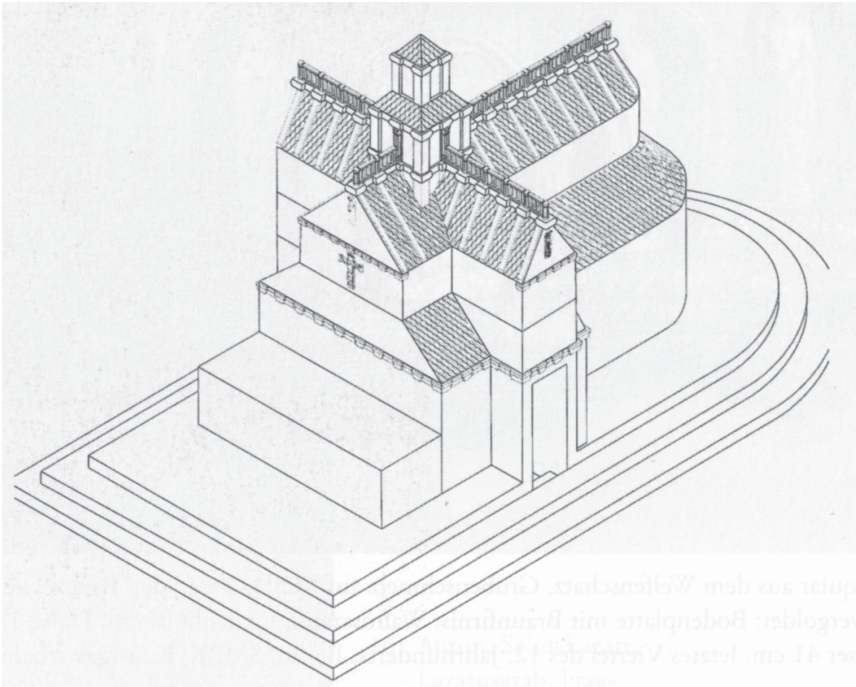


Abbildung 172: Grabhaus hl. Lazarus, 12. Jh., Autun, Saint-Lazare, Rekonstruktion nach Gilles Rollier 2003

145 ZANDER 1984, S. 99.

146 Vgl. KOMM 1990, S. 100.

147 CLAUSSEN 2016; KOMM 1990.

148 Zur Rekonstruktion des einst 550 cm langen, 280 cm breiten und ca. 600 cm hohen Lazarusgrabmals KOMM 1990, S. 77–82, 101–106; vgl. zuletzt HOMMERS 2015, S. 51–76 mit Bibliographie.

Monumentes angeschlossen war, wirkte es wie ein Retabel. Im Inneren des Grabgehäuses stellte eine Gruppe knapp unterlebensgroßer Kalksteinfiguren die Erweckung des Lazarus dar, der sich soeben aus dem Sarkophag mit gelüpftem Deckel erhob. Die Gebeine des Heiligen ruhten jedoch unterhalb des skulptierten Sarkophags in einer Gruft, in die man durch eine 30 × 30 cm große, mit einem Porphyrstein zu verschließende Bodenöffnung hineinschauen konnte.¹⁴⁹ Die einzigartige Form des ehemaligen Lazarusgrabmales und seine Evokation des Aufweckungswunders nehmen stark auf den ersten Grabort des Lazarus in Bethanien und auch das Grab Christi Bezug, galt doch die Erweckung des Lazarus als Präfiguration von Christi Auferstehung.¹⁵⁰

Parallelen zum Bernhardinmausoleum ergeben sich in diesem Fall neben der Anlage als Gehäuse mit zwei Öffnungen für den Durchgang bzw. -blick auch hinsichtlich der architektonischen Gliederung mit Pilastern sowie der farbigen Inkrustation.¹⁵¹ Auf den ersten Blick scheint eine direkte Adaption des weit entfernten Lazarusgrabmals unwahrscheinlich – mindestens bislang sind Quellen zu Aquilaner Pilgern am Lazarusgrab unbekannt. Doch soll hier das Interesse Ludwigs XI. von Frankreich, der unter anderem als Mäzen verschiedener burgundischer Heiligengrabstätten aktiv wurde, an den Lazarusreliquien erwähnt sein. Eben jener Monarch, der 1481 so großzügig den Silbersarkophag an L'Aquila schenkte, plante seit 1479 die Donation eines Reliquiars für das angeblich in Avalon verwahrte Lazarushaupt und strengte 1482 eine Untersuchung zur Authentizität der Autuner Lazarusreliquien an.¹⁵² Geht man von einem regen diplomatischen Austausch zwischen dem Stadtrat L'Aquilas und dem französischen Königshof in den Jahren um 1481 aus – als der Prunksarkophag für Bernhardin eintraf –, so ist es wahrscheinlich, dass Nachrichten über dieses weitere Stiftungsvorhaben Ludwigs in die Abruzen gelangten.

Andere begehbare Heiligengrabmäler sind höchst selten zu finden. Zwar in Form einer Kleinarchitektur als freistehendes Baldachingrabmal errichtet, ist selbst eines der aufwendigsten Franziskanergrabmäler nördlich der Alpen, das Mausoleum der hl. Elisabeth in der Nordkonche der Marburger Elisabethkirche nicht betret-, sondern nur umschreitbar. Ende des 13. Jahrhunderts entstanden und 1357 mit Tumbenreliefs sowie einem Marienaltar an der Westseite ergänzt, gehört es – da die Ostschmalseite des Baldachins an die Wand der Nordkonche angrenzt – zu den „angelehnten“ Freigräbern.¹⁵³ Im Gegensatz dazu zeigt sich die

149 Dass es keinen zusätzlichen, unterhalb der Gruft entlangführenden Schacht zum Unterqueren des Grabmals gab, wie in der älteren Forschung angenommen, problematisiert HOMMERS 2015, S. 56–59.

150 Ebd., S. 65–76.

151 Ähnlich ist außerdem der Charakter eines „Monumentalreliquiar[s]“ (KOMM 1990, S. 101).

152 HAMANN 1936, S. 184; die „Enquête“ wurde zur wertvollen Quelle (publiziert ebd. S. 191–194).

153 HAMANN-MAC LEAN 1978, S. 108.

freistehende Aufstellung und grundsätzliche Begehbarkeit des Bernhardinmausoleums als große Besonderheit.

4.3.2 Schreine, Reliquiare und Reliquienziborien

Schreine

Das Marburger Grabmal zeigt den Typus des Baldachingrabmals, für den man die formale Verwandtschaft mit Altarziborien und Kleinarchitekturen, z.B. Heiliggrabkopien, festgestellt hat, die Thema der folgenden beiden Kapitel sind.¹⁵⁴ Ebenfalls im 13. Jahrhundert wurde für die Gebeine Elisabeths ein Schrein aus Edelmetall gefertigt (um 1249), der eine Kirchenarchitektur im Miniaturformat darstellt und – wie in den nordalpinen Ländern üblich – auf einer steinernen Bühne im Kirchenraum ausgestellt war.¹⁵⁵ Einen Reflex der hochmittelalterlichen Blüte der erhöhten Reliquienschreine in den Gebieten nördlich der Alpen (12. bis 14. Jahrhundert) hat man in den auf Stützen getragenen italienischen Heiligen*arche* festgestellt, die tatsächlich morphologische und ikonographische Ähnlichkeiten aufweisen.¹⁵⁶ Wenig untersucht sind die ursprünglichen Präsentationsweisen von metallenen Heiligenschreinen dieser Zeit in den italienischen Gebieten. Während die bereits erwähnten quattrocentesken Beispiele des Aquilaner Raumes (vgl. 3.1.1) isolierte Heiligenfiguren darstellten, sind andernorts auch szenische Darstellungen zu finden, wie etwa auf dem von Francesco da Milano geschaffenen Silberschrein des hl. Simeon in Zadar (1377, 1497 ergänzt) oder auf den beiden Florentiner *Bronzearche* Lorenzo Ghibertis für die hll. Protus, Hyazinth und Nemeisius (1428) und den hl. Zenobius (1432/42).¹⁵⁷

Reliquiare

Als kleinere ‚Geschwister‘ der Heiligengrabmäler sind Reliquiare anzusprechen, die in ihren mannigfaltigen formalen Ausprägungen nicht selten auch als Miniaturarchitekturen auftreten. Verschiedene Beispiele quattrocentesker Goldschmiedekunst zeigen Architekturformen kombiniert mit Schauöffnungen, die den Blick auf die Reliquien freigeben. So ist etwa das Reliquiar des Sebastianshaupt (römisch, ca. 1460–80, St. Peter, Museo del Tesoro) als rechteckiges Gebäude mit

154 SCHMIDT 1990, S. 48.

155 Zu Beginn des 20. Jahrhunderts rekonstruiert wurde etwa die Bühne des Gertrudenschreins in Nivelles (1298), für den noch um 1520/28 ein aufwendiges Schutzbehältnis aus Gelbguss angefertigt wurde. Während die Schreine des hl. Alban (1302–08, St. Albans Cathedral) und Eduards des Bekenner (seit 1269 in Westminster Abbey) nicht mehr erhalten sind, bestehen ihre Präsentationsbühnen jedoch noch im Original (TRIPPS 2010, S. 276 f.).

156 NYGREN 1999, S. 43; daneben lieferten sicherlich auch antike skulptierte Sarkophage wichtige Anregungen.

157 Ebd., S. 474–480.

Satteldach gestaltet. Je drei verglaste Öffnungen an den Langseiten und eine – als Bogen ausgebildet – an den Schmalseiten sind durch kannelierte Pilaster gerahmt.¹⁵⁸

Als quadratischer Miniaturtempel ist das Reliquiar des Schulterknochens des Märtyrers Christophorus angelegt (1472, Urbania, Museo Leonardi).¹⁵⁹ Oberhalb eines schmuckreichen Sockels und der darüber liegenden, mit Inschrift versehenen Plinthe befindet sich im Kern ein die Reliquien schützender Glaszylinder. Dieser ist an den Ecken von kannelierten Säulen umgeben, die ein Gebälk tragen, welches von einer geschuppten Kuppel bekrönt wird.

Als okotogonales überkuppeltes Miniaturgebäude mit Laterne ist das Reliquiar des Büßergürtels der hl. Maria Magdalena im Tesoro von S. Giovanni in Laterano (nach 1470) gestaltet. Das kleine Gebäude ist durch Knickpilaster gegliedert und weist an sieben seiner acht Seiten vergitterte Arkaden auf.¹⁶⁰ (Abb. 173)

Reliquenziborien

Sollten sich die Aquilaner auf der Suche nach einem monumentalen Modell eines zeitgemäßen Heiligengrabmals nach Rom gewandt haben,¹⁶¹ waren dort nur wenige mittelalterliche Beispiele zu finden, was auf die dominierende Präsenz der Märtyrerreliquien, die in altehrwürdiger Form in den Stationskirchen der Urbs verehrt wurden, zurückgeführt werden kann. An die Stelle der *arche*, die man andernorts für Stadtheilige errichtete, trat in Rom das Ziborium der Häupter der Apostelfürs-

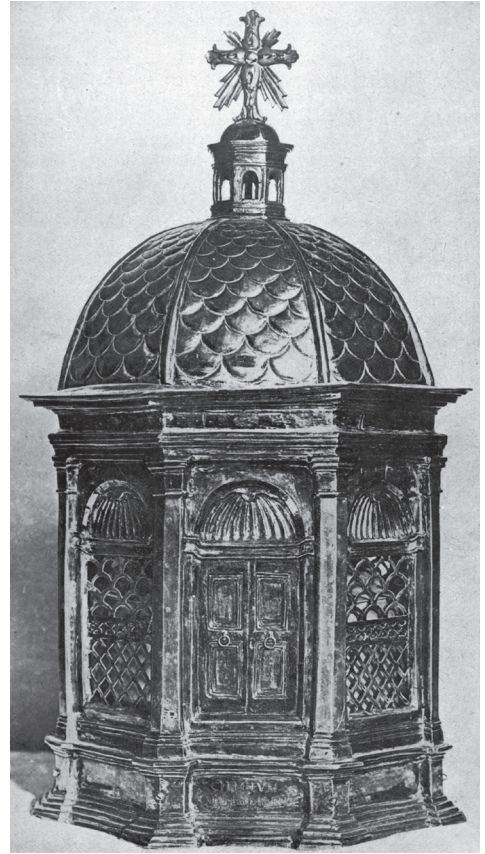


Abbildung 173: Reliquiar Büßergürtel der hl. Maria Magdalena, nach 1470, Rom, Tesoro di S. Giovanni in Laterano

158 GUIDO 2017.

159 MARCHINI 1968; GUIDO 2017

160 Das zentralbauartige Schatzobjekt erinnert an den von Benedetto da Maiano verbreiteten Typ des Sakramentstabernakels als überkuppelte hexagonale Miniaturarchitektur; zur Genese dieses Typs vgl. GUINOMET 2017, S. 17–21.

161 Vgl. den Rekurs auf römische Spezialisten in der Beratung zur Gestalt des neuen Bernhardingrabmales während der Stadtratssitzung im März 1487 (3.1.2). Als eine der wichtigsten römischen Pilgerkirchen musste die Lateransbasilika vielen Aquilaner Bürgern und Brüdern bekannt gewesen sein.

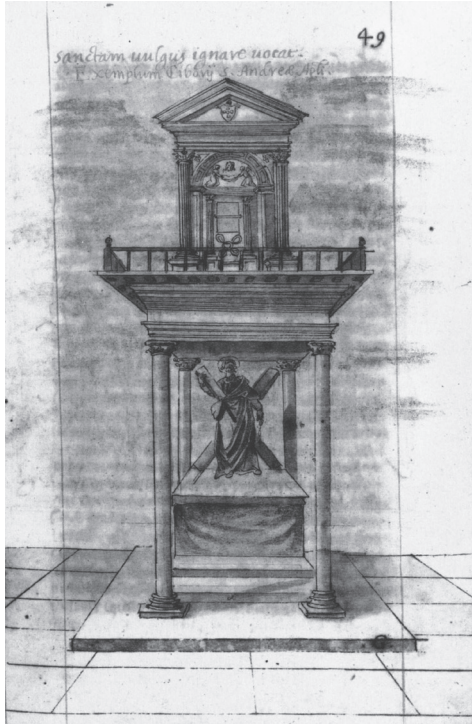


Abbildung 174: Giacomo Grimaldi (?), Andreas- und Gregorsziborium, Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Barberini lat. 2733, fol. 49r

ten in S. Giovanni in Laterano (1367–69, Giovanni di Stefano da Siena zugeschrieben), das einen von Säulen umstandenen Altar unter der aufgestellten Reliquienkammer (*cella*) besaß.¹⁶²

Das Lateranziborium und etwa ein Dutzend weitere stellen eine römische Besonderheit dar, die auch im 15. Jahrhundert noch aktuell war.¹⁶³ So entstand in den Jahren 1463/64 auf Initiative Pius' II. das nur in Fragmenten und Zeichnungen überlieferte freistehende Reliquienziborium für das von ihm erworbene Andreashaupt in Alt-St. Peter, an dem das wenig später ebendort errichtete Ziborium für die Heilige Lanze (1495 vollendet, Translation 1500) formal orientiert war.¹⁶⁴ (Abb. 174) Das Andreasziborium vereinte die Struktur der mittelalterlichen römischen Ziborien mit einer zeitgemäßen Formensprache *all'antica*: Auf einer Basisplatte stand ein wannenförmiger Altar, umgeben von vier roten Säulen, die ein gerades Gebälk mit vorkragender Platte trugen. Auf dieser betretbaren, von Gittern umschlossenen Plattform befand sich das vierseitige Andreastabernakel, gegliedert durch seitliche Dreiviertelsäulen, auf denen Dreiecksgiebel ruhten und je eine mittige Blendarkade mit hochrechteckigen Öffnungen und Lünettenreliefs. Zweimal jährlich öffnete man diese Türchen, um die mit Ablässen verbundene Zurschaustellung der wertvollen Reliquie zu ermöglichen.¹⁶⁵

Als Sonderfall eines auf gestelztem Podium erhobenen Gehäuses sei hier abschließend jenes der neuen Orgel von Alt-St. Peter genannt, das im Groben an der Struktur der Ziborien orientiert scheint. Ab 1495 auf Initiative Alexanders VI. vor der nördlichen Zungenwand des Triumphbogens errichtet, bildete die Orgelempore als Pendant zum Lanzenziborium vom Mittelschiff her betrachtet eine visuel-

162 GARMS 1990, S. 101.

163 Zu den römischen Ziborien ZANDER 1984. Zwischen 12. und 15. Jahrhundert sind mindestens sieben Reliquien- und fünf Ikonenziborien bezeugt (CLAUSSEN 2000[2001], S. 242–244; zu Ikonenziborien vgl. BOLGIA 2013).

164 ROSER 2005, S. 96–99, 127–132.

165 Ebd., S. 100.

le Rahmung des Hauptaltars der Petersbasilika.¹⁶⁶ Der heute verlorene Orgelbau stand auf einer von Porphyrsäulen getragenen Empore, welche das Instrument auf einem Unterbau mit verkröpftem Gebälk trug.¹⁶⁷ (Abb. 175) Eingfasst von Eckpilastern mit Groteskenornament besaß das Gehäuse ein breites Gebälk über dem ein Tonnengewölbe ansetzte, dessen Segmentgiebel mit einer Gottvaterdarstellung geschmückt war. Gemalte Szenen des Lebens und der Martyrien der Apostelfürsten schmückten die Orgelfügel. Die Form des Instrumentengehäuses – das freilich ganz anderen Notwendigkeiten genügen musste – ähnelt dem Quercia-Altar Bregnos oder dem Hochaltar von S. Maria Novella in Florenz, weicht aber von deren Binnengliederung ab, die hier hinter sieben schlanken Arkaden die Orgelpfeifen barg.

In der freistehenden Anlage und der durch Vergitterung geschützten, aber gut visuell zugänglichen Kammer mit abgeschlossenem Altar der römischen Ziborien lassen sich eher funktionale als formale Entsprechungen mit dem Bernhardinmausoleum ausmachen. Allenfalls eine indirekte Inspiration ließe sich herleiten über die von Andrea Bregno neu definierte Lösung eines Altar und Tabernakel kombinierenden Monumentes in Form eines Ädikulagehäuses, das zugleich Retabelfunktion einnimmt (vgl. 4.2.2).¹⁶⁸ Dabei konnte der vermittelte Rekurs auf

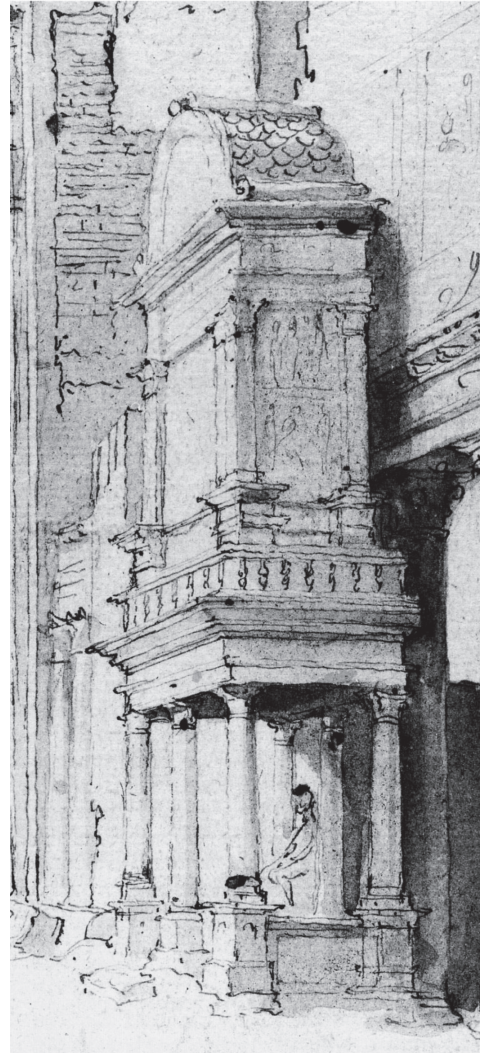


Abbildung 175: Marten von Heemskerck (zugeschr.), Ruine Alt-St. Peter nach Westen mit Orgel Alexanders VI. (1495), 1530er Jahre, Berlin, Kupferstichkabinett

166 ANTINORI 1995/7; vgl. ROSER 2005, S. 133–137.

167 Seit ca. 1535 umschloss die untere Säulenstellung die Bronzestatue Petri sowie den Processus- und Martinianusaltar (ANTINORI 1995/7, S. 130).

168 PÖPPER 2010, S. 86. Obwohl sich Bregnos Altar in S. Maria del Popolo über 150 Jahre an seinem Standort behauptete, zeigen Quellen, dass um 1500 Ziborien immer noch als altehrwürdige Standardform zur Hervorhebung von Altären verstanden wurden (DE BLAAUW 1996[1997], S. 103).

das Ziborium des Laterans als Ruhestätte der Häupter der römischen Stadtpatrone und Apostelfürsten eine weitere Hervorhebung des vom Heiligen Stuhl begünstigten Apostolates der Franziskanerobservanz sein.

4.3.3 Kleinarchitekturen

Nach einer kurzen Reflexion zu architektonischen Größenverhältnissen und Dimensionssprüngen sowie in diesem Kontext verwendeter Begriffe werden im Folgenden mit der Portiunkula und dem Heiligen Grab zwei Vergleichsobjekte christlicher Kleinarchitektur herangezogen, die sich nicht zuletzt durch ihre Bedeutung für die Franziskaner(-observanten) auszeichnen.¹⁶⁹

Gemeinhin findet der Begriff „Mikroarchitektur“ für miniaturhaft verkleinerte Architekturformen an Schreinen, Reliquiaren, liturgischem Gerät, Tabernakeln oder in der Bauskulptur Verwendung.¹⁷⁰ Für das Bernhardinmonument scheint die bereits mehrfach genutzte Bezeichnung „Kleinarchitektur“ angemessener, lässt es sich auf diese Weise doch als kleinformatiges, zugleich aber für Menschen begehbares Gebäude charakterisieren. Darüber hinaus wird so seine Stellung zwischen Miniatur- und Monumentalisierung deutlich, wenn auch Definitionen anhand von Größenmaßstäben zwangsläufig relativ sind.¹⁷¹ Hilfreich ist eine nähere Begriffsbestimmung, die Kleinarchitektur als „absichtliche Verkleinerungsstufe von Architektur“ versteht, jedoch nicht als exakte Kopie, sondern mit einem Einsatz von Architekturelementen, der „anders und vielfältiger als in der Großarchitektur“ ist.¹⁷² Statisch meist unproblematisch, bieten Kleinarchitekturen formale Freiheiten und eine besondere „Innovationskraft“. Diese Definition trifft auf das Aquilaner Monument ebenso zu, wie sich hier auch die „Möglichkeit der Bildhauer und Baumeister, zwischen den Dimensionen und Materialien zu wechseln“ eröffnet.¹⁷³

169 Ausgespart bleiben in diesen Betrachtungen größtenteils Architekturräume, die keine Kleinarchitekturen in einem Kirchenraum sind, sondern eigenständige (Kapellen-)Bauten, die durch die in ihren Innenräumen akkumulierten Heiligtümer als riesige Reliquiare gelten können, wie beispielsweise die päpstliche Reliquienkapelle *Sancta Sanctorum* im Lateranspalast (seit dem 8. Jh.), die Pariser Sainte-Chappelle (1241–48), die Heilig-Kreuz-Kapelle von Burg Karlstein (1365 geweiht) oder die Kapelle des Abtes Jean de Bourbon der Abtei von Cluny (1456–85).

170 Der Begriff „Mikroarchitektur“ wurde weitgehend geprägt von BUCHER 1976, der sich auf die Gotik beschränkt; vgl. auch KURMANN 1995.

171 Vgl. z. B. die Definition des Begriffes „Mesoarchitektur“ (BRAUN-BALZER 2008, S. 47) für über mannshohe, jedoch nicht betretbare Architekturen wie Sakramentstabernakel oder monumentale Grabdenkmäler.

172 FEHRMANN 2008, S. 75 f. (auch folgende Zitate), die bei ihren Überlegungen hauptsächlich englische Festarchitekturen und *chantry chapels* als Beispiele heranzieht.

173 Ebd.; zur Durchlässigkeit der Gattungen vgl. 4.2. Alberti etwa empfahl, kleine Grabkapellen („sacella“) nach dem Vorbild winziger Tempel zu errichten (ALBERTI 1966, Bd. 2, S. 681 [VIII, 3]; vgl. NIEBAUM 2016, Bd. 1, S. 252; MICHALSKY 2017, S. 272).

In der Tat lässt sich das Bernhardinmausoleum auch als Monumentalisierung eines prunkvollen Reliquienbehältnisses deuten und wurde zurecht als „riesenhaftes Schaureliquiar“ bezeichnet.¹⁷⁴ Das Mausoleum vereint verschiedene Merkmale zeitgleicher Miniaturarchitektur – an die Ecken herangerückte Vollpilaster, Wölbung, großer Schmuckreichtum –, mit Qualitäten wie Überschaubarkeit, Haptizität und Geschlossenheit, die dem allgemeinen „objekthaften Ideal der Architektur“ der Zeit entsprachen.¹⁷⁵ Tendenzen einer Dimensionsverschiebung von der Klein- zur Großform sind auch an dem bereits erwähnten Lazarusgrab in Autun festzustellen, das sich mit einer vorgeblendeten Arkatur und seiner horizontalen Gliederung Reliquienschreinarchitekturen annäherte. Die Heiliggrabnachbildung der Florentiner Cappella Rucellai (um 1467) – dies sei im Vorgriff angemerkt –, weist durch den bekrönenden Lilienfries, die kleinteiligen Marmorintarsien und die überdimensionierte umlaufende Inschrift ebenfalls Elemente der Schatzkunst auf, wobei diese proportionalen Unstimmigkeiten eine häufig bei Kleinarchitekturen anzutreffende Besonderheit sind, da oftmals nicht alle Elemente maßstäblich reduziert wurden.¹⁷⁶

Einige besondere Merkmale, die Kleinarchitekturen im Allgemeinen kennzeichnen, sind für das Bernhardingrabmal zutreffend:¹⁷⁷ So kann man feststellen, dass die Architektur in erster Linie als Auszeichnungsform hinsichtlich der Würde des Heiligen dient, aber in der Folge auch die Funktion eines identitätsstiftenden Referenzmonumentes übernimmt (vgl. 4.5.1). Daneben evozieren die triumphalen Architekturformen auch ideale Vorstellungen des Jenseits (Himmlisches Jerusalem) und der Auferstehung (Heiliges Grab).

174 Zitat KRASS 2012, S. 104. Vgl. auch die Bemerkung zum Bernhardinmonument von CHIERICI 1969, S. 37: „L’insistita sottolineatura delle partizioni orizzontali, dai morbidi profili di base alla cornice terminale, proporzionata non all’esile ordine architettonico sottostante ma all’intero organismo, insieme alla gremita decorazione che copre ogni spazio libero conferendo alle superfici l’aspetto di un’opera di oreficeria, quasi argento sbalzato, svuotano il significato l’originaria essenza architettonica del monumento che diviene piuttosto una preziosa teca, un reliquiario trasferito nelle gigantesche proporzioni dell’opera in pietra.“

175 NIEBAUM 2013, S. 1434; vgl. ebd., S. 1432 f.

176 Vgl. KOMM 1990, S. 101; NAUJOKAT 2011, S. 104–107, 113; NIEBAUM 2013, S. 1433. Für letzteres ist die maßstäbliche ‚Rückübersetzung‘ in Schatullenform (Castello Cini Monselice, PD) interessant, die in der Forschung bezeichnenderweise meist als Behältnis für Passionsreliquien oder Hostien interpretiert wird (NAUJOKAT 2011, S. 222–224). Erst für das späte Cinque- bzw. frühe Seicento sind Miniaturnachbildungen der Heiligen Stätten bekannt, die Pilger als Andenken mit sich führen konnten, oder auch kleinmaßstäbliche Nachbildungen der Santa Casa, die bei Prozessionen zur Feier des wunderbaren Transfers der Hausreliquie zum Einsatz kamen (SAHLER 2013, S. 1423).

177 Vgl. hier die Betrachtungen zu mittelalterlicher Miniaturarchitektur KRATZKE/ALBRECHT 2008, S. 17–19.

Gebaute Reliquien

In Ergänzung der angestellten Überlegungen zum Status und den Kategorien von Reliquien (3.5.3), sei kurz auf den Bereich der „architektonischen Reliquien“ eingegangen. Schon seit spätantiker Zeit wurde der altehrwürdige Charakter von Spolien geschätzt, deren Wiederverwendung durchaus nicht nur aus ästhetischen, sondern ebenfalls aus semantischen Gründen erfolgte. Eine präzise Abgrenzung zu verwandten Phänomenen ist nicht einfach zu treffen, da auch Spolien an der Aura eines Ortes, seiner Bedeutung und Historizität partizipieren bzw. diese transportieren sollten.¹⁷⁸ Der Versuch einer Definition von „architektonischen Reliquien“ oder „Baureliquien“ setzt zunächst den Zusammenhang mit dem sakralen Bereich voraus. Zudem spielt die Nähe bzw. physische *virtus*-Übertragung, die man für Kontaktreliquien annahm, eine Rolle.¹⁷⁹ Zwar konnten nach christlichem Verständnis Orte – in Abgrenzung zu paganen oder jüdischen Vorstellungen – an sich nicht als heilig gelten. Dennoch verehrte man „Ortsreliquien“, als Handlungsorte heilsgeschichtlich bedeutsamer Ereignisse.¹⁸⁰ Man erinnere sich, dass auch die Zelle des Aquilaner Konventes S. Francesco al Palazzo, in der Bernhardin verschieden war, zum Verehrungsort wurde.

Die Vorstellung der Wirkmacht baulicher Reliquien ließ sich analog auch auf Nachbildungen übertragen.¹⁸¹ Insbesondere das Heilige Grab und seine Nachbauten sind im Hinblick auf die Gestaltung des Bernhardinmausoleums interessant, was verschiedentlich in der Forschung angemerkt wurde, jedoch ohne die Vergleichsmomente im Einzelnen zu identifizieren.¹⁸² Als gebautes Zeugnis von Christi Auferstehung und „erste architektonische Reliquie des Christentums“¹⁸³, gewissermaßen als Schlüsselrealie der christlichen Heilsvorstellung, wurde seit

178 Zu den Begriffen „Baureliquie“ und „Spolie“ BANDMANN 1951, S. 145; RAFF 1994, S. 67–74.

179 Vgl. hier OUSTERHOUT 2003, S. 5: „a monument built to house the *locus sanctus* came to be regarded both as a reliquary and as a relic in its own right“. Vgl. auch die Definition der Portiunkula und des Mauerwerks der so genannten *Cappella del Transito* in S. Maria degli Angeli, Assisi als „Francisci reliquia“ (ROMANINI 1989, S. 53, 72, 85).

180 REUDENBACH 2008, S. 23. So verehrte man auch Erde aus dem Heiligen Land oder Steine der Heiligen Stätten, die nicht notwendigerweise mit den Heilsprotagonisten in Berührung gekommen waren.

181 OUSTERHOUT 1997/98.

182 CHINI 1954, S. 335: „vi si ritrova la classicità imponente, come in un romano arco quadrifronte, ma più che arco casa, come quella che a Firenze pretese rifare il sepolcro di Gerusalemme“; vgl. RUGGERI 2006, S. 222. DI GENNARO 2010, S. 82 weist kursorisch auf die Bedeutung des Heiligen Grabes für die Observanten hin: „il Santo Sepolcro di Gerusalemme, custodito dai Francescani (...) riferimenti suggeriti dalla comunità degli Osservanti, più simbolici che direttamente tipologici“. Vgl. hier auch die allgemeine typologische Analogie, die zwischen Zentralbaugräbern und Heiliggrabkopien hergestellt wird: „Grabmäler, die einen Zentralbau nachbilden und mit der Betonung des Innenraums ein kleines Mausoleum oder ‚Heiliges Grab‘ darstellen“ (HAMANN-MAC LEAN 1978, S. 108).

183 PIEPER 1989b, S. 90.

etwa dem 6. Jahrhundert das Heilige Grab immer wieder nachgebildet und war in mindestens 50 ‚Kopien‘ in Europa zu finden.¹⁸⁴ Gemäß dem mittelalterlichen Kopieverständnis musste eine Nachbildung nicht notwendigerweise enge formale Übereinstimmungen aufweisen. Da die Übertragung der Bedeutung vorrangig war, wurden oftmals selektiv nur einzelne Charakteristika des Vorbildes herausgegriffen oder im Sinne einer „topischen Kopie“ lediglich das grundlegende Baukonzept des architektonischen Ausgangspunktes nachempfunden.¹⁸⁵

Das Heilige Grab und seine Nachbildungen

Das Aussehen des Jerusalemer Herrengrabes hatte sich seit der Freilegung der aus einer Grabkammer mit steinerner Grabbank und einem Vorraum bestehenden Struktur und seiner architektonischen Fassung durch den Großbau der Anastasisrotunde unter Konstantin d. Gr. verändert. Seit dem 12. und noch im 15. Jahrhundert stellte sich die Grabädikula als Kompositum dar aus einem vorgelagerten querrrechteckigen Raum, in dem ein Fragment des Verschlusssteines verehrt wurde, und der durch eine Kriechtür zu betretenden, quadratischen Grabkammer, deren rechte Hälfte fast vollständig von der Grabbank eingenommen wurde. Die polygonalen Außenwände der freistehenden Kleinarchitektur waren mit farbigem Stein und Blendarkaden verkleidet; auf dem Dach verdeckte ein auf sechs Stützen ruhender Baldachin die Öffnung zum Rauchabzug.¹⁸⁶ (Abb. 176)

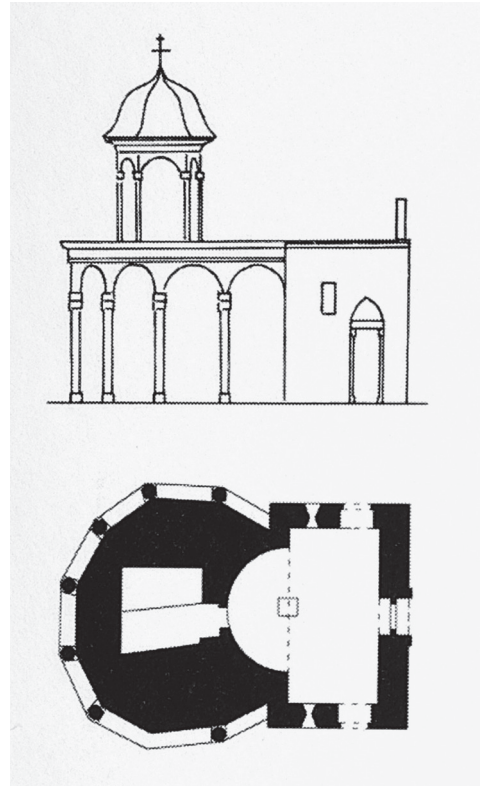


Abbildung 176: Quattrocenteske Gestalt des Heiligen Grabes in Jerusalem, Rekonstruktion nach Martin Biddle

184 NAUJOKAT 2009a, S. 81 Abb. 42.

185 Zu „simulacra“ und Ähnlichkeitskonzepten der mittelalterlichen Baukunst KRAUTHEIMER 1942, S. 2–20. Vgl. zur „selektiven Kopie“ BANDMANN 1951, S. 48. Zu architektonischen Topoi und „topischen Kopien“ PIEPER 1989a; NAUJOKAT 2011, S. 69; vgl. auch CROSSELY 1988, zu den Grenzen des methodischen Ansatzes der architektonischen Ikonographie. DAVIES 2013, S. 187 schlägt den Begriff der „likeness“ für intentionale Referenzbeziehungen vor, der in der deutschen Übersetzung „Ähnlichkeit“ jedoch seine Vielschichtigkeit einbüßt.

186 Zur Grabkirche KRÜGER 2000; zum Forschungsstand des Heiligen Grabes BIDDLE 1998.

Tatsächlich könnten auch die zahlreichen Nachbildungen des Heiligen Grabes einen Referenzpunkt bilden, hatten diese doch eine lange, bis mindestens in das 9. Jahrhundert zurückreichende Tradition auf der italienischen Halbinsel.¹⁸⁷ Jedoch wurde die Gestalt des Christusgrabes nur in den seltensten Fällen an Heiligengrabmälern adaptiert, anscheinend hauptsächlich in Frankreich, wie das erwähnte Lazarusgrab (12. Jahrhundert) und expliziter das Grabmal des hl. Fronto in Périgeux (um 1077) zeigen.¹⁸⁸ Hervorgehoben sei allerdings die topisch zu nennende Beziehung des Grabes von Franziskus, der ja als „alter Christus“ galt, zum Heiligen Grab: Parallelen sind die in den Felsen getriebene Grabkammer und der hermetische Verschluss.¹⁸⁹

Entsprechend der selektiven und topischen Übertragung zeigt das Bernhardingrabmal lediglich einzelne mit dem *Sepulcrum Domini* gemeinsame Charakteristika: so die Marmorverkleidung der Außenwände, die Pilastergliederung als Abwandlung der Blendarkatur sowie die Disposition einer freistehenden, von einer Großarchitektur gefassten Grabädikula mit Öffnung(en). Diese Gemeinsamkeiten wie außerdem ein Tonnengewölbe und ein breites Abschlussgesims teilt das Aquilaner Mausoleum mit der besonders bekannten Heiliggrabnachbildung in Florenz, dem vermutlich von Leon Battista Alberti entworfenen *tempietto*, erster Nachbau des Herrengrabes in der Formensprache *all'antica*.¹⁹⁰ (Abb. 177)

Zumindest erwähnt werden soll die Möglichkeit, dass Maßanalogien des Heiligen Grabes im Sinne einer „metrischen Reliquie“ bei der Planung des Aquilaner Mausoleums Anwendung fanden.¹⁹¹ Der Transfer von Maßen der *loca sancta* oder ihrer maßstäblichen Verkleinerung verhiess – ebenso wie die *mensura Christi* und Heiliger – die gleiche göttliche Wirkkraft wie Kontaktreliquien.¹⁹² Die von Ludwig Heydenreich mit 8,30 m × 5,50 m angegebenen Grundrissmaße der Jeru-

187 Aquileia (11. Jh.), Acquapendente (9. Jh.), Bologna (12. Jh.), Borgo Sansepolcro (1596), Fiesole (Beginn 15. Jh.), Florenz (um 1467), San Vivaldo/Montaione (FI, um 1500), Varrallo (um 1491). Zu Kopien nach Heiliggrabnachbauten (z. B. in S. Rocco, Borgo Sansepolcro) NAUJOKAT 2009b, S. 21–23.

188 KROOS 1984, S. 333. Beim Lazarusgrab ist die Analogie typologisch zu erklären (HOMMERS 2015, S. 70). Zum Fronto-Grabmal und französischen Heiliggrabnachbildungen KOMM 1990, S. 104 f.

189 RUF 1981, S. 11; MOORE 2017, S. 125–127.

190 Die in der Cappella Rucellai der Florentiner Kirche S. Pancrazio situierte Kleinarchitektur hat die Maße 4,10 × 2,25 m bei einer Höhe von 3,58 m; vgl. grundlegend NAUJOKAT 2011. Das Phänomen von „doppelten Kopien“ war kein Einzelfall und geht anscheinend auf die Autorität von relativ einfach zu erreichenden gebauten Nachbildungen zurück, denen man teils vor schriftlichen oder gezeichneten Überlieferungen den Vorzug gab (dies. 2009, S. 22).

191 Zitat PIEPER 1995, S. 41. Zu Bedeutung und selektiver Übertragung von Maßverhältnissen mittelalterlicher Architekturkopien KRAUTHEIMER 1942, S. 12 f.; vgl. NAUJOKAT 2011, S. 135–140.

192 Zur Übertragung heiliger Maße und Proportionen vgl. NAGEL/WOOD 2010, S. 59. Ein Reflex der Ansicht, dass Körpermaße das Wesen einer Person umfassen, zeigt sich in der erwähnten Anfrage des Johannes von Capestrano nach einem möglichst äh-



Abbildung 177: Leon Battista Alberti (zugeschr.), Nachbildung *Heiliges Grab*, 1466/67, Florenz, S. Pancrazio, Cappella Rucellai

salemer Grabädikula stimmen teils mit denjenigen des Bernhardinmausoleums überein (5,50 m × 4,90 m, 8,25 m hoch).¹⁹³ Problematisch an der Hypothese einer Maßübertragung ist jedoch nicht allein, dass Heydenreich die Maße des 1555 restaurierten Grabbaus ansetzt und die zur Entstehungszeit des Mausoleums vorliegenden Pilgerberichte von mangelnder Exaktheit bzw. Variationen der Maße durchzogen sind, sondern auch, dass bis ins Spätmittelalter hinein hauptsächlich die Grabkammer – inkl. Grabbank – in ihren Maßen imitiert wurde, aber kaum je der Außenraum.¹⁹⁴

lichen Bild Bernhardins beim Sieneser Magistrat 1448, das seiner Person auch in den Maßen entsprechen solle („dignaremini destinare, pro mensura staturae eiusdem beati patris“, vgl. 2.2.2).

¹⁹³ HEYDENREICH 1961, S. 223.

¹⁹⁴ NAUJOKAT 2011, S. 141. Die Autorin stellt heraus, dass die Proportionen von Albertis Heiliggrabkopie auf dem Längenmaß des Grabtroges Christi von ca. 175 cm basieren (ebd., S. 143–153). Das Innere des Bernhardinmausoleums ist etwa doppelt so groß (3,35 × 3,85 m) wie die quadratische Jerusalemer Grabkammer mit ungefähr zwei Metern Seitenlänge.

Um dem Vergleich des Bernhardinmausoleums mit dem *Sepulcrum Dominum* Profil zu verleihen, sollen einige Verbindungslinien der Franziskaner, der Aquilaner und des Königreiches zu diesem Heiligtum (und seinen Nachbildungen) aufgezeigt werden, waren doch für die Minderbrüder die Heiligen Stätten, mehr noch als für andere Kongregationen, ein besonderer Referenzpunkt. Nicht nur war der Ordensgründer Franz selbst um 1219 nach Palästina gereist, sondern seit Ende des 13. Jahrhunderts siedelten sich die Franziskaner an den Heiligen Stätten an und erhielten die Genehmigung des Sultan al-Nasir Muhammad, die geistlichen Ämter der Jerusalemer Grabeskirche und des Mariengrabes zu übernehmen. Ausgerechnet der politischen und finanziellen Unterstützung der Neapolitaner Herrscher Robert von Anjou und Sancia von Mallorca – die den (Ehren-)Titel des Königs von Jerusalem trugen – verdankte es sich, dass die *fratres* sich 1333/35 offiziell am *Coenaculum* am Berg Sion, Ort des letzten Abendmahles und des Pfingstereignisses, ansiedeln durften.¹⁹⁵ Nach diesem grundlegenden Schritt – der das franziskanische Selbstverständnis des neuen Aposteltums sicherlich belebte – bestätigte Clemens VI. 1342 durch zwei Bullen die Franziskaner als offizielle Repräsentanten der christlichen Kirche am Heiligen Grab und anderen Heiligen Stätten.¹⁹⁶ Die Bestrebungen des reformfreundlichen Eugen IV., die Position der Observanten an den *loca sancta* zu stärken, gipfelte 1434 in der Anordnung, dass einer der *fratres de familia* dem Minister der *Custodia Terrae Sanctae* als Kustos beigegeben werden solle.¹⁹⁷

Auch durch die Publikation von Schriften für Pilger – wie beispielsweise die sämtliche an den Heiligen Stätten zu erlangenden Ablässe verzeichnenden *Peregrinationes totius Terrae Sanctae* (1470) – trugen die Franziskaner zur Popularität der Heiliglandwallfahrt bei, wie sie auch die wiederbelebte Kreuzzugs-idee förderten. Die Initiative des Observantenbruders Bernardino Caimi (1425–1499), der eine umfangreiche Nachbildung des Mnemotops der *loca sancta*, den so genannten *Sacro Monte*, in Varallo (ab 1486) errichtete und damit eine Reihe weiterer ähnlich gearteter ‚Ersatzwallfahrtsorte‘ anregte, steht ebenfalls für das ungebrochene Interesse an den Heiligen Stätten, das zudem in zahlreichen italienischen Pilgerberichten des 15. Jahrhunderts Niederschlag fand.¹⁹⁸

195 LEMMENS 1919, S. 42–44; vgl. MOORE 2017, S. 122 f. Zur Rolle insbesondere der Königin Sancia, die im Gegensatz zur päpstlichen Eroberungspolitik auf die Akquise von Benutzungsrechten setzte CLEAR 2000, S. 111–115. Zum Ankauf des jerusalemitischen Königstitels durch Roberts Großvater, Karl I. im Jahr 1277 VAUCHEZ 2013, S. 47.

196 BF 1902, Nr. 159 f. So wurde die bereits 1217 gegründete *Custodia Terrae Sanctae* offiziell anerkannt.

197 LEMMENS 1919, S. 106. Infolge der postkonziliaren Unionsabschlüsse mit den diversen christlichen Gemeinschaften erhielt der Kustos den Titel des Apostolischen Kommissars des Ostens, Indiens, Äthiopiens, Ägyptens und Jerusalems.

198 Zur Übersicht der Pilgerberichte zum Heiligen Grab im Tre- und Quattrocento vgl. NAUJOKAT 2011, S. 248–252.

Auch in L'Aquila lässt sich eine Affinität zu den Heiligen Stätten feststellen: So sind Pilgerreisen von Aquilanern in das Heilige Land im 14. Jahrhundert ebenso bezeugt wie ihre Teilnahme an dem von Clemens VI. initiierten Kreuzzug der 1340er Jahre.¹⁹⁹ Im Quattrocento sind verschiedene Verbindungen der Aquilaner Franziskanerobservanten zu den Heiligen Stätten nachweisbar: Beispielsweise unternahmen *fratres* aus L'Aquila eine Delegations-Wallfahrt zu den Heiligen Stätten, die sie als Bußleistung in Substitution für andere absolvierten.²⁰⁰ Die Aquilaner Ordenschronik Alessandro de Ritiis' verzeichnet die Brüder der *Provincia Sancti Bernardini*, die sich im Heiligen Land aufhielten bzw. dort gestorben waren und erinnert daran, dass während des observantischen Generalkapitels von 1472, das zeitgleich mit der Translation der Bernhardingebeine stattfand, Repräsentanten der Franziskaner-Kustodie des Heiligen Landes in S. Bernardino anwesend waren.²⁰¹ Hinzu kommt die Angabe verschiedener Ordenschronisten, Bernhardin habe 1443 das Amt des „Minister Terrae Sanctae“ innegehabt; wahrscheinlich fungierte er jedoch nur während des Paduaner Generalkapitels als Vertreter des abwesenden Kustos.²⁰²

Auch eine Nachbildung des Heiligen Grabes war in L'Aquila zu finden: Auf dem Konventsterrain der Dominikaner von S. Domenico war kurz nach dem Beben von 1461, während der Amtszeit der Priors Costanzo da Fabriano (1462–69), eine freistehende Architektur außerhalb des Kirchenraumes entstanden. Diese spärlich dokumentierte „cappella del Santo Sepolcro“ blieb bis ins späte 16. Jahrhundert hinein unvollendet und wurde später abgetragen.²⁰³

Die Vorstellung L'Aquilas als ‚neues Jerusalem‘ manifestierte sich zwar erst am Beginn des Seicento expliziter, doch basiert sie auf Voraussetzungen vorhergehender Jahrhunderte. Dieser städtischen Mythisierung zufolge ist die urbanis-

199 BERARDI 2005, S. 218; zum Kreuzzug Clemens' VI. BUCCIO DI RANALLO 1907, S. 142.

200 Das Geschenk eines Gewandes an den Aquilaner Bruder Ludovico, das er bekommen sollte „se sarà ritornato dal sepolcro di nostro Signore“ scheint der Lohn für diese Pilgerreise gewesen zu sein (BERARDI 2005, S. 212, 219). Möglicherweise unter dem Einfluss der lokalen Franziskanerobservanten verfügte der wohlhabende Aquilaner Kaufmann Marco di Antonello di Sassa – einer der ersten Prokuratoren von S. Bernardino – 1471 einen „pellegrinaggio ideale“, wobei er u. a. auch für eine Seelenmesse am Grab Christi zahlte (BERARDI 2019, S. 188).

201 „Rev. di patres Guardianus et discretus Terre Sante Yerusalem“, DE RITIIS 1941, S. 205. Einige der prominentesten Observanten reisten an die Heiligen Stätten, so Alberto da Sarteano (1435/37, 1440/41) oder Michele Carcano da Milano (1461).

202 ODOARDI 1981, S. 455–457.

203 D'ANTONIO 2010, S. 217, 571–574; vgl. die zwischen 1574 und 1577 verfasste Beschreibung des Serafino Razzi: „Vedesi fuori d'una porta di detta chiesa, verso il convento, principiato per opera del beato Constanzio da Fabbriano, un modello del sepolcro di Nostro Signore, ma poscia lasciato imperfetto“, RAZZI 1990, S. 91. Kurz zuvor (ab 1459) war in Nürnberg – wichtiger Partner L'Aquilas im Safranhandel –, mit der Errichtung einer Heiliggrabkapelle begonnen worden, in der die Reichskleinodien aufbewahrt wurden (MOORE 2017, S. 188–190).

tische Anlage der Stadt an der Stadtopographie Jerusalems orientiert.²⁰⁴ Reflexe meint man u. a. in Illuminationen aus der Zeit um 1500 zu finden, die teils für S. Bernardino entstanden und anscheinend die Kuppel der Basilika als Versatzstück in die Stadtansicht Jerusalems integrieren.²⁰⁵ (vgl. Abb. 33)

Ohne dass die Intention, das Bernhardinmausoleum auf das Heilige Grab zu beziehen, konkret nachzuweisen wäre, gibt es auf der Bedeutungsebene diverse Konnotationen, die einen Bezug sinnvoll erscheinen lassen. In allgemeiner Lesart war das *Sepulchrum Domini* ein Triumphmonument, da das leere Grab von der Überwindung des Todes kündete, die Auferstehungshoffnung der Gläubigen bestärkte und Paradiessymbolik barg. Im Selbstverständnis der Franziskanerobservanten drückte eine Adaption des Heiligen Grabes – die zugleich auch eine Andeutung auf das Franziskusgrab sein konnte – die enge Verbindung des Ordens zu den Heiligen Stätten aus, als deren Kustoden die *fratres de familia* berufen waren.²⁰⁶ Zugleich wurde sie als ein Hinweis auf die wiederauflebende Kreuzzugs-idee verstanden, war doch Bernhardin selbst von Eugen IV. zum Kreuzzugs-prediger ernannt worden. Die Verehrung der Heiligen Stätten muss in jedem Falle lebendig in S. Bernardino gewesen sein, sind doch spätestens am Ende des 16. Jahrhunderts „pietre del Monte Calvario, del Sepolcro di Nostro Signore“ neben anderen Reliquien des Heiligen Landes in der Basilika nachzuweisen.²⁰⁷

Die Portiunkula

Weniger bedeutend als das Heilige Grab, aber für die Franziskaner ein zentrales Heiligtum war die Kleinarchitektur von S. Maria degli Angeli bei Assisi. Franziskus hatte das auch Portiunkula genannte Kirchlein mit einem Stück Land – von dieser „porzione“ leitet sich der Beiname ab – von Benediktinern um 1209/11 erhalten und renoviert, so dass es ihm und seinen Anhängern als Kirchenraum und Wohnstatt dienen konnte. Schon die frühesten Franziskushagiographen berichten von seiner großen Affinität zu diesem Gebäude und dem Auftrag an die Mitbrüder es als „Spiegel des Ordens“ in besonderen Ehren zu halten.²⁰⁸ Nach seinem Tod wurde die Portiunkula als „caput et mater“ des Ordens und authentischer Ort des Franziskuslebens und -todes verehrt. Hier beging man – wie noch heute – den

204 Die erste explizite Quelle in dieser Hinsicht ist die vor 1629 verfasste Chronik des Claudio Crispomonti (PASQUALETTI 2013[2015], S. 263 f.; vgl. COLAPIETRA 1984, S. 17). Schon der Einzug Petrus Cölestins zu den päpstlichen Krönungsfeierlichkeiten sowie die Erteilung des jährlichen vollständigen Ablasses (1294) lässt sich im Zusammenhang einer Stilisierung L'Aquilas als „neues Jerusalem“ lesen (PASQUALETTI 2013, S. 774 f.).

205 Dies. 2013(2015), S. 257.

206 So konnte zugleich gegenüber den Aquilaner Dominikanern mit ihrem Heiliggrab-nachbau selbstbewusst demonstriert werden, dass das wichtige Amt der Pflege der Heiligen Stätten den Franziskanerobservanten oblag.

207 ALFERI 2012, S. 222. Reliquien des Herrengabes wurden auch in anderen Aquilaner Kirchen verehrt (ebd., S. 178, 297).

208 So berichtet die *Vita secunda* des Thomas von Celano (ca. 1245/47, *Franziskus-Quellen* 2009, S. 311).

Perdono genannten jährlichen vollständigen Ablass am 1. August, den Franziskus 1216 von Papst Honorius III. erwirkt hatte.²⁰⁹

Einer Gründungslegende zufolge soll die Portiunkula auf vier Eremiten zurückgehen, die dort neben anderen auch Reliquien vom Grab der Gottesmutter verehrten. So wurde die von ihnen errichtete einfache Kapelle S. Maria di Giosafat betitelt, die auch hinsichtlich ihrer Lage in der Ebene vor Assisi mit der Grabkirche Mariens im Jehoshaphat-Tal vergleichbar war.²¹⁰

Zu Franziskus' Zeiten bestand die Kleinarchitektur in einem aus Stein gemauerten, rechteckigen und tonnengewölbten Raum von wenig mehr als 9,50 m Länge und ca. 4 m Breite mit Apsis und Portal an den Schmalseiten. (Abb. 178) Erstmals 1334 erwähnt wird die wenige Meter von der Kirche entfernte *Cappella del Transito*, die man über dem Ort erbaute, an dem der Ordensgründer verstarb. In



Abbildung 178: Portiunkula, S. Maria degli Angeli

209 Zur Bezeichnung als Mutterkirche des Ordens vgl. SENSI 2008, S. 215. Der Plenarablass war einer der ersten seiner Art. Das mündliche Versprechen Honorius' blieb lange Zeit ohne stichhaltige Zeugnisse (vgl. *Franziskus-Quellen* 2009, S. 1649–1667); erst 1544 wurde der *Perdono* durch Paul II. offiziell anerkannt (SENSI 2002, S. 17–30).

210 Ebd., S. 1–8; MOORE 2017, S. 128f. Die Legende erschien erstmals 1645 im Druck. Dagegen bezog sich die Widmung der Benediktiner auf Auditionen bzw. Visionen von Engeln auf einer Himmelsleiter (SENSI 2002, S. 3).

diesem Bau waren die Mauerstreifen und das Portal vor denen er verschied als Baureliquien integriert.²¹¹ Franziskus selbst hatte sich ein bescheidenes Grab in der Marienkirche der Portiunkula gewünscht, war dann aber in der ab 1228 neu errichteten Doppelkirche S. Francesco beigesetzt worden. Jedoch verbreiteten bereits einige Hagiographen des späten 15. Jahrhunderts, einem Missverständnis folgend, dass Franziskus' Herz in der *Cappella del Transito* bestattet sei.²¹²

Ungefähr seit 1415 – dem Jahr in dem Bernhardin das Amt des umbrischen Provinzvikars bekleidete – wurde das Heiligtum mit Unterbrechungen von den Observanten betreut.²¹³ Und schon bevor Bernhardin 1438 das Kirchlein als Generalvikar zum Muttersitz der Observanten gemacht und dort das erste observantische Generalkapitel abgehalten hatte, waren die *fratres de familia* hier jährlich zum *Perdono* zusammengekommen.²¹⁴

Seit dem 14. Jahrhundert stieg die Bedeutung des *Perdono* beträchtlich und im Quattrocento gehörte Assisi endgültig zu den beliebtesten Wallfahrtsorten der Halbinsel.²¹⁵ So errichtete man um das Kirchlein Nutzbauten zur Versorgung der Pilger. Bauliche Veränderungen umfassten eine vorangestellte Portikus sowie den Anbau eines Laien- und eines Mönchschores, die man im 16. Jahrhundert wieder entfernte. Auch die zweite Türöffnung an der Ostflanke sowie die drei unterschiedlich dimensionierten Fenster des Kleinbaus verdanken sich späteren Eingriffen.²¹⁶ Unter dem Generalvikariat Bernhardins (ab 1438), wurden die ersten konsistenten Baumaßnahmen an den Konventsgebäuden („convento di S. Bernardino“) ausgeführt. Die Erinnerung an Bernhardin wurde den Besuchern der Portiunkula durch seine Figur in zwei quattrocentesken Wandmalereien der Sieneser Schule vor Augen gestellt, deren Reste sich an der Südflanke des Baus erhalten haben. Schon zuvor in einen architektonischen Kontext einbezogen, ließ der gegenreformatorische Papst Pius V. ab 1569 durch Galeazzo Alessi eine enorme Basilika errichten, die die Portiunkula ins Zentrum ihres Kuppelraumes stellte.

211 ROMANINI 1989, S. 62, 85. Wie mehrfach erwähnt, wurde auch Bernhardins Sterbeort, die Zelle des Konventes S. Francesco al Palazzo, zum Devotionsort. Konträr zur Situation in Assisi befand sich in L'Aquila der Todesort des Heiligen unter Aufsicht der Konventualen während der Grabort in observantischer Hand lag.

212 Zu den falschen Informationen der um 1474 verfassten *Franceschina* vgl. SENSI 2008, S. 213.

213 Das Jahr 1415 vermerken die Ordenschronisten (MARIANO DA FIRENZE 1911, S. 95; WADDING 1932, Bd. 9, S. 473 f. [381 f.]); von 1417 datiert das offizielle Schreiben der Kommune von Assisi. 1419 verließen die Observanten den Konvent aus militärischen Gründen, um ihn zwischen 1432 und 1435 wieder zu besiedeln; eingenommene Almosen flossen jedoch dem von den Konventualen verwalteten Sacro Convento zu (SENSI 2008, S. 224–226). Spätestens seit 1425 hielten die Observanten jährliche Treffen während des *Perdono* bei der Portiunkula ab (ebd., S. 232 f.)

214 SENSI 2002, S. 147 f., 157, 247 f.

215 RUSCONI 1982, S. 164.

216 ROMANINI 1989, S. 62, 67. Zur Errichtung während Bernhardins Generalat CENCI 1975, S. 802, 804 f.

Man kann davon ausgehen, dass allen Aquilaner Brüdern das Franziskanerheiligtum vertraut war. Abgesehen von dem observantischen Generalkapitel in S. Maria degli Angeli 1464 war das *Perdono*-Fest ein jährlicher Treffpunkt der Observanten. Auch vielen Bewohnern L'Aquilas war das ca. 140 km entfernte Heiligtum bekannt. Einige entsandten – wie im Falle der Heiliglandwallfahrt – Aquilaner Franziskanerobservanten als stellvertretende Pilger dorthin und ein der *Maria degli Angeli* geweihter Altar im Dom war ein wichtiger Ort des Marienkultes in der Stadt.²¹⁷ Im Übrigen sind für die Portiunkula auch verschiedene Wallfahrtsorte *ad instar* bekannt, deren Analogien sich freilich oft in der Widmung oder einer entsprechenden Ablassvergabe erschöpften.²¹⁸

Neben der – im Falle des Franziskusheiligtums nachträglichen – Fassung durch eine Großarchitektur sind einige Analogien zwischen Portiunkula und Bernhardinmausoleum nicht von der Hand zu weisen: Beides sind freistehende, auf rechteckigem Grundriss errichtete Kleinbauten mit Tonnengewölbe und zwei (Tür-)Öffnungen.²¹⁹

Zu den Gründen, aus denen diese Parallelen angestrebt worden sein könnten, gehört die Stellung von S. Maria degli Angeli und S. Bernardino als franziskanische bzw. observantische Heiligtümer. In Bernhardins Amtszeiten in der Ordensleitung war außerdem die Übernahme und Erweiterung von S. Maria degli Angeli gefallen und seine besonders starke Mariendevotion zum hagiographischen Topos geworden. Die Verwaltung des Entstehungsortes der Kongregation muss den Observanten als Bestätigung ihrer Reformbestrebungen gegolten haben, bedeutete sie doch auch auf der räumlich-geographischen Ebene die Rückkehr zum Urfranziskanertum.

Auch das von Franziskus initiierte Ablassfest fügte sich in das Selbstbild der *fratres de familia* des 15. Jahrhunderts ein. So zeigen zeitgenössische Predigten und Schriften der Observanten zum assisiatischen *Perdono*, wie die Figur des Franziskus an diejenige Christi angenähert wird, nicht allein durch die Stigmata: Der Heilige wirkte über seinen Tod hinaus durch die auf seine Initiative zurückgehende Möglichkeit des umfangreichsten Ablasses, welcher die Menschen dem Pa-

217 Zum Generalkapitel von 1464 CHIAPPINI 1927/28, S. 62. Neben anderen wurde der sel. Vincenzo von L'Aquila mit einer Pilgerfahrt beauftragt (BERARDI 2005, S. 227 f., die Bsp. von 1462, 1474, 1477 und 1480 notiert). Zum Marienaltar in SS. Massimo e Giorgio vgl. ebd., S. 228.

218 Vgl. bspw. die so genannte *Porziuncola delle Marche* in Forano (MC), die auf eine Marienerscheinung zurückging (SENSI 2008, S. 217 f.).

219 Nimmt man das Mariengrab hinzu, ließe sich noch die Außenverkleidung aus weißem Stein ergänzen. Vgl. den Pilgerbericht Hans Tuchers d. Ä. (1479/80): „In derselben kirchen jst das grab vnserer lieben Frawen mit schonen, weissen merbelsteinen gemacht. Das grab jst ein wenig weyter dann vnser Heren grab. (...) Vnd jn vnserer lieben Frawen grab sein zwu thure. Eine get hyntten zu der rechten hant am ort hynein. Vnd so man hynein kumpt, so get ein thur zu der lincken hant auff der seyten wyder hynauf, also mugen di pilgram nach einander hyndurch gen, den ablas zu lössen“ (zit. nach HERZ 2002, S. 422).

radies ein stückweit näher brachte, am Heilsplan mit. In eben dieser Tradition eines aktiven Einflusses auf ihre Zeitgenossen verstanden die Observanten sich und zuallerst ihren heiliggesprochenen Mitbruder Bernhardin mit ihrer Predigtmission.²²⁰

4.4 Gattungsspezifischer Vergleich – Heiligengräbmäler im Kontext

Wie bereits veranschaulicht, sind formbezogene und typologisch-zweckbestimmte Parallelen des Bernhardinmonumentes zu Heiligengräbmälern im Gegensatz zu Objekten anderer Gattungen eher beschränkt. Im Folgenden werden die wichtigsten funktionalen bzw. auf den Kontext bezogenen Charakteristika des Aquilaner Mausoleums im Vergleich untersucht. Neben der periodischen Zurschaustellung der Heiligengebeine werden auch die Repräsentation eines privaten Stifters sowie der Standort und die Zugänglichkeit des Grabmals in den Kontext verwandter Strategien ausgewählter Heiligengräbmäler des Quattro- und frühen Cinquecento gestellt. Auf diese Weise soll eine Verortung des Bernhardingrabmals in der Heiligenverehrung um 1500 möglich und dessen Besonderheiten hervorgehoben werden.

4.4.1 Sichtbarkeit des heiligen Gebeins

Wie bereits ausführlicher dargelegt (3.5.1), war das Anschauen von Reliquien und Heiligenkörpern eine zentrale Frömmigkeitspraxis, die den Gläubigen Teilhabe an der *virtus* des heiligen Gebeins vermitteln sollte. Waren Katarakte und *fenestellae* bereits im frühen Mittelalter im Reliquienkult verankert, so mehren sich seit dem 14. Jahrhundert Informationen über Öffnungen zur periodischen Ausstellung der Gebeine an Heiligengrabstätten in Italien.²²¹ Das 15. Jahrhundert war die entscheidende Etappe einer weiterreichenden Kontinuität, da „das Verbergen und das Zeigen der Reliquien, der Häupter wie ganzer Skelette vom Mittelalter bis in die Barockzeit einen ganz entscheidenden Faktor im Umgang der Menschen

220 SOLVI 2016b, S. 246. Zu ergründen bleibt, ob die Zeitgenossen eine Verbindung zwischen assisiatischem *Perdono* und Aquilaner *Perdonanza* herstellten.

221 Bsp. besaß das in den 1310er und -20er Jahren entstandene Wandgrabmal der Franziskanertertiärin Margarethe von Cortona († 1297) oberhalb eines Altars eine als *loculus* bezeichnete Ausnischung mit bemalten *sportelli*, worin der Leichnam untergebracht war; erst darüber setzte das Wandgrabmal mit marmornem Sarkophag und Gisant an (CANNON/VAUCHEZ 1999, S. 74, 77f.). Auch der verlorene Sarg des in S. Agostino in Siena bestatteten Agostino Novello († 1309) besaß – wohl mittig – eine vergitterte Öffnung (vgl. SEIDEL 1985[1986], S. 85).

mit ihrem Heilum bildet²²². Tatsächlich zeigt sich, dass zahlreiche in der zweiten Hälfte des Quattrocento errichtete Heiligengräbmäler mit Öffnungen konzipiert wurden. Die verschiedenen Strategien der Sichtbarmachung reichen von der Enthüllung kompletter Heiligenkörper in transparenten Sarkophagen über die Perforation von Monumenten durch kleindimensionierte Durchbrüche oder Klappen bis hin zu größeren Schlupföffnungen, die eine physische aber keine visuelle Nähe ermöglichten. Die im Folgenden vorgestellten, anschaulichen Beispiele versammeln unterschiedliche Grabmalstypen, das retabelartige Wandgrabmal, den Humanistentyp, ein ziborium-artiges Freigrab, die Präsentation im transparenten Sarkophag sowie die Zurschaustellung des kompletten Heiligenkörpers ohne Grabmonument.

Als eine Gruppe von Heiligengräbmälern mit Öffnung können retabelartige Monumente zusammengefasst werden. Beispiele dafür sind zwei Grabmäler, die Benedetto da Maiano (1442–1497) in San Gimignano schuf. Zwischen 1472 und 1477 realisierte der Bildhauer ein neues Grabmonument für die hl. Fina († 1253) in der ihr geweihten und von Benedettos Bruder Giuliano errichteten Kapelle der Collegiata, die Domenico Ghirlandaio mit Fresken ausstattete.²²³ Die Gestaltung des Monumentes vereint die Funktionen von Heiligengrab, Altar und Reliquenschrein; formal werden hier Elemente von Wandtabernakel und Altarretabel fusioniert. (Abb. 179) Ähnlich dem Grabmal des so genannten Kardinals von Portugal ist das Finagrabmal in einer Rundbogennische mit skulptiertem, emporgerafftem Vorhang positioniert. Ursprünglich setzte das Wandgrabmal direkt über einem blockförmigen Altarstipes an.²²⁴ Die seitlich von Pilastern eingefasste querechteckige *pala* besitzt ein sehr breites Gebälk, dessen Frieszone Reliefs mit Episoden der *Fina-Vita* zeigt. Über den seitlich vorkragenden Volutenkonsolen setzt ein Wannensarkophag an; darüber prangen an der Nischenrückwand die Reliefs der Madonna mit Kind in einer Mandorla, flankiert von zwei Engelsfiguren.

Die Binnenstruktur des Hauptkompartimentes leitet als perspektivisches Relief von je zwei seitlichen Nischen mit akklamierenden Engeln auf eine zentrale bogenförmige Öffnung hin. Ein metallenes zweiflügeliges Gittertürchen (*sportelli*) verschloss einst diese Nische, in der die Reliquienbüste mit dem Fina-Haupt aufbewahrt wurde. Da die Höhe der Schauöffnung etwa der heutigen entsprach, konnte man bei geöffneten *sportelli* die Kopfreliquie in etwa auf Augenhöhe betrachten.²²⁵ Benedettos Entwurf adaptierte – offenbar auf Wunsch der städtischen

222 LEGNER 1989, S. 81.

223 Zum Fina-Grab vgl. CARL 1978; CARL 2006, S. 179–220. Die Errichtung von Grabmal und -kapelle waren strategische Maßnahmen der Kommune, die auf die Kanonisierung Finas hoffte; man näherte sich nur etappenweise diesem Ziel, denn 1481 erlangte man lediglich die Bestätigung, ihr Fest jährlich begehen zu dürfen (vgl. ebd., S. 180).

224 Zur Rekonstruktion des mehrfach modifizierten Monumentes ebd., S. 187–191.

225 Die Weisung der Reliquie fand am Todestag Finas (12. März) und seit 1479 zusätzlich am ersten Augustsonntag statt, im Gedenken an die Beendigung der Pest durch Finas Interzession (CARL 1978, S. 267).

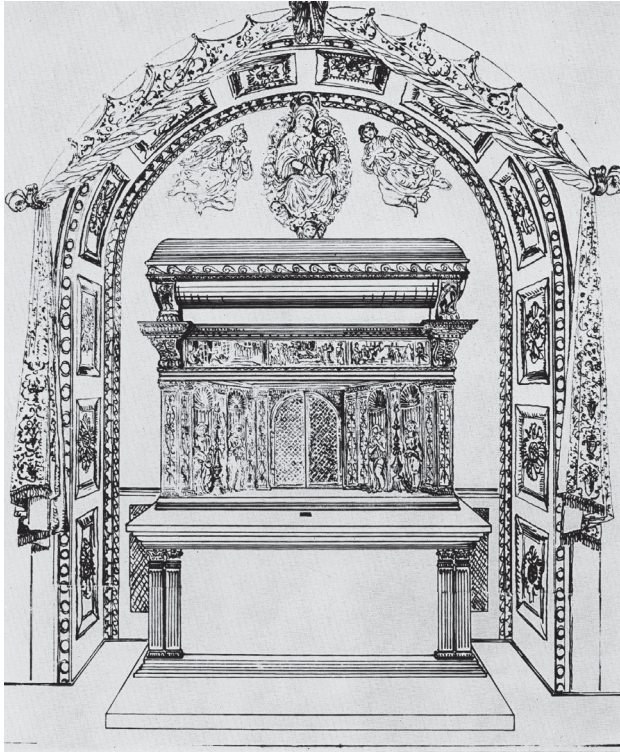


Abbildung 179: Benedetto da Maiano, Grabmonument hl. Fina, 1472–77, San Gimignano, Collegiata, Rekonstruktion nach Doris Carl

Auftraggeber – das trecenteske Vorgängergrabmal, das aus einem Altarblock, der darauf stehenden auf Holz gemalten Tabernakelfront mit mittig zu öffnenden Flügeln und einem auf Konsolen erhöhten Sarkophag bestand, übersetzte die Gestaltung aber in das neue Stilidiom *all'antica*.²²⁶ Wurde im Grabmal lediglich eine Reliquie, nicht der gesamte Leichnam zur Schau gestellt, evozierte doch der prominent installierte Sarkophag, dessen Inschrift auf die „*virginis ossa*“ rekurriert, die Verwahrung eines ganzen Heiligenleibes.²²⁷

Rund 20 Jahre später, zwischen 1492 und 1495, schuf Benedetto erneut ein Heiligengrab in San Gimignano, diesmal für den Franziskaner-Tertiär Bartolus († 1300) in der Jakobskapelle der Kirche S. Agostino.²²⁸ (Abb. 180) Das Wandgrab verbindet einen Altar mit einem skulptierten Retabel und einer Sarkophagform:

²²⁶ CARL 2006, S. 192.

²²⁷ NYGREN 1999, S. 127. Ein weiteres Beispiel für die seltene Adaption der Tabernakelform begegnet in der Katharinenkapelle von S. Domenico in Siena, wo seit 1385 das Haupt der Katharina Benincasa aufbewahrt wurde. 1466 schuf Giovanni di Stefano einen mit zentralem Schaugitter versehenen Wandtabernakel, in dem das silberne Kopfreliquiar einmal pro Jahr ausgestellt wurde (CARL 1978, S. 279).

²²⁸ CARL 2006, S. 242–255.



Abbildung 180: Benedetto da Maiano, Grabmonument hl. Bartolus, 1492–95, San Gimignano, S. Agostino

Über dem Altarstipes erhebt sich ein predellenähnliches Reliefband, das drei Szenen der Bartolus-Legende darstellt und einem Sarkophag als Sockel dient. Dieser zeigt frontal zwischen Engelsreliefs ein mittig platziertes, mit einem Bronzetürchen verschließbares Ornamentgitter, durch das zeitweise die Heiligengebeine zu sehen waren.²²⁹ Die deutlich zurückspringende retabelartige Hauptzone ist in drei gleichgroße Nischen, in denen Personifikationen der christlichen Tugenden sitzen, gegliedert und schließt mit einem geraden Gebälk ab, über dem Engelsfiguren sich einem zentralen Madonnentondo zuwenden. Im Grunde stellt der Entwurf den auf einem Predellenband ruhenden Sarkophag vor eine – bereits mehrfach erprobte – vertikal dreigeteilte Retabelkomposition.²³⁰ Auf diese Weise rücken die Gebeine des Heiligen und deren thaumaturgische Wirkung in den Vordergrund,

229 Eine Inschrift zielt die Bronzeklappe: „OSSA DIVI BARTOLI GERMINIANENSIS MALORVM GENIORVM FVGATORIS“. Die Propagierung des gesamten Leibes wurde mit Bartolus' Überwindung der den Körper zersetzenden Lepra in Verbindung gebracht (NYGREN 1999, S. 131). Zur Ausstellung der Bartolus-Reliquien CASTALDI 1928, S. 66.

230 Neben seinem eigenen dreigeteilten Altar der Neapolitaner Terranova-Kapelle, der Figuren vor farbigem Nischengrund einsetzt, konnte Benedetto beispielsweise durch Altarkompositionen von Mino da Fiesole (Badia Fiorentina, 1464–70; Dom zu Fiesole-

wobei die Sarkophagöffnung das erste, um 1327 entstandene Grabmal für Bartolus zitiert, welches einen zentralen Okkulus im Zentrum der Grabtumba aufwies, der Einblick ermöglichte.²³¹

Ähnliche Sichtfenster weisen auch andere trecenteske Heiligtumben auf: Beispielsweise besaß das auf Konsolen ruhende Tumbenwandgrab (1356–73) der sel. Franziskanertertiarin Michelina Metelli († 1356) in S. Francesco, Pesaro eine verschließbare Öffnung. Diese perforierte links die Front der Tumba, etwa auf der Höhe des Kopfes von Michelinas Gisant, der auf dem Tumbendeckel flankiert von Engelsfiguren ruhte, so dass man das Michelinahaupt zeigen konnte.²³²

Eine Adaption dieses Prinzips des mit kleinem Sichtfenster durchbrochenen Sarkkastens bei gleichzeitiger Darstellung des Verstorbenen im Typus des Humanistengrabmales zeigt das Monument des sel. Franziskanerobservanten Gabriele Ferretti, der genau hundert Jahre später im rund 80 km entfernten Ancona starb (vgl. Exkurs I 3.4.1). Infolge von als Wunder interpretierten Ereignissen übertrug man Gabrieles Gebeine 1489 innerhalb von S. Francesco ad Alto in ein Monument an der Evangelienseite, nahe dem Hauptaltar.²³³ Durch weitere Verlegungen und Kriegsschäden sind heute nur Fragmente des Monumentes im Diözesanmuseum Anconas erhalten; seine ursprüngliche Gestalt ist jedoch anhand von Quellen rekonstruierbar:²³⁴ Im Aufbau am Florentiner Humanistengrabtyp orientiert, muss das Monument doch durch seine abwechslungsreiche Farbigkeit und Medienvielfalt eigenwillig gewirkt haben. Gerahmt von einem mit dem Familienwappen geschmückten „arcone gotico“ (wohl ein Spitzbogen) prunkte zuunterst der auf Löwenpranken erhöhte, mit golden und grün gefasstem Ornament überzogene Sarkophag, auf dem die Liegefigur des Verstorbenen lagerte. Über bzw. hinter dem Sarkophag wurde eine große, als bewegtes Band gezeigte Inschrift durch zwei Engelsfiguren gehalten, während sich das folgende Register aus dem mittig platzierten Temperagemälde Carlo Crivellis, das den Seligen während einer

-
- le, 1464–66), Altarentwürfe von Francesco di Simone Ferrucci (Florenz, GDSU, Inv. 614 orn, um 1485; London, Victoria and Albert Museum, Inv. E 1958–1924, ca. 1480–83) oder die Anordnung von drei Tugendreliefs in der Grabnische über dem Sarkophag von Ferruccis Tartagni-Monument in Bologna (S. Domenico, 1485–87) angeregt worden sein.
- 231 Zur Rekonstruktion des ersten Bartolus-Grabmales KREYTENBERG 1988 und dessen kritische Diskussion bei NYGREN 1999, S. 397–399.
- 232 WENDERHOLM 2006, S. 124–126; BÖSE 2008, S. 131. Auch das heute verlorene Grabmal des sel. Simone da Collazzone († 1250), bestattet in SS. Simone e Giuda in Spoleto, besaß eine „fenestra“ (COOPER 2000, S. 185 f.).
- 233 Von einem dalmatischen Künstler realisiert und von Gabrieles Schwester Paolina finanziert, wurde das Grabmal, durch seinen Neffen Bernardino konzipiert, der Gabriele als Superior des Ankonitaner Konventes folgte (MASSA 2003, S. 2013). Zu Ferrettis Grabstätte vgl. TALAMONTI 1939, S. 54–60. Die prominente Position seines Grabmales mag auch der Tatsache geschuldet sein, dass Gabriele – ähnlich einem *fundator ecclesie* – der Initiator von Erweiterungsarbeiten in S. Francesco ad Alto gewesen war.
- 234 MASSA 2003 wertet die Dokumentensammlung der vatikanischen Ritenkongregation von 1753 aus, worauf im Folgenden Bezug genommen wird.

Marienvision in der Nähe seines Konventes zeigt (heute London, National Gallery), und flankierenden, mit Votivgaben bestückten Paneelen zusammensetzte. (Abb. 181)



Abbildung 181: Fragment Grabmal sel. Gabriele Ferretti, 1489, Ancona, Museo Diocesano (ehem. S. Francesco ad Alto)

Gleich unterhalb des Kopfes des Gisants ist ein rechteckiges, einst von einem Gitter verschlossenes Fensterchen eingeschnitten, das mit einer Öffnung des inneren Holzsarges korrespondierte, was den Blick auf das Haupt des sel. Gabriele ermöglichte.²³⁵ Diese Schauöffnung – ein Störfaktor im Gesamtkontext des opulenten Grabmals – erbrachte den Authentizitätsbeweis dafür, dass hier ein verehrungswürdiger Körper tatsächlich geborgen war.²³⁶ Gleich dreifach war der Selige an seinem Grabmal dargestellt und zwar je in einem anderen Medium: Zeigte ihn das Gemälde Crivellis als Visionär zu Lebzeiten, so stellte der Gisant ihn als Leichnam während der Exequien dar, während das Guckloch im Sarkophag den wahren Heiligenkörper enthüllte. In ähnlicher Weise figurierte auch Bernhardin

235 Während der Rekognition des Heiligenleibes im Jahr 1757 entdeckte man „una cassa di cipresso con una piccola apertura nel coperchio, dalla parte della testa“ (TALAMONTI 1939, S. 77).

236 KRASS 2012, S. 104.

an seinem Grabmal in verschiedenen Medien unterschiedlicher Wertigkeit: neben seiner Darstellung als Interzessor im Hauptrelief war er auf den Verschlussgemälden der Grabmalsöffnung zu sehen, sowie als Nischenfigur auf dem französischen Silberschrein und schließlich wurde seine Mumie im Kristallsarg enthüllt. Die Grabstätte Gabrieleles mag in L'Aquila nicht unbekannt gewesen sein, war er doch im Beisein seines Freundes Jakob von der Mark gestorben und sein Grabmal aus dem observantischen Milieu heraus beauftragt worden.²³⁷

Als eines der wenigen freistehenden Heiligengräbmäler, die nicht dem Typus der Stelzentumba entsprachen, adaptierte das kurz vorgestellte Monument für die hll. Pellegrinus und Bianco die Ziborienform (4.3.1, vgl. Abb. 170). Die „parvula fenestella“, eine frontale Rundöffnung durchbricht ornamental den Steinsarg und erlaubte den visuellen Kontakt mit den Reliquien.²³⁸ Wie beim Bernhardingrabmal wurde auf diese Weise die Messe unmittelbar vor dem (zeitweise) sichtbaren Heiligengebein zelebriert.

Schlupföffnungen

Eine Sonderart der Öffnungen an Heiligengräbmälern zielt weniger auf die Sichtbarkeit der Heiligengebeine sondern auf die Möglichkeit, sich ihnen körperlich zu nähern. Die so genannten Schlupfgräber sind hauptsächlich eine mittelalterliche Tradition der Gebiete nördlich der Alpen,²³⁹ doch lässt sich mit dem Grab des 1446 kanonisierten Augustinereremiten Nikolaus von Tolentino († 1305) auch ein Beispiel der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Italien finden. Im Zentrum des so genannten Cappellone ließ 1474 der römische Notar Pietro Millini (oder Mellini) ein neues Grabmal für den Heiligen errichten, dessen Gebeine zuvor in einem hölzernen bemalten und mit Öffnungen versehenen Schrein geruht hatten.²⁴⁰ Das neue Monument in Gestalt eines rechteckigen, mit Knickpilastern und Wappen geschmückten Altarstipes fand im Zentrum der Grabkapelle Aufstellung; teils wird die auf der Mensa positionierte Skulptur des Heiligen in die Entstehungszeit des Altargrabes datiert.²⁴¹ (Abb. 182) Der hohle Stipes besitzt vier unterschiedlich große runde Öffnungen: während die Süd- und Westfront perforierenden großen Öffnungen es den Pilgern ermöglichten, sich kriechend den Überresten des Hei-

237 COBIANCHI 2013, S. 86 f.

238 Zitat PROCACCI 1931, S. 414.

239 DINZELBACHER 1990, S. 136, der das erneuerte Grabmal des hl. Bischofs Otto in der Bamberger Michaelskirche anführt (1430). Ein besonders bekanntes Beispiel war das Grab Eduards des Bekenner († 1066), London, Westminster Abbey (vgl. die Heiligenvita Eduards von Matthäus Paris, Cambridge University Library, Ms EE.3, 59, f. 29v). Am Grabmal des hl. Menulphus in Saint-Menoux hielten Gläubige ihre Häupter in die Löcher des Grabmals, um Kopfkrankheiten zu heilen (KOMM 1990, S. 51–54).

240 Zu dem mit Wappen und Inschrift geschmückten Grabmal vgl. CORBO 1994. Zu den Öffnungen SEMMOLONI 2013, S. 65.

241 Vgl. ŠTEFANAC 1996, S. 9 f., der das Altargrab und die polychrom gefasste Steinskulptur Niccolò di Giovanni Fiorentino zuschreibt. CIARDI 1994, S. 242 dagegen datiert die Nikolaus-Figur auf 1503/04.

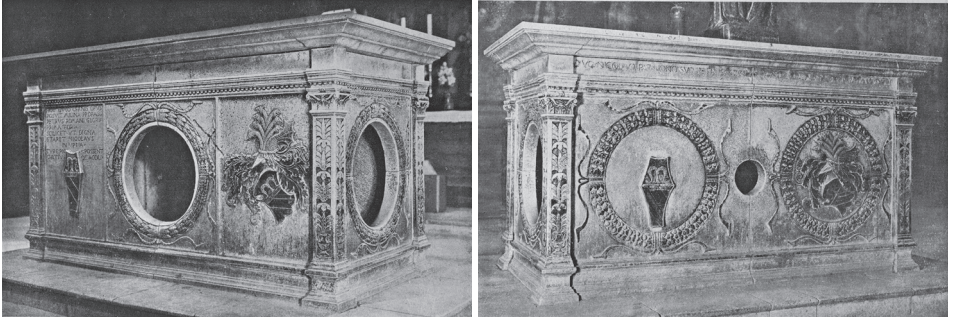


Abbildung 182: Niccolò di Giovanni Fiorentino (zugeschr.), Schlupfgrab hl. Nikolaus von Tolentino, 1474, Tolentino, S. Nicola, Cappellone

ligen zu nähern, die unter dem Monument begraben waren, haben die runden Löcher der Nord- und Ostfront nur den Durchmesser weniger Zentimeter.²⁴²

Abruzzesische *fratres* und andere Ordensheilige

Abschließend soll kurz die Ausstellung integrier Heiligenleiber in den Blick genommen werden, war doch – wie mehrfach herausgestellt – die offensive Propagierung des *corpus integrum* und *incompactum* eine der neuen Strategien des Heiligenkultes im 15. Jahrhundert. Schon die Betrachtung verschiedener Grabstätten für verehrte Franziskaner (4.1.3) zeigte, dass im Quattrocento die – wenn auch periodische – Zurschaustellung der Leichname einen wichtigen Stellenwert hatte, so in Bologna (Caterina Vigri), Pavia (Bernhardin von Feltre) oder Neapel (Jakob von der Mark). Speziell in den Abruzzen finden sich aber für die zweite Hälfte des 15. bis mindestens in die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts hinein besonders zahlreiche Hinweise, dass verehrte Personen – fast ausschließlich Ordensleute, viele von ihnen Franziskanerobservanten – als ganze Leichname erhalten und wiederkehrend ausgestellt wurden.

Bereits Erwähnung fanden die beiden Augustiner-Eremiten Andrea da Monteale († 1479) und Antonio Turriani († 1494), von denen der erste im Aquilaner *contado*, der zweite in der Stadt verehrt wurde (4.1.3). Ihre Körper stellte man regelmäßig zur Schau, wobei die Quellen betonen, dass sie intakt und integer konserviert gewesen seien.²⁴³

242 Vom Körper des Heiligen hatte man 1345 die Arme getrennt und sie in einem Reliquiar in der den Chor südlich flankierenden Cappella delle SS. Braccia ausgestellt. Erst nach der Wiederauffindung der Gebeine unter dem Cappellone 1926 wurden sie wieder mit dem Körper vereinigt und in einen Silbersarkophag ins Zentrum der 1932 direkt unter dem Cappellone entstandenen Krypta transferiert (NYGREN 1999, S. 156, 417 f.).

243 „Integrum hic quiescit corpus“ hieß es auf dem Epitaph Andreas (vgl. KRASS 2012, S. 52). Serafino Razzi berichtet vom Besuch (1574/77) am Grab von Antonio: „Il sab-

Von den beiden verehrten *fratres de familia*, Filippo dell'Aquila († 1456) und Antonio Rubeo († um 1500), deren Körper unter Altären in der Sulmoneser Observantenkirche S. Nicola bestattet, aber durch eisenvergitterte Fenster zu sehen waren, war oben kurz die Rede (4.1.2).²⁴⁴ Um 1500 füllten sich auch die Observantenkonvente um L'Aquila mit Körpern von im Ruche der Heiligkeit verstorbenen Brüdern: In S. Giuliano wurde der Leib des Laienbruders Vincenzo von L'Aquila († 1504) 14 Jahre nach seiner Beisetzung exhumiert und in einen aus Kristallglas bestehenden Sarg zunächst in ein kleines, mit monochromen Fresken reich ausgemaltes Oratorium im Konvent transloziert; im Seicento wurde der Leichnam in die Klosterkirche überführt.²⁴⁵ Den Körper des ebenfalls in S. Giuliano verblichenen Bernhardin von Fossa († 1503) translozierte man 1515 unter den Hauptaltar des Konventes von S. Angelo d'Ocre bei L'Aquila.²⁴⁶

Ob diese auffällige Akkumulation meist gut konservierter Körper verehrter Personen auf dem Aquilaner Gebiet eher allgemein mit der verstärkten Präsenz der Observanzbewegungen vor Ort korreliert, oder ob ein direkter Bezug zum Vorbild des hl. Bernhardin besteht, kann im Rahmen dieser Arbeit nicht abschließend geklärt werden. Unübersehbar ist indes, dass im Bereich der franziskanischen Observanz das Ideal des *corpus integrum* und *incorruptum* eifrig verfolgt wurde. Während der heilig gesprochene Bernhardin in einem prunkvollen Ausnahmemonument untergebracht war, wurden die Leichname seiner als heiligmächtig betrachteten Nachfolger in transparente Säрге gebettet und zu festgelegten Zeiten ausgestellt, wodurch man dem Kult Vorschub leistete. Es wäre ein lohnendes Unterfangen, eine systematische, kontextorientierte Untersuchung zu den Grabstätten der abruzzesischen Heiligen und Seligen des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts anzustrengen, um die hier angedeuteten Tendenzen in der Sicht-

bato a' 2 di luglio andai a vedere la città, e nel Duomo visitammo le reliquie di San Massimo martire e levita, et in Sant'Agostino ci fu mostro un loro beato Antonio da Milano, il quale fiori nell'età di San Bernardino, e si vede il corpo di lui tutto intero“, RAZZI 1990, S. 45. Auch die Mumie der 1543 verstorbenen Augustinerin Cristina von Lucoli wurde ursprünglich im Kloster der Aquilaner observantischen Augustinerinnen S. Lucia ausgestellt (seit 1908 in S. Amico, L'Aquila).

244 MARIANI Ms. 585, fol. 123r. KRASS 2012, S. 109. Ob diese Heiligenkörper ständig, oder – wie angesichts der Vergleichsbeispiele eher zu vermuten – nur periodisch enthüllt wurden und mit welchen Mitteln muss vorerst dahingestellt bleiben.

245 GIOIA 2014, S. 79–81; vgl. „Cuius venerabile corpus (...) detegeretur, integrum omnino, incorruptum (...) atque nuca cristalinaque acra reconditum, ad peculiarem, honestiorumque locum ab iisdem translatum est“ (GONZAGA 1587, Bd. 2, S. 410). Zur Realisation von Verschlussläden um den Sarg um 1634 ROSATI 2008/09, S. 412 f.

246 COLAPIETRA 1987, S. 11; BOLOGNA 2009, S. 207. Zunächst wurden die Gebeine Bernhardins von Fossa in einen kleinen Sarg mit den Maßen 35 × 105 cm aus lokalem Kalkstein mit der Aufschrift „HIC REQUIESCIT VEN. / CORPUS B. BERNARDINI / AQUILANI DE FOSSA“ gebettet (COSTA 1996, S. 129). Zur Position der Gebeine: „cuius corpus sub maiori altari aedis D. Angeli Minorum Fratrum Obser. prope Fossam quiescit, vbi eius quoque miracula aliquot ex tabula super altare depicta cognoscuntur“, (RIDOLFI 1586, S. 91v; vgl. GONZAGA 1587, Bd. 2, S. 414).

barmachung von Heiligenkörpern tiefergehend zu erforschen und Interrelationen aufzudecken.

4.4.2 Privatpatronage

Wurde bereits auf die Stiftersituation der Grabkapelle und des Mausoleums für Bernhardin (2.7.1) wie auch auf die Repräsentationsmechanismen (3.4.1f.) eingegangen, soll im Folgenden kurz die rechtliche Basis in den geltenden Stifter- und Bestattungsbestimmungen aufgezeigt werden. Anschauliche Beispiele von Privatpatronage im Kontext von Heiligengrabmälern bilden sodann die Folie, vor der die Aquilaner Gegebenheiten zu beurteilen sind.

Neben Gruppen oder juristischen Personen wie den Kommunen, Zünften oder Bruderschaften lieferten seit jeher Privatpersonen einen elementaren Beitrag zur Kirchengestaltung, der oftmals über persönliche Jenseitsfürsorge hinaus gesellschaftliche Aufgaben wie die Memorialfunktion erfüllte und teils gar politische Ansprüche formulierte. Einerseits notwendig, um Gotteshäuser würdig zu schmücken, barg das Engagement privater Stifter andererseits die Gefahr übertriebener Selbstdarstellung. Dieser Problematik begegneten die observantischen Kommentare zu den Ordensstatuten mit der Formel des „*usus moderatus*“ – eine Norm, mit der ausufernder Prunk eingedämmt und zugleich private Patronage weiterhin möglich werden konnte (vgl. 2.3.2).²⁴⁷

Bei der Bestattung und bei der Errichtung von Grabmälern innerhalb des Kirchenraumes war jedoch zunächst die generelle kirchliche Gesetzgebung zu beachten. Untersagten die mosaischen und römischen Gesetze ein Begräbnis innerhalb der Städte, so wurde dies schon in frühchristlicher Zeit faktisch nicht immer beachtet, denn Märtyrer, Päpste und Monarchen setzte man in oder um Kirchen in den Städten bei. Zwar verboten offizielle Synodalbeschlüsse die Bestattung im Kirchenraum, doch wurden – orientiert an Aussagen der Kirchenväter Augustinus und Gregor – bald Ausnahmen für Laien und Kleriker zur Regel.²⁴⁸ Diese Genehmigungen weiteten sich insbesondere auf Stifter von Kirchen und Patronen bzw. deren Familien aus, wenn auch versucht wurde, Ansprüche auf ein vererbbares Bestattungsrecht zu unterbinden.²⁴⁹ Neben dem *ius inscriptionis*, der Erlaubnis Wappen oder Gedenktafeln anzubringen, beinhaltete das Patronatsrecht als wesentlicher Bestandteil das *ius sepulturae*.²⁵⁰

247 Vgl. COBIANCHI 2013, S. 12 für die oftmals widerstreitenden Interessen von Observanten und privaten Auftraggebern, denen insbesondere die neu gegründeten Observantenkirchen viel Aktionsraum boten.

248 WOLFF 2004, S. 304 f. Zu Bestattungsbestimmungen im Kirchenraum des bis über die Reformation hinaus einflussreichen *Rationale divinatorum officium* (1280er) des Kanonisten Wilhelm Durandus HOLMES 2013, S. 214–216.

249 WOLFF 2004, S. 305 f.

250 KLOOS 1980, S. 72.

Eine Grabstätte im Kirchenraum war nicht nur mit sozialem Prestige, sondern auch mit besonderer Devotion verbunden: Im Sinne der Guten Werke versprach die Finanzierung eines Heiligengrabmals, wie auch anderer Seelgeräte (Altarstiftungen u. a.), eine spirituelle Entlohnung. Insbesondere aber die Bestattung *ad sanctos*, in der Nähe eines Heiligengrabes, galt als postmortale Heilsgarantie, da man sich so des Schutzes des Heiligen, vor allem beim Jüngsten Gericht, versichert sah und zusätzlich am Segen der am Heiligengrab gelesenen Messen und der dort gesprochenen Gebete partizipierte.²⁵¹ Diese schon frühchristliche Vorstellung war Ende des 15. Jahrhunderts ungebrochen und zeigte sich beispielsweise in der steigenden Nachfrage von Laien, die ihre Grabstätte oder -kapelle in Observantenkirchen einrichten wollten.²⁵²

Freilich ließe sich das Auftragsverhalten bezüglich der Zugehörigkeit zu bestimmten Personengruppen kategorisieren, etwa hinsichtlich des (beruflichen) Standes, des Geschlechts oder des kirchlichen Status. Indes scheinen hinsichtlich der visuell sich manifestierenden Selbstrepräsentation privater Stifter keine substantiell variierenden Strategien verfolgt worden zu sein. Elementar war einerseits die Kennzeichnung durch (Familien-)Wappen bzw. persönliche heraldische Zeichen. Andererseits wies oftmals auch die inschriftliche Nennung an prominenter Stelle des Monumentes auf den Auftraggeber hin. Die aufwendige Form eines Stifterbildnisses im Grabzusammenhang war ein weiterer Weg um die eigene Memoria zu sichern.

Repräsentationen durch ein Konterfei des Donators sind zwar allgemein recht verbreitet, im Kontext von Heiligengrabbälern aber seltener zu finden. Am häufigsten anzutreffen ist dabei die kniende Betfigur, bei der sich eine urkundliche Funktion, die den Schenkungsakt besiegelt, mit einer memorialen und devotionalen Komponente mischt.²⁵³

Das prominenteste Stifterporträt im Bereich der Heiligengrabbälern des Untersuchungszeitraumes ist die lebensgroße, frei im Kapellenraum positionierte Skulptur des knienden Oliviero Carafa (1430–1511), Kardinal und Erzbischof von Neapel. (Abb. 183) Carafa hatte 1497 dafür gesorgt, dass die Gebeine des Neapolitaner Stadtpatrons Januarius von der Abtei in Montevergine in den Dom von Neapel transloziert wurden. In seinem Auftrag wurde bis 1508 eine *Succorpo* genannte dreischiffige Hallenkrypta zur Unterbringung der Januariusreliquien geschaffen.²⁵⁴ Im Vergleich mit der außergewöhnlich aufwendigen Auskleidung

251 DINZELBACHER 1990, S. 123 f.; HOLMES 2013, S. 216.

252 Dies belegen mindestens die Entscheidungen des Bologneser Provinzkapitels ab den 1470er Jahren (COBIANCHI 2013, S. 28).

253 SCHMIDT 1990, S. 72 f. Der Priant stellte nicht nur die Erinnerung an die Stiftung als Frommes Werk auf Dauer, sondern verbildlichte durch den Betgestus zugleich die Fürbitte um die eigene Seele an den himmlischen Adressaten.

254 Zur Bau- und Auftragsgeschichte NORMAN 1986; DE DIVITIIS 2007, S. 170–181. Zur Zuschreibung der Gesamtplanung, für die u. a. Bramante oder auch Guiliano da Sangal-



Abbildung 183: Tommaso u. Giovantommaso Malvito (zugeschr.), *Succorpo*, 1497–1508, Neapel, S. Gennaro

der Krypta mit Marmorreliefs an Wänden und Decke gab sich die Planung des schließlich nicht ausgeführten Heiligengräbmals recht moderat: Vermutlich in der Raummitte sollte der Bronzesarkophag, von Gittern geschützt unterhalb eines Altartisches zu stehen kommen. Der Kardinal sah außerdem vor, die Altäre der den Raum begleitenden Ausnischungen je mit Reliquien der Kathedralpatrone zu bestücken und selbst hier bestattet zu werden.²⁵⁵ Der auf einem Betstuhl kniende *Priant* Carafas – eines der raren Beispiele vollrunder Stifterbildnisse – dominiert den Kryptaraum und wendet sich in ewiger Anbetung dem geplanten Januarius-

lo vermutet werden DRESSEN 2004, S. 188–195; DE DIVITIIS 2007, S. 171. Die skulpturale Ausstattung wird hauptsächlich Tommaso und Giovantommaso Malvito mit Werkstatt zugeschrieben (ABBATE 1998, S. 202 f.). Eine Eloge auf die Januariusreliquien und die majestätische Grabkapelle verfasste 1503/05 der sizilianische Franziskaner Bernardino.

255 NORMAN 1986, S. 341. Tatsächlich scheint Carafa aber in der von ihm ausgestatteten Kapelle in S. Maria sopra Minerva bestattet worden zu sein (ebd., S. 337 f.); dagegen argumentiert DRESSEN 2004, S. 200.

sarg zu, nimmt aber zugleich Bezug zum Bischofsthron im Apsisscheitel.²⁵⁶ Auch in die Wand- und Deckenreliefs integrierte Wappen und Impresen des Stifters lassen keinen Zweifel an der Auftraggeberschaft der ambitionierten Reliquien- und Familienkapelle. Eine über das individuelle Engagement hinausreichende Perspektive eröffnet eine der ausführlichen Inschriften am Eingang des Raumes, die ausdrücklich den Wunsch artikuliert, dass das Patronatsrecht bei der Carafa-Familie verbleibe.²⁵⁷

Zwei Beispiele offensiver inschriftlicher Stifterrepräsentation sind an Heiligengrabmälern in S. Pellegrino in Alpe und in Pavia zu finden. Das bereits erwähnte Grabmal für den hl. Pellegrinus und seinen Gefährten Bianco wurde um 1475 von dem Luccheser Jacopo de' Nobili – Jurist, Apostolischer Schreiber und *familiare* des Papstes – beauftragt. Seit Generationen hatte die Familie de' Nobili den Vorsitz des hoch in der Garfagnana liegenden Pilgerhospizes von San Pellegrino inne und den Komplex verschiedentlich finanziell unterstützt, so dass sie 1461 das alleinige Patronatsrecht der Wallfahrtskirche S. Pellegrino erhielt.²⁵⁸ Sogleich nach seinem Amtsantritt als Rektor des Hospizes beauftragte Jacopo ein neues Grabmal für die hll. Pellegrinus und Bianco bei Matteo Civitali. Als integraler Bestandteil des Sarkophages, in dem die Heiligengebeine ruhten, wurde die den Stifter ausführlich nennende Inschrift eingesetzt:²⁵⁹ Zu Seiten der runden, zentral platzierten Öffnung des Sarkophages nimmt das derart gespaltene, profilierte und mit Perlstab geschmückte Inschriftenfeld die gesamte Front ein. (vgl. Abb. 170) Mit der Nennung des Auftraggebers hebt der Text an, der seinen Status und seine Abstammung betont. Erst Mitte der vierten von fünf Zeilen findet der heilige Grabmalsinhaber Erwähnung und auch das marmorne Grabmal wird explizit genannt. Vor dem Hintergrund der starken Bindung der de' Nobili-Sippe an den Komplex von S. Pellegrino verwundert der Rekurs auf eine 1462 installierte Stiftertafel nicht, welche die Verdienste von Jacopos Onkel und Vorgänger im Rektorenamt Lionello de' Nobili verewigt. In der Grabinschrift verbindet sich die familiäre Kontinuität mit der Amtsfunktion für das bestiftete Hospiz, dessen Stellung als Pilgerstätte betont wird.

256 Zur Adaption des Motives aus der spanischen Sepulkraltradition NORMAN 1986, S. 346. Zum kunsthistorischen Gebrauch des Begriffes der „ewigen Anbetung“, der sich von der engeren liturgischen Bedeutung einer in gegenreformatorischer Zeit aufkommen den kontinuierlichen Eucharistieverehrung unterscheidet REINLE 1984, S. 65. Zur Isolierung des knienden Stifterbildes PANOFSKY 1964, S. 86.

257 Zur Inschrift NORMAN 1986, S. 350 f.

258 ANGELINI 1979, S. 84. Zu dem Monument HARMS 1995, S. 70–76; *Matteo Civitali* 2004, S. 270 f.

259 „IA(cobvs) DE NOBILIB(vs) LL [legvm] / DOC(tor) EQVES ET COMES AC HV // IVS HOSPITALIS R(ector) NA / TIONE TVSCVS PATRIE // LVCEN(sis) ORTVS ORIVNDVS / QVE IN SVI PRIMI ANNI TEMPORE // IPSE VIVENS T(ibi) O BEATISSIME / PEREGRINE BENE MERITO H(oc) IN // SIGNE MARMOREVM SEPVLCRVM SV / PERIS FAVENTIBVS POSVIT.“

Einem weiteren selbstbewussten Epitaph für den Stifter eines Heiligengrabmales begegnet man an der *Arca* des hl. Lanfrankus († 1198) in S. Lanfranco in Pavia. Auch hier war der Auftraggeber eng mit der religiösen Institution verbunden: Als Kommendatarabt der Vallombrosanerabtei von S. Lanfranco verantwortete der Markgraf Pietro Pallavicino da Scipione neben der Errichtung eines neuen Heiligenmonumentes durch Giovanni Antonio Amadeo (1498–1508) auch umfangreiche Renovierungsarbeiten der Kirche. Insgesamt eine Höhe von etwa 7 m erreichend, besteht das Monument aus einer auf sechs Säulen erhöhten, reliefgeschmückten Tumba, auf der oberhalb einer die Epitaphien aufnehmenden Sockelzone eine weitere, schmalere Tumba sitzt, die ihrerseits von einem Baldachin bekrönt wird. (Abb. 184) Die Position der zwei Inschriften wurde im Zuge des Wiederaufbaus des Monumentes um 1932 invertiert, doch ursprünglich war die



Abbildung 184: Giovanni Antonio Amadeo, *Arca* hl. Lanfrankus, 1498–1508, Pavia, S. Lanfranco

von der Vita des Heiligen berichtende Tafel an der Vorderseite angebracht und der Stifterepitaph rückseitig.²⁶⁰ Als *tabula ansata* gestaltet gibt die umfangreiche, aus 826 Zeichen in 15 Zeilen komponierte Inschrift ausführlich Information zu Stand, Bildung und Frömmigkeit Pietro Pallavicinos wie auch zu seinen Verdiensten um die Reformierung und bauliche Renovierung des Konventes.²⁶¹ Offen wird der Leser dazu aufgefordert, es Pallavicino an Guten Werken gleichzutun, oder ihn mindestens zu loben.

Prominent sind die Wappen des Markgrafen an der Spitze des Baldachins und auf dem Sarkophagdeckel der oberen *cassa* positioniert. Durch diese Markierung scheint man eine Verwechslung der zweiten Tumba als Grablege Pallavicinos provoziert haben zu wollen. Die diese kleinere *cassa* schmückenden Reliefs des Christus- und Marienlebens fanden im Norditalien des 15. Jahrhunderts vor allem an Laiengräbmälern Einsatz.²⁶²

Hinsichtlich der Patronage von Heiligengräbmälern sind zum Teil auch lokale Traditionen festzustellen. Anders als in L'Aquila, wo die (neuen) Monumente der Stadtpatrone eine gemischtere Stiftungslage aufwiesen (vgl. 4.5.1), lag beispielsweise in Lucca, die Patronage verschiedener Heiligengräbmäler zum Großteil in bürgerlicher Hand.²⁶³

Der prominente Fall des Grabmals des Luccheser Stadtpatrons Regulus im Dom S. Martino ist ein Beispiel für ein Heiligengrabmal, dass sich in die Ausgestaltung einer Familienkapelle einfügt. Nachdem der Patrizier Niccolò da Noceto 1467 das Patronatsrecht der Kapelle des hl. Regulus erhalten hatte, gab er 1472 zunächst das Grabmal seines Vaters Pietro da Noceto († 1467), der in der päpstlichen Kanz-

260 Malfatti 1993, S. 224. Zu seinem Schutz wurde das Grabmal im Ersten Weltkrieg demontiert.

261 „PETRUS MARCHIO PALLAVICINUS EX SCIPIONE ROMANAE ECCLESIAE EXCLADATUS / PROTONOTARIUS HVIVS COENOBII PERPETVVS FLAMIN CAESARVM PONTIFICVM MOVE / IVRIS CONSVLTISSIMVS ET HVMANIORIBVS LITERIS HONESTISSIME EXCVLTVS VT / GENVS REM ET INGENIVM AMPLISSIMA OMITTAM CONDITORIS OMNIVM DEI / APPRIME AMATOR AC CHRISTIANAE REIP VERVS PATRICIVS QVI OCCVPATA / PRAEDIA ET CORRVENTES VILLAS HVIC TEMPIO DICATAS IN LIBERTAEM VENDICAVIT / AC A FONDAMENTIS EXTRVXIT EXPLOSSA SACRIFICVLORVM LASCIVA TVRBVLA / ACCITIS AB VSQVE AETHRVRIAE MONTIBVS PROBATAE VITAE AC DITIVS QVI PVRI / CASEQVE REGI REGVM SOLEMNIA SACRA INDESINENTEI CELEBRENT EXORNATO PER / AEGREGIS AEDIFICIIS MONASERIO SVMMA IN PAVPERES PIETATE CVM MELIORA / ANIMO IN HVIVS ABBATIAE COMMODVM ET RELIGIONIS CHRISTIANAE DECVS / CONCIPERET ET IN DIES OPERE EXPERIRETVR NATVS ANNOS DVO ET QVMQVA / GINTA RELIGIOSISSIME POSSVIT VALE LECTOR DIV FOELIX ET SI POES HVIVSMODI / ACTO SI MINVS FACIENTES LAVDATO. / IOANNES ANTONIVS HOMODEVS FACIEBAT.“

262 NYGREN 1999, S. 207, 383.

263 Ebd., S. 163, der die hll. Regulus, Romanus und Zita erwähnt. Hinzu kommen außerdem die Grabmäler der hll. Paolino, Avertano und Romeo und die Neuinstallation des Grabmals des hl. Riccardo in S. Frediano. Ganz ausschließlich war die Privatpatronage freilich nicht, wie etwa das Monument des hl. Silao zeigt, das durch den Prokurator des Luccheser Konventes S. Giustina beauftragt wurde.

lei Karriere gemacht hatte, bei Matteo Civitali in Auftrag.²⁶⁴ 1484 beauftragte er denselben Künstler mit dem Wandgrabmal und Altar verbindenden Regulusmonument an der Ostwand des südlichen Seitenschiffes.²⁶⁵ In der seltenen Kombination eines monumentalen Heiligen- und Laiengrabmals in derselben Kapelle zeigt sich, wie stark der Stifter seine Memoria über das väterliche Andenken definierte. Diese dynastische Strategie der Selbstrepräsentation führt sich fort in der Sockelzone des Regulusmonumentes: zwischen Reliefszenen sind die Profilbildnisse von Niccolò und seinem Sohn Pietro d. J. sowie die den Stifter nennende Inschrift platziert und darunter die Wappen der Noceto und der Guinigi, der ersten unter den Familien Luccas, aus der Niccolòs Ehefrau stammte.²⁶⁶

1479 hatte Abt Antonio Meli eine mit Reliefs geschmückte Stelzentumba für die Persianischen Märtyrer Marius, Marta, Audifax und Abacus in der Kathedrale von Cremona beauftragt. Seine Selbstdarstellung verlagerte sich auf seine am Fuße des Heiligenmonumentes veranlasste eigene Grabplatte, die sein Bildnis und Wappen zeigte und per Inschrift auf die Stiftung des Märtyrergrabmals hinwies.²⁶⁷

Im Vergleich zu den Mitteln, die Iacopo di Notar Nanni am Bernhardinmausoleum zur Selbstrepräsentation dienten, bleibt er im Anspruch kaum hinter den Aufträgen des einflussreichen Kardinals Carafa mit seinem prominenten Stifterbildnis oder des Grafen Pallavicino mit ausführlicher Inschrift zurück, die jedoch beide jeweils hervorgehobene Positionen innerhalb der entsprechenden kirchlichen Institution innehatten.²⁶⁸

Entgegen der Strategien im Neapolitaner Succorpo oder der Hospitalskirche S. Pellegrino involvierte Iacopos Selbstrepräsentation seine Familie bzw. Erben lediglich über die Anbringung des Familienwappens. Im Falle des Kurialklerikers Carafa bzw. des Hospitalsrektors de' Nobili, der mit der Institution seit Generationen verbunden war, wurde der Hinweis auf das Recht der familiären Nachfolge anscheinend als notwendig erachtet. Wie wir sahen, blieb das Begräbnisrecht in der Bernhardinkapelle auch ohne Maßnahmen der Familieneinbeziehung bei den Nachkommen Iacopos. An dieser Stelle lässt sich nurmehr mutmaßen, ob Iacopo

264 Als apostolischer *scriptor* und Privatsekretär Nikolaus' V. hatte Pietro da Noceto das Aquilaner Exemplar der Kanonisationsbulle Bernhardins unterzeichnet. Sein Grabmal entspricht dem Florentiner „Humanistentyp“.

265 POESCHKE 1990/92, Bd. 1, S. 149. Ausführlicher zum Regulusgrab und dessen Adaption des rund 60 Jahre zuvor entstandenen Florentiner Monumentes für Baldassare Coscia HARMS 1995, S. 83–100.

266 Ebd., S. 86. In vergleichbarer Weise stellte Civitali auch Niccolò und seinen Vater Pietro d. Ä. unterhalb des Madonnentondo am Grabmal des Letzteren dar.

267 NYGREN 1999, S. 309–311, 209: „MELIVS HIC DOCTOR ABBA ANTONIVS ARCAM QVI DEDIT HANC TVRRIM TEMPLA DOMOSQ. SIMVL. CONCESSIT NATVRAE IX AVG. 1479“. Das heute fragmentierte Werk wurde nach dem Tode von Giovanni Antonio Piatti durch Giovanni Antonio Amadeo ausgeführt.

268 Zu Iacopos Strategien vgl. auch ebd., S. 215–217.

seine Erben nicht bildlich, inschriftlich oder anders involvierte, da er keinen direkten männlichen Nachkommen hatte, oder ob er davon ausging, dass die Ausschmückung der Kapellenwände – zu der sein Schwiegersohn Silvestro delle Scale ja mindestens Pläne machte – der ihm nachfolgenden Generation genügend Fläche zur Selbstrepräsentation würde bieten können.

4.4.3 Grabmalsstandort

War in frühchristlicher Zeit die Praxis entstanden, Altäre und Kirchen über Märtyrergräbern zu errichten, so wirkte die damit einhergehende Positionierung des Heiligengrabes unterhalb des Altares in einer Krypta oder *confessio* im Mittelalter weiter. Die enge Verbindung zum Hauptaltar – ein in der Hierarchie des Kirchenraumes vorrangiger Ort – blieb kontinuierlich als die anfänglich überwiegenden Bodengräber durch die Tendenz zur Elevation von Heiligengebeinen ab dem 11. Jahrhundert vielfach in Hochgräber vor oder hinter dem Hauptaltar transformiert wurden. Häufig war im Mittelalter außerdem eine Unterbringung des Heiligengrabes im Chor- bzw. Presbyteriumsbereich.²⁶⁹ Eine andere Möglichkeit bot die Positionierung im Kirchenschiff. In den Bettelordenskirchen gewährleistete man die Zugänglichkeit von Heiligenmonumenten zum Teil dadurch, dass man diese jenseits des Lettners oder *tramezzo* platzierte.²⁷⁰

Blieb noch der Standort eines Heiligengrabes in einer vom Kirchenraum abgetrennten Kapelle. Durch diese Ortswahl konnte der Heiligenkult von den liturgischen Abläufen am Hochaltar oder Chor separiert werden. Teils eigens für den Heiligen errichtet, teils durch Translation erst nachträglich zur Grabkapelle geworden, boten sie nur einer begrenzten Anzahl an Pilgern oder Geistlichen zugleich Raum, durch Abschränkungen und Wächter war eine Zutrittskontrolle gut steuerbar.²⁷¹ Die folgende Kontextualisierung beschränkt sich auf Beispiele von Kapellen als Heiligengrablagen, wie es beim Bernhardinmausoleum der Fall ist.

Zuerst soll der Grabort des hl. Dominikus († 1221, kan. 1234) im 15. Jahrhundert im Fokus stehen, dessen Grabmal bereits unter formalen Gesichtspunkten betrachtet wurde (vgl. 4.1.1). Das mit einer Bodenplatte geschmückte Grab des Ordensgründers war zunächst in der *cappella maggiore* hinter dem Hochaltar der Bologneser

269 Zur traditionellen Standorten von Heiligengräbern allgemein und in Gallien KOMM 1990, S. 107–114, 121–124; vgl. CLAUSSEN 2016, S. 16–30, 102–119. Die Aufstellung im Chorbereich war auch im 16. Jahrhundert noch zu finden wie die *arca* des hl. Lanfrankus in seiner Pavenser Grabkirche zeigt (POESCHKE 1990/92, Bd. 1, S. 171).

270 Vgl. hier etwa das erwähnte Pellegrinus-Ziborium im Zentrum von S. Pellegrino. Ursprünglich waren die Dominikanergrabmäler des Ordensgründers und des hl. Petrus Martyr vor dem *tramezzo* ihrer Grabkirchen positioniert.

271 Zur Wechselwirkung von Freigrab und Grabkapelle vgl. HAMANN-MAC LEAN 1978, S. 131.

Kirche S. Niccolò delle Vigne positioniert.²⁷² Dies erwies sich allerdings bald als unpraktikabel, da die Verehrung am Grab die liturgische Routine der Brüder im Chor störte. Zur besseren Zugänglichkeit, die den Kult und damit seine Kanonisierung fördern konnte, translozierte man den Leichnam 1233 an die Südseite der Kirche in den Laienbereich, nahe beim *tramezzo*, in ein vom Boden erhöhtes Grabmal.²⁷³ Am selben Ort der zwischenzeitlich erweiterten und Dominikus gewidmeten Basilika bettete man seine sterblichen Überreste 1267 in das von Nicola Pisano realisierte freistehende, figurengeschmückte Steinmonument, welches 1279 durch einen Altar ergänzt und 1288 von Eisengittern umgrenzt wurde.²⁷⁴ (Abb. 185) Einen ähnlichen Standort im Kirchenraum erhielt das Grab des hl. Petrus Martyr († 1252), den man anfänglich im Konvent von S. Eustorgio in Mailand bestattete, nach der raschen Kanonisierung 1253 aber jenseits des Lettners, in eine eigene Kapelle des nördlichen Seitenschiffes, gegenüber dem südlichen Seitenportal transferierte; ebendort entstand das aufwendige Freigrab von Giovanni di Balduccio (1339).²⁷⁵

1411 jedoch wurde der Grabort des Dominikus abermals verlegt in eine neu errichtete Kapelle, die am Südarmer der Kirche in bzw. über den Kreuzgang ragte, da sie sich rund fünfeinhalb Meter über dem Bodenniveau der Kirche erhob. Über zwei Treppen war die aus zwei kreuzgratgewölbten Jochen bestehende Kapelle sowohl vom Chor her als auch vom Laienbereich der Gläubigen aus erreichbar.²⁷⁶ 1597 legte man den Grundstein zu einem erweiterten Neubau der erhöhten Heiligenkapelle, in dessen Zuge das gesamte Joch samt der gegenüberliegende Kapelle verbreitert wurde, so dass sich eine Querachse zum Kirchenschiff bildet. In ähnlicher Weise war die Grabkapelle Bernhardins von Baubeginn an Teil eines verbreiterten Jochs von S. Bernardino, ebenfalls etwa auf Hälfte der Längsachse des Kirchenschiffs.

272 Zu der seit frühchristlicher Zeit gelehrten Vorstellung, die Bestattung Heiliger am Hochaltar erinnere an den für alle Heiligen vorbildlichen Opfertod Christi und zugleich an die himmlische Messe KOMM 1990, S. 121–124.

273 CANNON 2013, S. 143–145. In ähnlicher Weise wurde auch der Körper des Ambrogio Sansedoni († 1287) anfänglich im Ostteil der Sieneser Konventskirche bestattet, später in den Laienbereich transferiert und schließlich in eine eigens an das linke Kirchenschiff angebaute Kapelle überführt (vgl. COOPER 2000, S. 188).

274 Vgl. ebd., S. 188 f.

275 CANNON 2013, S. 147. Erst im 18. Jahrhundert wurde das Heiligengrab in die im Quattrocento hinter dem Chorbereich von S. Eustorgio errichtete Portinari-Kapelle transferiert.

276 ALCE 1957, S. 211 f. Zu den Modifikationen des 15. Jahrhunderts am Grabmal vgl. DODSWORTH 1995, S. 33–38.

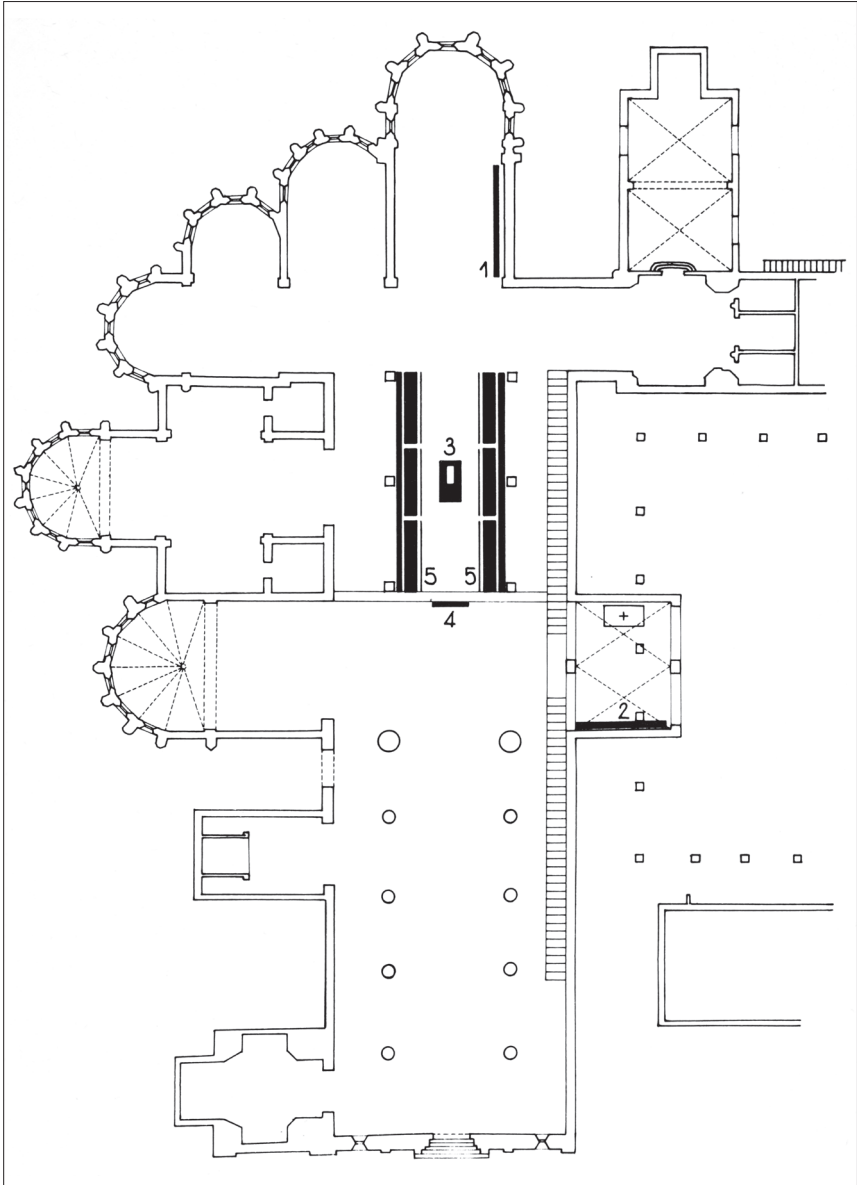


Abbildung 185: S. Domenico, Bologna, vor Ende des 16. Jhs.

Wie wir sahen, bestatteten die Franziskaner ihre Heiligen oder Seligen zum Teil unterhalb von Hochaltären. Üblicher war es jedoch, im Ruche der Heiligkeit stehende Franziskaner jenseits des *tramezzo* im Laienbereich unterzubringen, da auf diese Weise die Liturgie nicht gestört und den Laien Zugang zum Grab ermöglicht wurde – eben jene Gründe, die auch zur Verlegung des Dominikusgrabes geführt hatten.²⁷⁷ Möglich scheint es, dass die Lokalisierung des Bologneser Grabmals für Dominikus in einer Kapelle die spätere Aufstellung der *arca* des hl. Antonius († 1231) in S. Antonio, Padua inspirierte.²⁷⁸ Ab 1232 errichtete ein unbekannter, vermutlich franziskanischer Baumeister die Grabkirche des nach Franziskus wichtigsten Heiligen des Ordens. Die Bewegungen des Heiligenkörpers sind in der Frühzeit der Verehrung nicht immer eindeutig nachzuvollziehen, doch ist zu belegen, dass 1263 der Antoniusleib in die westliche Vierung verlegt wurde in eine auf vier Stützen erhöhte Tumba.²⁷⁹ Unter der Maßgabe eines „angemessenen und bequemen“ Ortes für das Heiligengrab, erfolgte 1310 eine erneute Translation, vermutlich in die Chorscheitelkapelle.²⁸⁰ Seinen finalen Bestattungsort erhielt der Heilige 1350 im Zentrum der nördlichen Querhauskapelle, und kehrte so beinahe an den Ort seiner initialen Grabposition in dem im Neubau des Santo aufgegangenen Kirchlein S. Maria Mater Domini.²⁸¹ Diese Kapelle bot den Pilgern viel Platz und lag in Nähe des Hochaltars sowie der durch einen Kegelstumpf ausgezeichneten westlichen Vierung.²⁸² (vgl. Abb. 31) In der Anlage zweier symmetrischer Kapellen (Antonius- und Jakobskapelle), die in ähnlicher Weise mit Freskenzyklen geschmückt wurden, bildet sich der Eindruck von durch Arkaden separierten Querhausarmen.²⁸³

Neben der Analogie einer auf der Hälfte der Gebäudelänge quer zum Longitudinalbau liegenden Heiligenkapelle – wenn auch in Padua zur dem Konvent abgewandten Seite, weil der direkte Zugang offensichtlich nicht ausschlaggebend

277 COOPER 2000, S. 190.

278 Zur These der wechselseitigen Rezeption hinsichtlich Gestaltung und Lokalisierung u. a. TOMASI 2012, S. 67, 71f.; BOURDUA 2004, S. 94; vgl. zusammenfassend CANNON 2013, S. 146.

279 MCHAM 1994, S. 10; HEINEMANN 2012, S. 239, 243. Seit 1265 war Antonius Hauptpatron Paduas.

280 „decencius atque comodius“, HEINEMANN 2012, S. 310.

281 Ebd., S. 254, 310f. Vor der *arca* wurden Stufen eingerichtet, so dass man darauf die Messe zelebrieren konnte. Diese Ausstattung behielt man anscheinend bis zur Umgestaltung der Kapelle bei (MCHAM 1994, S. 12).

282 Die Gestaltung dieser Kuppel hat man als Anspielung auf die Jerusalemer Anastasis-Rotunde verstanden und das frühchristliche Architekturkonzept verfolgt gesehen, welches den Querhausbereich als Ort der Reliquien, aber zugleich der Laien verstand (ebd., S. 12). Zur Datierung dieses Kegels zwischen 1337 und 1345, eben jener Zeit, in der die Obhut der Heiligen Stätten den Franziskanern überantwortet wurde, HEINEMANN 2012, S. 460f.

283 Als 1503 die Reliquien des kanonisierten Papst Felix II. in die der Antoniuskapelle gegenüberliegende Cappella di S. Giacomo transloziert wurden, entstand auch hier ein erhöhter *arca*-Altar mit Stufenaufbau.

war –, sind auch der zentral gewählte Standort des Grabmonumentes in der durch einige Stufen erhöhten Kapelle sowie der zweifache Zutritt – vom Kirchenraum, aber auch von außerhalb – mit der Disposition der Heiligenkapelle in S. Bernardino vergleichbar.²⁸⁴

Ähnlich sind ebenso die allgemeine Dimensionierung der Paduaner und Aquilaner Grabkirchen sowie, trotz aller Unterschiede, die grundsätzliche Anlage der Kuppelbasilika, wobei man für L'Aquila eine bewusste Übernahme dieses Bautyps in Anlehnung an den Paduaner Santo vermutet hat.²⁸⁵ Bestärken lässt sich diese These durch die Worte Johannes' von Capestrano, der in seinem zum Bau der Grabkirche Bernhards auffordernden Mahnbrief (1454) explizit auf die Situation in Padua Bezug nimmt, wo ein dritter Konvent für die *fratres de familia* in Planung sei.²⁸⁶

Will man nicht eine intendierte Angleichung unterstellen, so bleibt es doch eine interessante Tatsache, dass in der 1586 veröffentlichten franziskanischen Ordenschronik des Pietro Ridolfi einzig die Grabkirchen des Santo und von S. Bernardino in Außenansicht wiedergegeben sind. Für diese Grabstätten der nach Franziskus wichtigsten Ordensheiligen wird jeweils ein Blickwinkel gewählt, der die Heiligenkapelle ins Bild setzt.²⁸⁷

Hinsichtlich doppelter Öffnungen einer Grab- bzw. Reliquienkapelle lässt sich die Cappella del Battista im Dom zu Genua als Beispiel heranziehen. Diese die Asche des Genueser Stadtpatrons Johannes d. T. beherbergende Kapelle wurde zwischen 1451 und 1504 einer Neuausstattung unterzogen. In den äußeren Segmenten der Kapellenapsis, hinter dem Baldachin, der die Ascheurne des Täufers überfängt, befinden sich zwei Türen. Diese ermöglichten einst den Zugang von einem kleinen Hof her, an den auch die Sakristei und das Baptisterium grenzten. Da für den bequemen Zutritt zur gleich gegenüberliegenden Sakristei auch eine einzige Türöffnung ausgereicht hätte, lässt sich, in Ermangelung indikativer Quellen, spekulieren, ob die zweite Türe als rein symmetrisches Pendant hinzutrat oder ob möglicherweise dieser zusätzliche Einlass eine Route für Pilger war, die so im hinteren

284 Zur Betonung der Querachse DEL BUFALO 1980, S. 552. Eher ein Zufall dürfte die Tatsache sein, dass die der Aquilaner Cappella di S. Bernardino gegenüberliegende Kapelle Antonius von Padua geweiht ist.

285 Zu den Maßen der Gebäude vgl. ebd., S. 552: S. Bernardino: 100,5 m × 40 m × 36 m; Santo: 110 m × 38,5 m × 32 m. Zur Kuppel von S. Bernardino als am Santo orientierten Zeichen für die Grablege eines Thaumaturgen vgl. MUSSOLIN 2013(2015), S. 124 f.

286 „et Paduani haveno doi lochi nostri l'uno dentro et l'altro difora, nondemino edificano un altro luogo per amor di S. Bernardino“, vgl. Appendix Nr. 3, S. 515.

287 RIDOLFI 1586, S. 83v: „Templvm D. Antonii toto orbe celeberrimum, egregia manu, & eleganti opere constructum“ und unterhalb: „Grata illi urbs fiat uit turrata et grandia templa / Mira ubi sunt Santi tot monumenta viri“; ebd. S. 91r: „Templvm D. Antonii toto orbe celeberrimum, egregia manu, & eleganti opere constructum“ und unterhalb: „Grata illi urbs fiat uit turrata et grandia templa / Mira ubi sunt Santi tot monumenta viri“.

Kapellenbereich an den Johannesreliquien vorbeigeleitet werden konnten.²⁸⁸ Eine ganz ähnliche Nutzung lässt sich – wie oben argumentiert (2.7.2) – für das Türenpaar in der Rückwand der Bernhardinkapelle annehmen.

Den Sonderfall einer gleich von drei verschiedenen Raumbereichen aus zugänglichen Heiligenkapelle stellt der so genannte Cappellone dar, der das Grabmal des hl. Augustinereremiten Nikolaus von Tolentino († 1305) in S. Nicola, Tolentino beherbergt. (Abb. 186) Die ursprüngliche Funktion dieses um 1324/25, wohl

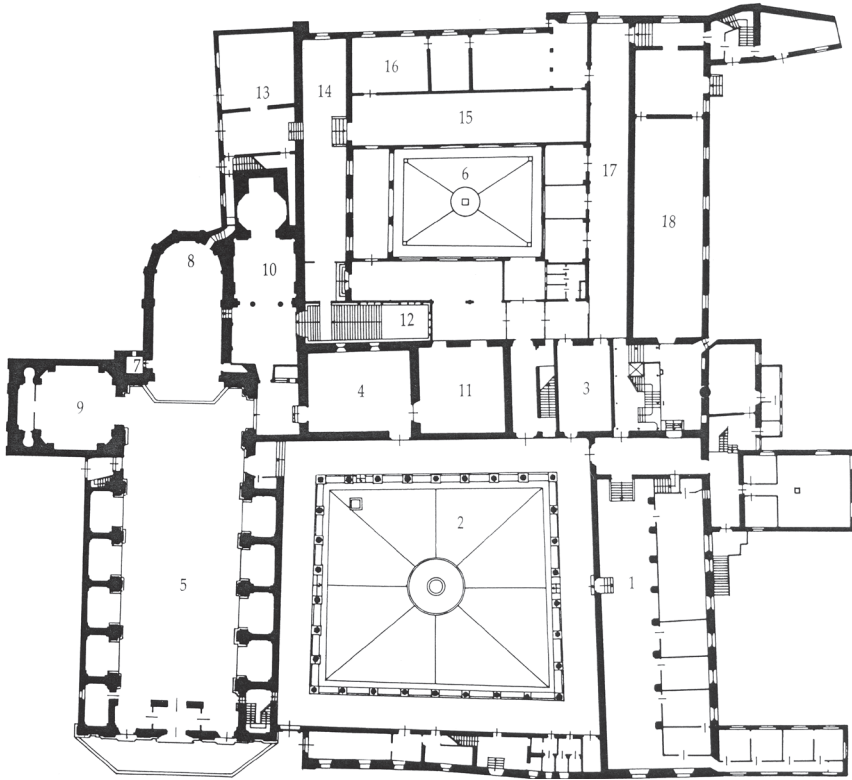


Abbildung 186: S. Nicola, Tolentino, Klosterkomplex mit Cappellone (4)

im Zusammenhang mit der Eröffnung des Kanonisationsprozesses, mit einem aufwendigen Freskenzyklus ausgemalten Raumes im südöstlich an die Kirche angrenzenden, zu dieser Zeit noch im Bau befindlichen Konventsbereiches, ist nicht eindeutig belegt. Die neuere Forschung vermutet, dass der Raum, der wohl mit dem Zeitpunkt der Freskenausstattung einen Bestimmungswandel zur Grabka-

288 HEISTERBERG 2007, S. 41.

pelle des verehrten Augustiners erfuhr, ursprünglich als Sakristei, nicht als Kapitelsaal fungierte.²⁸⁹ Erst 1474 wurde dem 1446 Kanonisierten das bereits erwähnte Schlupfgrabmal in der Mitte der Kapelle errichtet. Durch die frühere Verwendung bestimmt, besitzt die Grabkapelle drei Zugänge: vom Querhaus des Kirchenraumes, vom Kreuzgang wie vom angrenzenden Kapitelsaal aus.

Den außergewöhnlichen Fall eines exklusiven Zugangs für eine Stifterfamilie zeigt das Grabmal eines der Stadtpatrone von Camerino, den hl. Ansovinus, im Dom der Stadt. In der 1321 durch die herrschende Familie Varano (oder Varano) rechts des Hauptaltars errichteten Kapelle wurde, vermutlich zwischen 1390 und 1418, ein neues, freistehendes Tumbengrabmal für Ansovinus errichtet. Per Testament von 1418 ließ Rodolfo III. Varano verfügen, dass eine Loggia die Heiligenkapelle mit dem Familienpalast verbinden solle, um den Familienmitgliedern einen gesonderten Zugang zu den Messfeiern zu ermöglichen.²⁹⁰

Hinsichtlich der Positionierung des Heiligengrabes im Kirchenraum zeigt sich eine ähnlich den Bedürfnissen angepasste Disposition, wie wir sie bereits für die formalen Aspekte des Monumentes beschrieben haben. Wie oben ausgeführt (2.6.3) verzichtete man in L'Aquila darauf, das Heiligengrab an einer besonders prominenten Stelle des Kirchenbaus zu platzieren. Für das erste Grabmal Bernhardins adaptierte man den Prototyp des Franziskusgrabes indem der Heiligenleib in einem unterirdischen Raum unterhalb eines Altares mit der Möglichkeit zur Kommunikation durch Öffnungen verwahrt war. Mit der Wahl einer Seitenkapelle im Langhausbereich, deren Zugang für Laien möglich, aber mit Gittern regulierbar war, schuf man ein unabhängiges Kultzentrum, so dass die Verehrung am Heiligengrab nicht zum Störfaktor für die Liturgie am Hauptaltar oder im Chor wurde – ähnlich dem Antoniusgrab in Padua. Bedeutsam war zudem die Positionierung der Kapelle in direkter Nähe zum Konvent – analog der Grabkapelle des hl. Dominikus in Bologna.²⁹¹ Auf diese Weise erhielten die *fratres* einen privilegierten Zugang zum Heiligengrab, vor dem sie sich zum Chorgebet versammelten.

289 SEMMOLONI 2013, S. 61. ROMANO 1992, S. 31–33 zur These, der Grabort Nicolas sei einst der Kapitelsaal gewesen (seit 1408 war das *capitulum* im an den Cappellone angrenzenden Raum eingerichtet, heute Sakristei).

290 FELICIANGELI 1915, S. 61f.; vgl. NYGREN 1999, S. 202, 304. Hinsichtlich der Verbindung eines Privatpalastes mit der Familienkapelle vgl. beispielsweise die Pläne zu einem exklusiven Zugang in Form eines gewölbten Korridores vom Palazzo der Florentiner Rucellai zu ihrer Familienkapelle in S. Pancrazio, in deren Zentrum die bereits besprochene Heiliggrabnachbildung positioniert war (LEINZ 1977, S. 220f., 653).

291 Offen muss vorerst bleiben, für welche (para-)liturgischen Handlungen die Cappella dell'Arca von den Religiösen genutzt wurde und ob ggf. auch ein Chorgestühl vorhanden war.

4.5 Rezeption des Bernhardinmausoleums

Dieses letzte Unterkapitel ist der Wirkungsgeschichte des Grabmonumentes für Bernhardin gewidmet. Dabei wird zunächst das lokale Nachleben betrachtet, nämlich die Grabmäler zweier anderer Stadtpatrone L'Aquilas, Petrus Cölestin und Equitius. Zwar ist eine direkte überregionale Rezeption des Aquilaner Mausoleums für Heiligengrabmäler nicht auszumachen, doch weisen mit dem Juliusgrab und der Santa Casa zwei geographisch wie auch formal weiter entfernte Objekte eine Verwandtschaft zum Bernhardingrabmal auf. Abschließend lenkt ein kontextualisierender Ausblick die Aufmerksamkeit auf unterschiedliche Tendenzen am Beginn des 16. Jahrhunderts, die bezüglich der Gestalt des Bernhardinmausoleums von Interesse sind. Dazu gehören die Beschäftigung mit dem *Maussolleion* von Halikarnassos, die Vorliebe für objekthafte Kleinarchitekturen und die Architektonisierung kirchlicher Ausstattungsstücke, aber auch gewisse Neuerungen in der Grabmalkunst nach 1500.

4.5.1 Lokale Nachfolge

4.5.1.1 Petrus Cölestin

Trotz der Bedeutung Bernhardins für L'Aquila – so wurde bereits ausgeführt – muss doch Petrus Cölestin (1209/10–1296) als wichtigster Patron der Stadt gelten.²⁹² Cölestins besondere Vorliebe für L'Aquila manifestierte sich in der Gründung der Kirche seiner Kongregation, S. Maria di Collemaggio, wo er die *Perdonanza* in Erinnerung seiner Papstkrönung ebendort am 29. August 1294 einsetzte und damit die Stadt weit über die Grenzen des Königreiches hinaus bekannt machte.

Nach der Abdankung als Cölestin V. am 13. Dezember 1294 und der Flucht vor seinem Nachfolger Bonifaz VIII. wurde er in der Festung Fumone inhaftiert und verstarb am 19. Mai 1296. Nach den Exequien brachte man den Leichnam zunächst in die Cölestinerkirche S. Antonio Abbate vor den Mauern Ferentinos; später wurde Cölestins Körper nach S. Agata innerhalb der Stadt verlegt. Unterstützt durch den französischen Monarchen Philipp IV. (1268–1314) erfolgte am 5. Mai 1313 die offizielle Heiligsprechung in der Kathedrale von Avignon. Wohl um damit die Legitimität Bonifaz VIII., zu unterstreichen, verschweigt die Kanonisierungsbulle den Papsttitel, so dass Petrus vom Morrone als Eremit und Asket, nicht als Papst oder Märtyrer heiliggesprochen wurde.²⁹³ Großen Aufschwung erhielt die Verehrung für den Heiligen in L'Aquila, als sein Leib in einer heimlichen Aktion

²⁹² Zur Person Cölestins und seiner Rolle innerhalb der Aquilaner Sakraltopographie vgl. 2.4.3.

²⁹³ Erst im Jahr 1668 fügte Papst Clemens IX. offiziell den Namen Cölestin hinzu (DE SIMONE 2005, S. 161).

von Cölestinermonchen nach S. Maria di Collemaggio transloziert wurde, was am 15. Februar 1327 ausgiebig in der Stadt gefeiert wurde.²⁹⁴ Während bald darauf entstehende Lauden die populäre Ansicht verbreiteten, Cölestin selbst habe nach L'Aquila zurückkehren wollen, kann die Rückführung des Heiligenleibes als Taktik zur Aufwertung und Festigung der durch den Heiligen gegründeten „Fratelli dello Spirito Santo“ (Cölestiner) in Collemaggio, einer der Keimzellen der Kongregation, begriffen werden.²⁹⁵

Die Grabkirche S. Maria di Collemaggio

Die der Maria Assunta geweihte Basilika mit angeschlossenem Konvent vor den Toren L'Aquilas hatte Cölestin infolge einer legendären Marienerscheinung Mitte der 1270er Jahre selbst gegründet, anscheinend zunächst als unsystematische, teils grottenartige Zellen mit Oratorium.²⁹⁶ Offiziell 1287 begründet, besaß der erste Kirchenbau vermutlich den Grundriss eines lateinischen Kreuzes mit gleichlangen Armen, analog der Form und Dimension der königlichen Zisterzienserabtei in Scurcola Marsicana, S. Maria della Vittoria (1284).²⁹⁷ Man hat die Analogie auf den Einfluss Karls II. von Anjou, König von Neapel, zurückgeführt, der Cölestins Wahl zum Papst unterstützt hatte und auch finanziell zum Bau von Collemaggio beitrug.²⁹⁸ (Abb. 187) Grabungsfunde lassen auf einen grundlegenden Umbau der Kirche schließen: In dieser zweiten Bauphase, die in die Zeit nach dem Erdbeben von 1315 datiert, scheint das Langhaus fünf-schiffig gewesen zu sein und je zwei polygonale Kapellen flankierten die größer dimensionierte Chorkapelle.²⁹⁹ Für den Zeitraum zwischen dem Erdbeben 1349 und den 1370/80er Jahren kann man eine dritte Bauphase annehmen, die in etwa die heutige Form einer dreischif-

294 Zur Translation der Gebeine Cölestins vgl. die trecenteske *Vita et obitus beati Petri confessoris* (HERDE 1981, S. 288–295); AASS, Maii IV, Dies 19, S. 436; vgl. BEI 2001. Zu den Aquilaner Festlichkeiten BUCCIO DA RANALLO 1907, S. 64 f. Das Eintreffen der Reliquien datiert vermutlich auf den 27. Januar 1327 (ANTINORI *Annali*, Bd. 11, fol. 222).

295 BERARDI 2006, S. 50–52.

296 Zu Cölestins Marienvision um 1274/75 (MARRACCI 1642, S. 119 f.). Zusammenfassend zur Baugeschichte ANTONINI 1988/93, Bd. 1, S. 162–197; einen Überblick der Quellen zum Bau BARTOLOMUCCI 2004, S. 29–31. Ergebnisse der Grabungen von 2002 und 2005 in IOVENITTI/PEZZUTI/REDI 2003; REDI 2006; REDI/IOVENITTI 2007.

297 Wichtige Initialdokumente für den Bau sind der Kaufvertrag des Baugrundes vom 2. Oktober 1287, den die Cölestiner der Mutterabtei S. Spirito tätigten, sowie die Urkunde zur Enthebung der neu zu errichtenden Kirche von der Gerichtsbarkeit des Aquilaner Bischofs vom 6. Oktober (BARTOLOMUCCI 2004, S. 29; ALFERI 2012, S. 185 f.). Eine Weihe erfolgte am 25. August 1288 (ANTINORI *Annali*, Bd. 10, fol. 213–215).

298 REDI 2006, S. 117. Am 1. Oktober 1294 legte der Monarch 40 Goldunzen jährliche Bezüge für Collemaggio fest (*Regesti celestini* 1996, Bd. 6.2, S. 215 f., vgl. BARTOLOMUCCI 2004, S. 20). Über 150 Jahre später sollte sich sein Amtsnachfolger Alfons I. von Neapel in ähnlich großzügiger Weise für den Bau von S. Bernardino engagieren.

299 REDI 2006, S. 121–123. Der fünfschiffige Plan bot Pilgern mehr Platz und erinnerte zudem an die konstantinischen Basiliken Roms, in denen ab 1300 zu den Jubeljahren ebenfalls vollständige Ablässe zu erhalten waren.

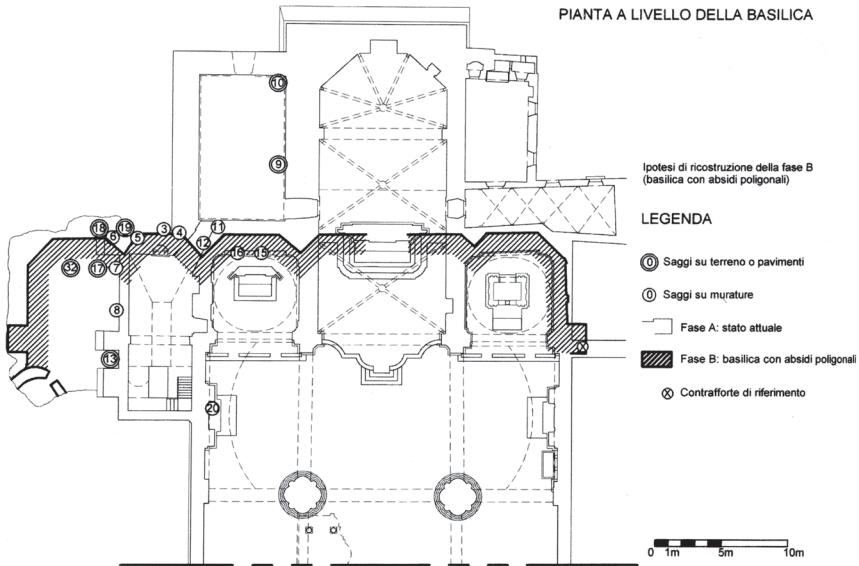


Abbildung 187: S. Maria di Collemaggio, L'Aquila, Vierungsbereich mit Bauphasen nach Fabio Redi

figen Basilika mit gelängtem Chor und zwei das Chorjoch flankierenden Kapellen hervorbrachte.³⁰⁰ Nach dem Sieg L'Aquilas über Braccio da Montone 1424 – den man Cölestins himmlischer Intervention zuschrieb – entstand die bichrome Fassade mit drei Portalen und horizontalem Abschluss.³⁰¹ (vgl. Abb. 28)

Diese Interpretation der Grabungsbefunde bezogen auf drei, durch seismische Ereignisse markierte Bauphasen (1. Phase 1270er/1287–1315; 2. Phase 1316–1349; 3. Phase 1349–1370/80er) korreliert mit den Dokumenten, die von einer Kapelle zu Ehren Cölestins Auskunft geben: Ohne eindeutige Belege hat man vermutet, dass 1316, kurz nach dem Erdbeben vom Dezember 1315, eine Kapelle zu Ehren des wenige Jahre zuvor kanonisierten Cölestin neben dem Hauptaltar und der angrenzenden Johannes-Kapelle eingerichtet wurde.³⁰² Klarer artikuliert sich dagegen die

300 Edb., S. 131. Die dokumentarisch für 1448 belegte Realisierung des Chores (BARTOLOMUCCI 2004, S. 30) scheint sich auf Erweiterungsarbeiten zu beziehen.

301 REDI 2006, S. 132. Johanna II. befreite die Stadt wegen ihres Engagements in der Schlacht fünf Jahre lang von den Zahlungen an den Hof und trug so indirekt zur Fassadengestaltung bei. Zu Struktur, Geschichte und Konservierung der Fassade BARTOLOMUCCI 2004, S. 36–65. Als ältestes Bildzeugnis zeigt der aus den 1430er oder 1440er Jahren stammende Kodex Antonelli die Fassade von Collemaggio (Perugia, Biblioteca Comunale, ms. 3061, fol. 16r).

302 Colapietra schließt aus einem Notarsakt vom 26. April 1316, dass dem Heiligen eine Kapelle errichtet worden sei „da affiancare all'altare maggiore accanto a quella di S. Gio-

Einbringung einer Summe, die nur wenige Tage nach der Translation der sterblichen Überreste Cölestins im Februar 1327 für die Ausstattung der Räumlichkeit, in der die Reliquien Aufbewahrung fanden, festgelegt wurde.³⁰³ Das neuerliche Erdbeben von 1349 scheint die frühere Heiligenkapelle in Mitleidenschaft gezogen zu haben, da die Zünfte im Mai 1351 einen Benefizverkauf zugunsten der Kapelle veranstalteten; im Verlaufe desselben Jahres ernannte die *arte della lana* Cölestin zu ihrem „protector et defensor“.³⁰⁴

Die Grabkapelle Cölestins

Folgt man der Rekonstruktion der drei Bauphasen von Collemaggio, lässt sich die ab Mitte des 14. Jahrhunderts errichtete Cölestinkapelle im Groben mit der heutigen, südlich des Hauptaltars gelegenen identifizieren. Die in der Forschung teilweise als Krypta interpretierten Strukturen unterhalb der Kapelle sind das Residuum eines ersten mönchischen Oratoriums auf dem Terrain von Collemaggio.³⁰⁵ Keine dokumentarische Basis hat die Vermutung, der Heiligenleib habe ursprünglich in diesen unterirdischen Räumen geruht.³⁰⁶ Erst für das Jahr 1758 ist eine solche vorübergehende Unterbringung der Gebeine Cölestins in der so genannten „stanza del Deposito“ unter der Heiligenkapelle bezeugt.³⁰⁷

vanni Battista“, COLAPIETRA 1984, S. 35, doch geben die Quellen lediglich Informationen zur Planung einer dem Täufer geweihten Kapelle: Paolo di Gualtiero di Bondisio da Bazzano habe testamentarisch verfügt „quod in dicta Ecclesia fiat Capella sub vocabolo B. Ioannis Baptistæ pro cuius constructione reliquit unicas auri viginta“, *Regesti celestini* 1994/96, Bd. 6.2, S. 669.

303 Mattia Camponeschi, Spross der einflussreichen Feudalherrenfamilie, legte als Repräsentant der Stadt zunächst 6 000 und während der folgenden acht Jahre insgesamt 29 600 Silbercarlini fest für „convertendas in aedificio novae Ecclesiae S. tae Mariae de Collemadio, ubi gloriosissimum corpus de partibus Campaniae in Aquilam miraculose translatum divina dispositione quiescit“, ebd., S. 737 f. (vgl. BERARDI 2006, S. 75 f., 83–86).

304 Ebd., S. 81. Von dieser Kollekte berichtet Buccio di Ranallo Stadtchronik: „Venderono questa offerta, et li denari servaro / De fare la cappella l’Arti deliberaro / Li quatro mercatanti sopra questo ordinario / Et de questo li frati tucti se contentaro“, BUCCIO DA RANALLO 1907, S. 201. Zu Cölestin als Zunftpatron CLEMENTI 1979, S. 15 f.

305 REDI 2006, S. 115. Die unterirdischen Räumlichkeiten, die vom großen Kreuzgang aus zugänglich sind, wurden erstmals von Mario Moretti aufgenommen (MORETTI 1972b, Taf. o. S. [1]). Die dort vorgefundenen Fragmente freskierten Dekors sind stilistisch mit dem Ende des 13. Jahrhunderts vereinbar.

306 Zu den archäologischen Befunden REDI/IOVENITTI 2007, S. 97. Domenico Galli beschrieb, dass der Sarg mit Cölestins Gebeinen „fu riposto in una stanza apposita, detta del *Deposito*, sita sotto la cappella attuale“ (GALLI 1933, S. 141) und nahm fälschlich eine analoge Reliquienkrypta unter der Kapelle des Jean Bassand links des Hauptaltars an (ebd., S. 148). Auch Antonini vermutete, der Cölestinleib sei seit 1327 in der Krypta aufbewahrt worden und erst 1351 in die von den Zünften neu errichtete Kapelle gelangt (ANTONINI 1988/93, Bd. 1, S. 172, 192).

307 Zur Umbettung der Reliquien und Gebeine Cölestins in neue Behältnisse verbrachte man diese im Jahr 1758 zeitweise in die Räumlichkeiten unter der Cölestinkapelle (Ak-

Hinsichtlich der frühen Kapellenausstattung ist lediglich die im Jahr 1402 bereitgestellte Finanzierung für eine Ausmalung der Kapelle nachzuweisen.³⁰⁸ Ähnlich wie in S. Bernardino war auch die Heiligenkapelle für Cölestin durch Gitter geschützt. Erste Hinweise darauf bietet eine von Anton Ludovico Antinori wiedergegebene Inschrift, die das Jahr 1616 nennt. Der Lokalhistoriker folgerte, dass der Stifter Domenico Antonio de Sanctis die Abschränkung der Kapelle mit auf marmorner Balustrade errichteten Eisengittern veranlasste.³⁰⁹ Zwischenzeitlich mit einem settecentesken Gitter abgeschrankt, besitzt die Kapelle aktuell keine Vergitterung mehr, lediglich die dreigeteilte niedrige Buntmarmorbalustrade, die Teil der Renovierungskampagne des 18. Jahrhunderts ist, grenzt die Kapelle zum Querhausbereich hin ab.³¹⁰

Bedingt durch die Schäden des Erdbebens von 1646 erfolgte auch in Collemaggio eine Modernisierungskampagne, die – ähnlich wie zuvor in der Aquilaner Kathedrale (ab 1662) und in S. Bernardino (ab 1665) – durch Francesco Bedeschini geplant und ab 1673 umgesetzt wurde. So erhielt die Kapelle aufwendige Stuckierungen.³¹¹ Erst infolge des Bebens von 1703 verstärkte man die Innenmauern, so dass die ursprünglich polygonal abschließende Kapelle in einen quadratischen Raum mit abgeflachten Ecken verwandelt wurde.³¹² In dieser Gestalt entging sie in den Jahren 1969 bis 1972 weitgehend der brutalen Rückführung des Kirchengebäudes in die angenommene vorbarocke Raumgestalt und wurde während der rezenten Instandsetzungsmaßnahmen (2014–2017) konsolidiert bzw. restauriert.³¹³

te des Notars Pacini vom 17. Juli 1758, pubblicato in MOSCARDI 1894, S. 463–465, vgl. Appendix Nr. 8, S. 554 f.).

308 Am 22. März legte Nicola Grasso di Roio den Verkauf seines Weinberges in Gignani fest: „et quod eius prætium convertatur in pictura Capellæ B. Petri constructæ in Ecclesia Collismadij“, PANSÀ 1899/1900, S. 252. Die Vermutung, Francesco da Montereale habe die Kapellenwände freskiert (GALLI 1933, S. 140; MORETTI 1972b, S. 59, 61), basiert auf einer Verwechslung; der Maler wurde 1509 zur Ausmalung der Familienkapelle der Baroncelli in Collemaggio verpflichtet (ANTINORI *Annali*, Bd. 18, fol. 37; vgl. COLAPIETRA 1978, S. 1157).

309 ANTINORI *Annali*, Bd. 21, fol. 742: „Alla cappella di S. Pietro Celestino in Collemaggio, Domenico Antonio de Sanctis pio benefattore fece adattare balaustra di ferro, sopra basi e colonnette di marmi, a proprie spese. (...) Sacellum hoc Petro Coelestino Pont. Opt. Maximo dicatum, Dominicus Antonius Sanctius ornationibus hisce ferreis marmoreisque monumentis aere suo pietatis nomine pro foribus auxit anno salutis MDCXVI.“

310 ANTONINI 1988/93, Bd. 1, S. 197.

311 COLAPIETRA 1978, S. 484; PEZZUTO 2014, S. 164–167. Zu den baulichen Modifikationen zwischen 1659 und 1673 vgl. auch BARTOLOMUCCI 2004, S. 31, 61.

312 In den Jahren 1715/16 wurden durch Panfilo Ranalli aus Pescocostanzo (AQ) und den Mailänder Berardo Ferradini die drei Balustraden vor den drei Hauptkapellen sowie der Fußboden und die Sockelverkleidung der Cölestinkapelle realisiert (COLAPIETRA 1981, S. 211 f.).

313 Bis auf die Chorflankenkapellen wurden die architektonischen Modifikationen des 16. und 17. Jahrhundert im Sinne eines „ripristino al romanico“ entfernt (vgl. MORETTI 1972b), was zu größeren Schäden während des Bebens von 2009 führte (BARTOLOMUCCI 2016, S. 684 f.). Zu den jüngsten Renovierungsarbeiten *Collemaggio* 2017.

Anfängliche Unterbringung der Cölestinreliquien

Spärlich sind die Quellen zur Unterbringung der Gebeine des Heiligen: Diese scheinen zunächst in einem Eisenkasten verwahrt worden zu sein, bis die Cölestiner im Sommer 1410 einen Silbersarkophag beauftragten, den sie mindestens teilweise aus eigenen Mitteln bestritten.³¹⁴ Das schreinartige, von Sulmoneser Goldschmieden gefertigte Reliquiar wurde ebenso wie der Sarkophag Bernhardins 1529 konfisziert. Angesichts des 408 libbre (ca. 107,5 kg) schweren Prunksarkophags Ludwigs XI. nahm sich der Cölestinsarg (63 libbre, ca. 16,6 kg) vergleichsweise moderat aus. Dies lässt sich auf die Tatsache zurückführen, dass Cölestin im Gegensatz zu seinem Konpatron Bernhardin nicht als *corpus integrum* erhalten war.³¹⁵ Auch für den quattrocentesken Cölestinschrein ist lediglich eine Beschreibung aus zweiter Hand vom Ende des 16. Jahrhunderts überliefert:³¹⁶ Die *cassa* mit den ungefähren Maßen 106 × 53 × 40 cm ruhte auf vier silbervergoldeten Löwen. An der Vorderseite war der segnende Salvator unter einem Baldachin dargestellt, flankiert von den beiden Kathedralpatronen, Maximus mit Stadtmodell und Märtyrerpalme sowie Georg mit Schild, Schwert und Fahne. Das Figurenpersonal der Rückseite bestand aus der Madonna mit Kind zwischen Johannes dem Täufer und dem Apostel Petrus.³¹⁷ Letzterer, so der Chronist, trug einen silbergefassten Saphir in einer Hand und war umgeben von der Künstlersignatur. Den Fond des Sarkophages schmückten Emaillearbeiten, darunter im Sockelbereich acht Wappenfelder mit den Zeichen des Königs von Sizilien und der Abtei Collemaggio sowie zwei Adler als Stadtembleme. Es verwundert, dass eine Figur Cölestins nicht explizit genannt wird, doch lassen sich Alferis Ausführungen dahingehend deuten, dass der Schrein von einer Statuette Cölestins bekrönt war, auf einem Basament erhöht und von vier knienden Engelsfiguren umgeben.³¹⁸

Wie dieser Schrein präsentiert wurde muss dahingestellt bleiben, denn Zeugnisse zu einem frühen Monument für Cölestin sind nicht zu finden. Man weiß al-

314 Der Erlös aus dem Verkauf eines Stückes Ackerland wurde eingesetzt für „unam casiam de argento laboratam, cum nonnullis imaginibus, in qua dictum venerandum Corpus conservaretur“, Notarsakt vom 1. Juli 1410 (zit. nach CHINI 1912, S. 10); vgl. ANTONORI *Monumenti*, Bd. 47, fol. 1222.

315 Der Leichnam Petrus Cölestins wurde thanatopraktischen Eingriffen unterworfen – vermutlich in Anlehnung an die Leichenpflege des päpstlichen Totenzeremoniells (vgl. PARAVICINI BAGLIANI 1997) – denn sein Herz wurde getrennt vom Körper in Ferentino aufbewahrt (TELERA 1648, S. 168 f.; vgl. LOPEZ 1987, S. 58 f., 66 f.). Spätestens 1625 befand sich eine Armreliquie Cölestins in S. Clemente, Rom (RUSCONI 2010, S. 116).

316 ALFERI 2012, S. 202 f., vgl. Appendix Nr. 8, S. 551. Woher die Informationen Alferis stammen, ist nicht bekannt.

317 Neben Maximus und Georg als Aquilaner Kathedralpatrone und Petrus als erster Amtsvorgänger Cölestins fügt sich auch Johannes d. T. als Eremit und charismatische Predigerfigur sinnvoll ein, dessen Fingerreliquie im selben Schrein verwahrt wurde und auf dessen *dies natalis* Cölestins Krönung und die *Perdonanza* gelegt worden waren.

318 „dall’altro lato era la figura di S. Pietro apostolo, il quale [aveva] in mano un zaffiro legato in argento adornato di bellissimo lavoro, e si leggevano intorno al santo [hier als Cölestin interpretiert] queste parole: ‚HOC OPUS FACTŪ EST ...‘. Vedansi anco-

lein, dass der Schrein durch ein eisenbeschlagenes und mit Schlössern gesichertes Futteral geschützt war.³¹⁹ Es ließe sich eine auf Stützen oder einem tischförmigen Altar erhöhte Aufstellung vorstellen. Eine bemerkenswerte Analogie zur bereits im Falle Bernhardins festgestellten Praxis (3.1.1) ist die Kontinuität, mit der bei Verlust wiederholt neue, aufwendige *casse* für die Gebeine Cölestins realisiert wurden: Nach der Beschlagnahme des Silbersarkophages 1529, scheint – wie für Bernhardin – ein Nachfolgemodell bei den Goldschmieden Romanelli in Auftrag gegeben, aber möglicherweise nicht ausgeführt worden zu sein. Leider ging auch der 1646 durch den Neapolitaner Cölestiner und Bischof von Alessano, Placidio Padiglia, gestiftete Silberschrein 1798 verloren.³²⁰

Ein neues Mausoleum für Cölestin

Mit der Vollendung des Bernhardinmausoleums 1505 war eine wichtige Inspirationsquelle für ein aufwendiges Cölestingrabmal gegeben. Jenes war sowohl hinsichtlich seiner Monumentalität, die ebenso dem bedeutendsten der Aquilaner Stadtpatrone anstand, als auch wegen der vergleichbaren Voraussetzung eines Prunksarkophages, der zur Ausstellung kommen sollte, ein Referenzwerk.

Wann genau die Entscheidung zur Errichtung eines Mausoleums für Cölestin fiel, bleibt ungewiss. Der früheste bekannte Beleg datiert auf 1516: Ein Jahr vor der inschriftlich festgehaltenen Vollendung des Monumentes verzeichnet der *Libro dei Conti* eine Aufwendung des städtischen Magistrates von 20 Dukaten für den „tabernacolo dello corpo de San Pietro Celestino“.³²¹ Bei dieser relativ geringen Summe kann es sich nur um eine späte Bezuschussung des Mausoleums gehandelt haben, das bereits seit einiger Zeit in Arbeit gewesen sein muss. Obwohl

ra quattro angeli d'intorno che ingenocchiati et riverenti facevano vista di adornare il santo, et per magior ornamento vi erano quattro base smaltate“, ALFERI 2012, S. 202. Angelo Leosinis Interpretation eines Sarkophagdeckels mit bekronender Cölestinstatue leuchtet grundsätzlich ein, doch scheint die Vermischung dieser Figur mit der von Alferi als Apostel Petrus identifizierten problematisch: „Sovra il coverchio era ritratto S. Pier Celestino vestito del papale ammanato, e quivi disteso aveva in una mano un zaffiro legato in argento di raro lavoro, e si leggeva intorno al Santo un'iscrizione, da cui forse era espresso il nome dell'artefice. Vedeansi ancora quattro Angeli che genuflessi e reverenti faceano vista di adorare il Santo“, LEOSINI 1848, S. 230.

319 „Questa cassa è risserrata dentro un'altra cassa di ferro con gran numero di fortissime chiave, et circondata da gagliardissimi cancelli di ferro“, ALFERI 2012, S. 182.

320 Zur „cassa adornata d'argento“ des Zeitraums zwischen 1529 und 1646 ALFERI 2012, S. 182; vgl. MARINO 1630, S. 535. Zum Sarkophag von 1646 MARIANI Ms. 585, fol. 13v. Nach der Konfiszierung 1798 durch französische Militärs (LEOSINI 1848, S. 230 f.) wurden die Gebeine Cölestins spätestens 1944 zusammengefügt, mit einer Gesichtsmaske sowie Kleidung versehen und in einen Sarg aus Kristall und Holz gebettet. Luigi Cardilli schuf 1972 einen neuen Silbersarkophag (LOPEZ 1987, S. 62), doch sind die Reliquien seit der Rekognition des Jahres 2013 wieder in einem transparenten Sarg geborgen und mit einer Silbermaske (von Marino Di Prospero) versehen.

321 ASA, ACA, W 28, fol. 120, 127, 135 (zit. nach CHINI 1954, S. 437). Wie sich Chinis Schlussfolgerung begründet, das Monument sei 1514 begonnen worden, ist nicht nachvollziehbar (ebd., S. 438).

weiterführende Dokumente zur Finanzierung des Monumentes fehlen, beharrt der Großteil der Forschung darauf, dass der Auftrag von der *arte della lana* ausgegangen sei.³²² In der Tat hatte diese einflussreichste Aquilaner Zunft Cölestin bereits 1351 zu ihrem Schutzpatron erhoben, sich um die Errichtung einer Kapelle zu seinen Ehren bemüht und agierte maßgeblich am Festtag des Heiligen.³²³ Insbesondere die zeitlich naheliegende Bestätigung des Nutzungsprivilegs der Cölestinkapelle durch die *arte della lana* im Jahr 1508 sowie die Stiftung eines Altares an der Mausoleumsvorderseite im Jahr 1617 seitens der Zunft scheinen die These befördert zu haben, dass dieser Korporation auch die Initiative für das neue Grabmonument zu verdanken sei.³²⁴

Betrachtet man hingegen das Mausoleum selbst, erweist es sich als plausibler, den Auftrag in die Nähe des Cölestinordens zu rücken: Einerseits wird der zeitgenössische Prior von Collemaggio im Epitaph namentlich erwähnt; andererseits kehren die Wappen des Ordens und der Mutterabtei S. Spirito del Morrone vielfach wieder. Die inschriftliche Nennung und das Lamm als Zeichen der Wollzunft sind lediglich am secentesken Altar festzustellen.

Der Künstler

Das freistehende Grabmal wurde nicht bei einem Aquilaner Künstler, sondern bei einem „forestiero“ beauftragt, der das Werk mit der selbstbewussten Formel „OPVS MAGISTRI HIERONIMI VICENTINI SCVLPTORIS“ signierte. Den nicht einfach nachzuweisenden vicentinischen Bildhauer hat man mit Girolamo Pittoni da Lumignano (ca. 1488–1567/70) identifiziert, der einige dokumentierte Werke in Vicenza hinterließ.³²⁵ Seine Ausbildung erhielt Girolamo vermutlich in der Vicentiner Werkstatt des Lombarden Girolamo da Porlezza (1461–1507).³²⁶ Die plastische Art der Antikenrezeption des Cölestinmonumentes entspricht lombardischen Einflüs-

322 Zur nicht durch Dokumente gestützten Auftragslage vgl. u. a. LEOSINI 1848, S. 231; BONANNI 1888, S. 133; BINDI 1889, Bd. 1, S. 783; CANTÈRA 1892, S. 90; VISCA 1893, S. 12; MOSCARDI 1894, S. 459; HERDE 1981, S. 160; COLAPIETRA 1992, S. 18; ANTONINI 1988/93, S. 192.

323 Artikel 122 der Zunftstatuten legt fest, dass zum Festtag Cölestins „uno honorifico palio, et cereo“ zu stiften sei. Zu den Festtagen Cölestins und Bernhardins, so Artikel 180, war die Teilnahme aller eingeschriebenen Zunftmitglieder an Festzug und Darreichung von *palio* und Wachs vorgesehen (VISCA 1893, S. 26 f.; MOSCARDI 1894, S. 459 f.).

324 Am 27. Dezember 1508 bestätigte Prior Mathurin de Chartain diese Nutzung (ASA, ACA, U80, fol. 40v).

325 Lionello Puppi verdankt sich diese Zuschreibung (PUPPI 1961/63). Vgl. zum Künstler ZORZI 1937, S. 87–95; GALLO 1983; BARBIERI 1984, S. 42 f., 69 f., 75–79; RIGONI 1999, S. 81 f., 94–99, 341–343; GHISSETTI GIAVARINA 2019(2020). Ein Schreibfehler unterlief Antinori, der den Bildhauer „Francesco da Vicenza“ nennt (ANTINORI *Annali*, Bd. 18, fol. 197).

326 PUPPI 1961/63, S. 155 f. Puppi sieht in der dekorativen Fülle des Cölestingrabmales Spuren von Pittonis Ausbildung in der von lombardischen und venezianischen Einflüssen geprägten Werkstatt da Porlezza und bringt, das Heiligengrab mit den frühesten Werken Pittonis in Vicenza in Verbindung.

sen wie man sie etwa beim Grabmal für Gian Galeazzo Visconti (1492–97) findet und auch die gekuppelten Säulen erinnern an norditalienische architektonische Lösungen wie Bramantes Protiro von S. Maria Nuova in Abbiategrosso (1497).³²⁷ Im Zeitraum zwischen 1504 und 1520 bildet sich eine Dokumentationslücke für Girolamo da Pittoni, für die man die Aktivitäten des Bildhauers in Zentralitalien und den Abruzzen angenommen hat, eine Wanderschaft, die z. B. auch für seinen Kollegen aus der Porlezza-Werkstatt, Rocco di Tommaso da Vicenza, nachweisbar ist.³²⁸

Weshalb erging ein solch prestigeträchtiger Auftrag nicht an einen etablierten lokalen Künstler, sondern an einen jungen *maestro foresterio*? Man muss diese Wahl als Hinweis darauf deuten, dass zum Zeitpunkt der Auftragsvergabe keine andere Werkstatt in L'Aquila imstande war, auf hohem Niveau Stein zu bearbeiten.³²⁹ Die Nachfolger Silvestro Aquilanos scheinen entweder als nicht kompetent bewertet worden zu sein, oder die Zusammenarbeit zwischen Angelo di Marco und Salvato Romano, die letztmals 1508 zu fassen ist, war bereits erloschen.³³⁰ Auch Silvestros begabtester Schüler, Saturnino Gatti, kam nicht infrage, fiel doch die Bearbeitung von Stein, zumal von solch architektonischer Prägung, nicht in sein Fach. Wie erwähnt waren schon seit dem 13. Jahrhundert Künstler aus Norditalien regelmäßig in L'Aquila und den Abruzzen beschäftigt.³³¹

Gestalt des Cölestinmausoleums

Der freistehende tabernakelähnliche Architekturkörper des Grabmonumentes gliedert sich in eine Sockelzone, zwei Geschosse und die Schauseiten abschließende Dreiecksgiebel. Das Monument erreicht eine maximale Höhe von 5,63 m (4,60 m bis zum Kyma) und misst 3,32 m in der Breite sowie 2,75 m in der Tiefe. Sein Kern besteht aus etwa 40 cm starkem Mauerwerk, das mit weißlich-elfenbeinfarbener *pietra marmorina* verkleidet ist.³³² (Abb. 188–190) An den beiden

327 Zur Adaption des bramantesken Fassadenmotivs GALLO 1983, S. 337. Zu lombardischen Anklängen allgemein SERRA 1912, S. 53; GAVINI 1927/28, Bd. 2, S. 291 und im Besonderen zur Ähnlichkeit mit dem von Gian Cristoforo Romano und Benedetto Briosco realisierten Visconti-Grabmal DI GENNARO 2010, S. 87. Einen Hinweis auf Girolamos Tätigkeit in Zentralitalien bietet die Analyse der Proportionen des Cölestinmausoleums, dem anscheinend die Maßeinheit des *palmo romano* zugrunde liegt (RUGGERI 2008, S. 332–336). Ein Verhältnis des Goldenen Schnitts findet sich an den Hauptschauseiten sowie an den Flanken, jeweils im Verhältnis der Breite der Stützenachsen zu den dazwischenliegenden Wandfeldern bzw. Öffnungen (abzüglich überkragender Gesimsteile). Die stärkste proportionale Beziehung ist 1:2 zwischen der Breite des Mausoleumskörpers (12,5 palmi) und seiner maximalen Höhe (25 palmi).

328 PUPPI 1961/63, S. 158.

329 LEHMANN-BROCKHAUS 1983, S. 385; DI GENNARO 2010, S. 87.

330 Vgl. 3.2.2 (Libro dei fuochi 1508, Viertel Santa Giusta, ASA, ACA, U 97, Bd. 1, fol. 33v).

331 So schuf etwa der Lombarde Paolo de Garviis 1503 einen Baldachin in *all'antica*-Formen über dem Taufbecken der Kathedrale von Atri und 1506 ebendort den die Cappel-la Acquaviva definierenden Bogen. 1532 realisierte Sebastiano da Como die architektonische Ausgestaltung der Sakramentskapelle in S. Maria in Platea, Campi.

332 Vgl. die Vermaßung und photogrammetrische Analyse in RUGGERI 2008.

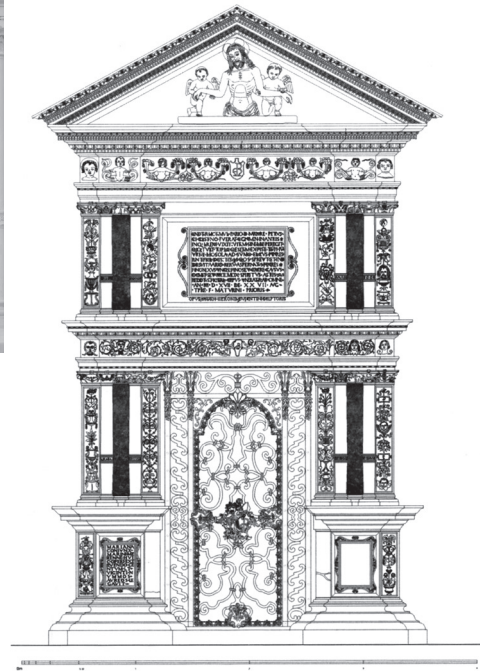


Abbildung 188: Girolamo Pittoni, Mausoleum hl. Petrus Cölestin, 1517, L'Aquila, S. Maria di Collemaggio



Abbildung 189: Cölestinmausoleum, frontales Sichtfenster

Abbildung 190: Cölestinmausoleum, fotografometrischer Aufriss Rückseite nach Gianfranco Ruggieri



Hauptschauseiten erheben sich über der Sockelzone zwei Geschosse und ein abschließendes Giebfeld, dabei rahmen äußere Stützenachsen je ein mittleres Kompartiment. Erhöht durch eine Stufe ist der Front zum Kirchenraum ein Altarblock mittig vorangestellt, dessen Stipes mit Buntstein verziert ist und dessen Mensa bündig mit dem Sockelsims abschließt. Mit Grotteskenornament geschmückte Pilaster und Spiegel aus einem lokalen roten Stein bilden die Rücklage für Doppelsäulchen mit Schafringen und Phantasiekapitellen, die im unteren Geschoss der Mausoleumsvorderseite eine vergitterte, rechteckige Durchsicht rahmen. Die durch ein Kandelabersäulchen mit aufwendigem Fuß geteilte Öffnung ermöglicht den Blick in die innere Grabkammer. Über dem breiten Gebälk mit Ornamentfries rahmen auch im oberen Geschoss gekuppelte Säulchen ein mittleres, rotes Feld. Hier war ursprünglich eine dreifigurige, vermutlich in heller *pietra marmorina* gehauene Reliefgruppe zu sehen: Zur Rechten der Madonna mit dem Jesusknaben stand Cölestin mit dreikroniger Tiara und den Petrus-Schlüsseln, zu ihrer Linken war der hl. Benedikt von Nursia mit Abtstab zu sehen. (Abb. 191) Auf dem breiten Gebälk krönt ein Dreiecksgiebel das Mausoleum, in dessen Tympanon die Relieffigur des segnenden Gottvaters von zwei Engelsköpfen begleitet zu sehen ist. Vom Sockel bis zum abschließenden Gebälk sind die Gliederungselemente in Achse der gekuppelten Säulchen vorgekröpft und betonen so den geschossübergreifenden, rahmenden Charakter der Außenkompartimente.

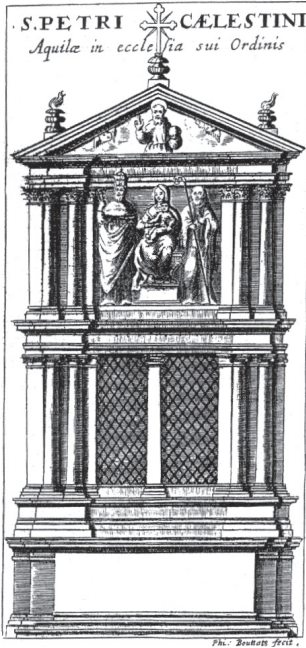


Abbildung 191: Philibert Bouttats' d. Ä., Cölestinausoleum mit originären Relieffiguren (*Propylaeum* 1685, Buch II, S. 66*)

Die rückwärtige Hauptschauseite ist weitgehend analog zur vorderen gebildet, allerdings ist dort die mittige Öffnung türartig vergrößert, durchstößt dabei die Sockelzone und ist mit einer Gitterpforte verschlossen. Eine Inschriftentafel nimmt im zweiten Geschoss der Rückfront den Ort zwischen den Stützen ein. Das Tympanon des rückwärtigen Giebels ziert das Relief des Schmerzensmannes zwischen zwei Engelsfiguren.

An den Flanken des Mausoleums sitzt zentral in der profilierten, ansonsten lediglich geglätteten Sockelzone ein Relieftondo mit je einer Büste alttestamentarischer Königfiguren. Die Geschosse der Mausoleumsflanken sind durch rote Steinfelder charakterisiert, die seitlich von breiten Grotteskenpilastern gerahmt sind und mittig von einem kannelierten Pilasterpaar, das selbst von rotem Stein hinterfangen ist.

Ob die Grabkammer des Mausoleums innen ursprünglich ebenfalls mit *pietra marmorina* ausgekleidet war, ist nicht nachzuvollziehen. Aktuell sind die gemauerten Innenwände lediglich grob verputzt und mit rotem Stoff verhangen. Allein die steinerne Flachdecke der Kammer ist mit Kassetten- und Blütendekor geschmückt. Der etwa 1 m hohe Zwischenraum zwischen der heutigen Abdeckung und der flachen Decke der Grabkammer lässt auf ein ursprüngliches Gewölbe mit seitlichen Verstärkungen schließen.³³³ (Abb. 192)

Im Inneren der Grabkammer umschloss in der Frühphase ein mit Schlössern versehener Schutzkasten aus Eisen den Reliquienschrein.³³⁴ Noch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist ein Reliquienschrank im Inneren des Mausoleums bezeugt: Der kräftige Schrank aus Nussbaumholz mit vergoldetem Dekor war mit scharlachrotem Seidenbrokat ausgeschlagen und beherbergte neben den Gebeinen Cölestins die Hauptreliquien von Collemaggio, einen Dorn von Christi Dornenkrone sowie einen Finger Johannes' des Täufers.³³⁵

333 Nur auf diese Weise erklärt sich die bemerkenswerte Tragkraft der Abdeckung, auf der Kisten mit Stuckfragmenten barocker Engelsfiguren lagern (RUGGIERI 2008, S. 332). Dieser zwischen den isoliert stehenden Giebelfronten liegende Hohlraum ist nur von oben her zugänglich.

334 „Questa cassa è risserrata dentro un'altra cassa di ferro con gran numero di fortissime chiave, et circondata da gagliardissimi cancelli di ferro commessi dentro un tabernacolo di finissima pietra“, ALFERI 2012, S. 182.

335 GALLI 1933, S. 140.

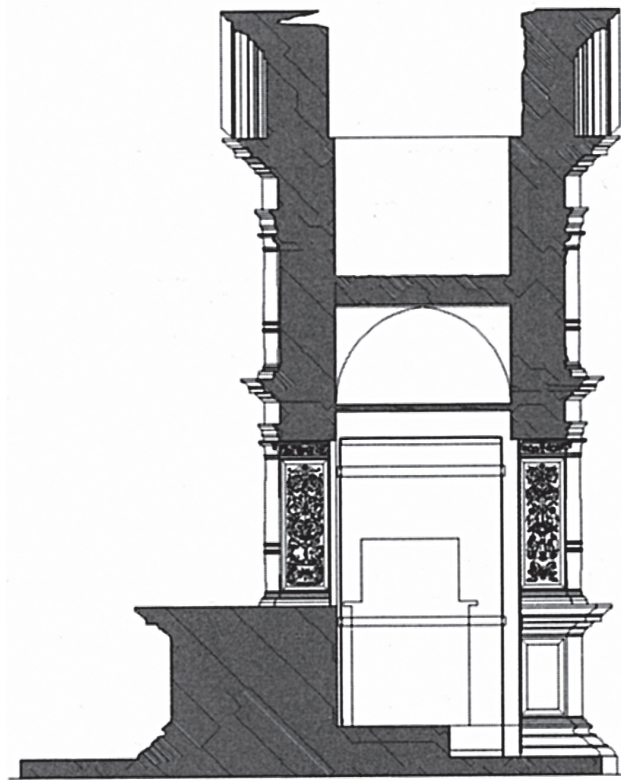


Abbildung 192: Cölestinmausoleum, Querschnitt nach Gianfranco Ruggieri

Spätere Modifikationen

In späteren Jahren war das Grabmonument verschiedenen Modifikationen unterworfen: Etwa 100 Jahre nach seiner Errichtung stiftete die *arte della lana* den erwähnten, vorgelagerten Altar. Auskunft zu dieser Stiftung gibt einerseits das Buntmarmorwappen der Zunft an der Front des Altarstipes, andererseits auch die an der Kante der Altarmensa entlangführende Inschrift:³³⁶

CONSECRATVM. XI. KAL(endas) MARTII. A.D. MDCIIX / ALTARE HOC. DEO PROPITIANDO. DIVOQUE PETRO COELESTINO DICATVM. DEFORMIORI. IAM SVBLATO. MARMOREO. MONVMENTO EX PORFIRE TICO. NOBILES / LANICII. AQVILANI. COPVLARUNT. A. D. M.D.CXVII³³⁷

³³⁶ Vgl. LOPEZ 1987, S. 149.

³³⁷ „Den Altar, der an den 11 Kalenden des März [19. Februar] im Jahre des Herrn 1608 geweiht wurde, Gott zum Gefallen und dem göttlichen Petrus Cölestin gewidmet, haben die edlen Aquilaner Wollarbeiter im Jahre des Herrn 1617 aus einem bereits bestehenden, unwürdigeren aus Marmor und Porphyrr errichtet [zusammengefügt].“ (ÜS PL)

Die Inschrift des Altars rekurriert mit dem Datum der Altarweihe 1608 auf die hundert Jahre zuvor bestätigte Nutzung der Kapelle durch die Wollweberzunft. Die zweite Jahreszahl 1617 lässt darauf schließen, dass die Initiative anlässlich der hundertjährigen Fertigstellung des Grabmonumentes geschah. Daneben wird auf die Materialität des Monumentes Bezug genommen, wobei man den lokalen Stein zugunsten von vornehmeren Materialien wie Marmor und Porphyrt „korrigierte“. Eine ähnliche topische Nobilitierung der Werkstoffe, die auch eine Aufwertung des Auftraggebers bezwecken sollte, war bereits dem Bernhardinmausoleum eingeschrieben worden (vgl. 3.4.2, 3.4.3).

Nicht zweifelsfrei zu belegen ist die Meinung, die Initiative zu diesem neuen Altarprojekt sei von der privaten Stifterin Mariana, Ehefrau des Marino Merenna, ausgegangen und von der Zunft mit größeren Summen weitergetrieben worden.³³⁸ Die Inschrift am rückwärtigen linken Sockel beziffert Marianas Aufwand mit 120 Goldstücken, spezifiziert jedoch weder den Zeitpunkt der Stiftung, noch das „Werk“, für das diese Summe eingesetzt wurde.³³⁹ Freilich lässt es sich schwerlich vorstellen, dass die *arte della lana* ihre Stiftung, zumal mit prominent angebrachter Inschrift, von Privatleuten mitfinanzieren ließ. Dennoch bleibt zu fragen, welchem „Werk“ die Stiftung Marianas sonst gegolten haben mag.

Die Gittertüre der Mausoleumsrückseite ist offensichtlich nicht original, weist doch die Formensprache der ornamentalen Eisenstreben in das 17. Jahrhundert, könnte also mit dem Zeitraum der Altarerrichtung um 1617 in Zusammenhang stehen. Aus dem 18. Jahrhundert stammen die Bronzeapplikationen an der Gittertüre, die rahmendes Palmettenornament aufweisen, mittig aber das den gekrönten Adler zeigende Stadtwappen L'Aquila gemeinsam mit dem Wappen des Mutterklosters der Cölestiner, S. Spirito del Morrone mit Mitra und Abtstab.³⁴⁰

Für die Rekonstruktion der originären Anlage des Cölestinmausoleums ebenso wichtig wie teilweise problematisch ist die Beschreibung des Monumentes in der Bollandistenschrift *Propylaeum Ad Acta Sanctorum Maii* (1685), die bislang

338 „Si cambiò in miglior forma l'Altare del Deposito di S. Pietro Celestino nella sua Chiesa di Collemaggio. All'opera fu a spese de Mercadanti dell'arte delle lane dell'Aquila vi contribuì aveva legati cento venti scudi Mariana moglie di Marino Merenna; a quell'unirono il incentivo, scarso per altro, si mossero i Nobili dell'arte delle lane dell'Aquila che unirono rilevanti summe per trarre a fine l'impresa. Si terminò nello scorso anno, e fu consecrata in questo il primo giorno del Marzo“, *ANTINORI Annali*, Bd. 22.1, fol. 26. Dieser Interpretation liegen jedoch keine weiteren Belege zugrunde außer dem Hinweis auf die beiden Inschriften, die Antinori zusammenzieht, als stünden sie unmittelbar beieinander (fälschlich gibt der Autor die Jahreszahl der Altarweihe mit 1618 statt 1608 an).

339 MARIANA / CONIVNX / MARINI ME / RENNE HVI / C OPERI EXT / RVENDO CE / NTVM ET / VIGINTI N / VMOS / AVREOS LE / GAVIT („Mariana, Ehefrau des Marino Merenna, indem sie dieses Werk errichtete, hinterließ 120 Goldmünzen“, ÜS PL).

340 Vermutlich koinzidierte diese Veränderung mit der Umbettung der Reliquien 1758 („Quando poi si dovettero togliere le Reliquie dal Mausoleo, per acconciarvi la grata di ferro onde riporvi le teche“, *GALLI* 1933, S. 141).

nur teilweise von der Forschung ausgewertet wurde. Unkompliziert stellt sich die Quellenlage hier für die ursprüngliche Gestalt der Mausoleumsfront dar: Der den Passus zu Cölestin begleitende Kupferstich des Flamen Philibert Bouttats d. Ä. (um 1654–ca. 1722) zeigt eine die Architektur vereinfachende Ansicht der Hauptschauseite, die die Figuren des Giebelfeldes und des Hauptreliefs hervorhebt.³⁴¹ (vgl. Abb. 191) Vermutlich während des Erdbebens von 1703 gingen die drei dargestellten Figuren der Gottesmutter mit dem Jesusknaben zwischen Cölestin und dem hl. Benedikt verlustig. Während die Ansatzstellen der Relieffiguren auf dem roten Steingrund heute wieder zu erkennen sind, war dort zeitweilig ein Gemälde eingefügt, das den Todesmoment Cölestins zum Thema hat und zumeist Giuseppe Passeri (1654–1715) zugeschrieben wird.³⁴²

Für die Rückseite des Monumentes beschreibt der Text von 1685 die Figuren Christi zwischen den Heiligen Maurus und Scholastika.³⁴³ Diese Angaben sind freilich kaum mit dem heutigen Zustand des Monumentes zu vereinen: Wo sollten diese Figuren ihren Platz gehabt haben, an der Stelle der Inschriftentafel? Ist es denkbar, dass das Epitaph nachträglich angebracht wurde? Dies ist kaum vorstellbar, da sowohl das Schriftbild wie auch die Nennung des amtierenden Priors und die Künstlerinschrift auf eine ursprüngliche Situation hinweisen; ganz zu schweigen davon, dass mit der Position der Inschrift eine weitere Analogie zum Modell des Bernhardinmausoleums vorliegt. Andererseits fällt es schwer, hier einen Fehler der bollandistischen Kompilatoren anzunehmen, wird doch als Quelle der Mausoleumszeichnung, und – so muss man annehmen – der Beschreibung seiner figürlichen Bestandteile Celestino Guicciardini genannt, Generalprokurator (1682–85) und seit 1685 Generalabt der Cölestiner. Als zum Kreis der illustren Gelehrten Roms zählend und Verfasser einer Guida zu den Sehenswürdigkeiten seiner Heimatregion Caserta und Neapel muss Guicciardini als verlässlicher, an historischen Monumenten interessierter Informant gelten. Mit dem aktuellen Kenntnisstand lässt sich dieser Widerspruch nicht aufklären.

Wenige Jahre später scheint man eine grundlegende Umgestaltung des Cölestingrabmals erwogen zu haben, wie eine 1688 datierte Zeichnung des Francesco

341 *Propylaeum* 1685, Buch II, S. 66* (Appendix Nr. 8, S. 552; vgl. LADNER 1970, S. 255).

342 So eine Notiz von 1718: „Un quadretto attaccato al Deposito di S. Pietro Celestino nella sua Cappella, rappresentante la morte di d[ett]o Santo dentro la carcere, opera di Giuseppe Passaro Pittore Romano assai stimato“, ASA, Fondo Dragonetti de Torres, Bd. 29 (zit. nach: *Pittura del Seicento* 2014, S. 168; vgl. LEOSINI 1848, S. 232; GALLI 1933, S. 139; MONTINI 1957, S. 238). Teils wurde der Danziger Carl Borromäus Ruthart, der als Mönch Andreas in Collemaggio lebte (ca. 1630–1703), als Autor vermutet (DIPERSIA 1982).

343 „Frons posterior, ejusdem figurae est, nisi quod istic videatur Christus, medius inter SS. Maurum & Scholasticam, sicut hic Deipara sedet, media inter ipsum S. Petrum Caelestinum & S. Benedictum. Latera, quia angustiora sunt, carent statuis“, *Propylaeum* 1685, II, S. 66*.

Bedeschini belegt.³⁴⁴ (Abb. 193) Das heute in Berlin aufbewahrte Blatt zeigt eine altarähnliche Struktur mit breitem Sockel und mittig platziertem Wannensarkophag, den ein Papstwappen schmückt und lagernde Flussgott-ähnliche Figuren

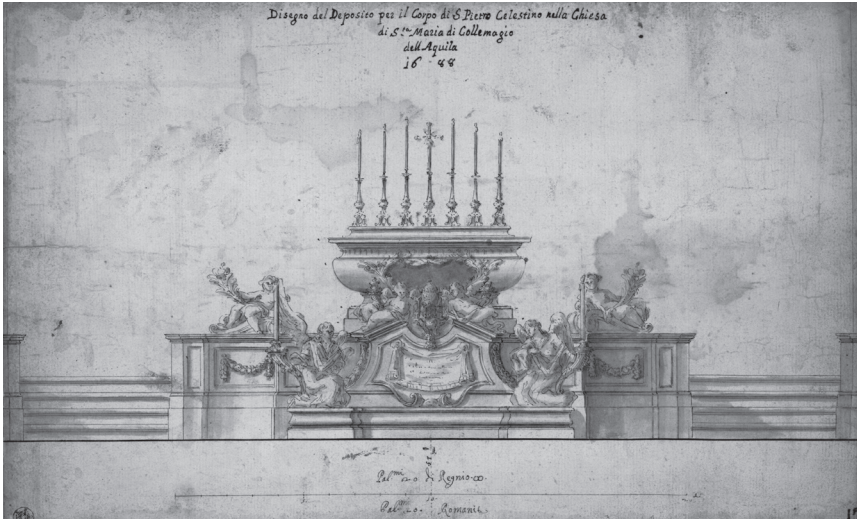


Abbildung 193: Francesco Bedeschini, Projekt Hochaltar S. Maria di Collemaggio, 1688, Berlin, Kunstbibliothek

flankieren. Möglicherweise plante man, die Heiligengebeine in einem unterirdischen Raum zu bergen, doch kam dieses Vorhaben ebenso wie das anscheinend zentral vor den zum Presbyterium emporführenden Stufen geplante Monument nie zur Ausführung.³⁴⁵

Das Beben von 1703 verursachte große Schäden in der Basilika von Collemaggio. Bedingt durch den Einsturz der Vierungspfeiler wurde das gesamte Querhaus in Mitleidenschaft gezogen und auch die Gewölbe des Chorbereiches sowie die beiden angrenzenden Kapellen stark beschädigt. Fehlstellen im Abschlussgesims

344 Das Blatt aus der Berliner Kunstbibliothek (Inv.-Nr. Hdz 565, 258 × 416 cm) ist folgend beschriftet „Disegno del Deposito per il Corpo di S. Pietro Celestino nella Chiesa di S.ta Maria di Collemaggio dell'Aquila 1688“ und galt zuvor als Werk des Giuseppe Silvestri (JACOB 1975, S. 166 f.). Zur Zuschreibung an Bedeschini PEZZUTO 2014, S. 166 f.

345 „spostare cioè il mausoleo di S. Celestino in una cripta, pertanto ingombrando il transetto con la consueta fastosa ‚confessione‘ a scalinate e balaustre, e distruggendo, così, ogni altra eventuale residua traccia di antichissime strutture sottostanti“, ANTONINI 2004, S. 182, 186 Anm. 82 der Colapietra zitiert, jedoch mit fehlerhafter Angabe (vgl. ebenso PEZZUTO 2014, S. 166, der sich auf Antonini bezieht). Der Autor bleibt den Nachweis darüber schuldig, wie die Unterbringung der Heiligengebeine im neuen Grabmal geplant war.

der Mausoleumsflanken verdanken sich herabstürzenden Trümmern, die anscheinend auch das Gewölbe des Mausoleums durchstießen, ansonsten aber strukturell weniger Schäden verursachten.³⁴⁶ Man erneuerte das Gewölbe im Inneren, oberhalb der Kassettendecke, wobei man das ursprünglich sicherlich als Weiterführung der Giebelschrägen in Sattelform geplante Dach nicht wiederherstellte. Historische Photographien belegen, dass – ganz ähnlich wie beim Bernhardingrabmal – auch dem Cölestinmonument nach 1703 Stuckfiguren hinzugefügt wurden. Eine Anhäufung von Puttenköpfen im Giebelfeld ergänzte die beiden cinquecentesken Engelsköpfchen, verdeckte aber die Gottvaterfigur; zudem sind Gliedmaßen von auf den Giebelschrägen lagernden Engelsfiguren zu erkennen. (Abb. 194) Diese barocken „superfetazioni“ wurde erst während der 1950er Jah-



Abbildung 194: Cölestinmausoleum mit barocken „superfetazioni“, vor 1910

346 „Nel Monistero di Collemaggio de’ PP. Celestini restò per avventura intero il diposito del S. Pontefice Celestino V loro Fondatore, in mezzo alla rovina della loro Chiesa“, *Relazione distinta* 1703, ungez. [S. 2].

re wieder entfernt.³⁴⁷ Durch eine Restaurierung im Jahr 2000, bei der das Monument gereinigt, versiegelt und Fehlstellen ausgebessert wurden, beschränkte sich die erhaltenden Maßnahmen 2017 auf eine oberflächliche Reinigung des Äußeren und der Kassettendecke des Mausoleumsinneren sowie der Befestigung weniger kleiner Steinfragmente, die sich gelöst hatten.³⁴⁸

Ikonographie

Das Figurenprogramm konzentrierte sich an der Front zum Kirchenschiff auf die verlorenen Relieffiguren des zweiten Geschosses: Hier erwies der Heilige selbst im Papstornat mit dreikroniger Tiara und den Petruschlüsseln der thronenden Kirchenpatronin Maria mit Jesuskind seine Referenz. Zur Linken vervollständigte die Figur des in ein Mönchsgewand gekleideten und mit Abtstab versehenen hl. Benedikt als Begründer des geregelten monastischen Lebens die Szene. In dieser Zusammenstellung repräsentieren die beiden Heiligenfiguren die zwei Wirkungsfelder Cölestins als Papst und Ordensgründer.³⁴⁹ Mit der Darstellung Gottvaters und des Schmerzensmannes in den Tympana der beiden Giebelfelder entspricht die Anordnung der Lünettenreliefs denen des Bernhardinmausoleums: Die Büste des segnenden Weltenlenkers, mit Globus und Kreuznimbus gegeben, verweist auf sein unergründlich gütiges Werk, in dem er auch Cölestin eine Rolle zuge-dacht hat. Gestützt von flankierenden Engelsfiguren ist die Halbfigur des Passionschristus, der auf Opfertod und Erlösung gleichermaßen hindeutet.

Nimmt man die bei den Bollandisten für die Mausoleumsrückseite beschriebenen Darstellungen hinzu, so erschien Christus ein weiteres Mal und zwar zwischen den Figuren der Heiligen Scholastika und Maurus. Diese setzten einen weiteren monastischen Akzent, war doch erstere Zwillingsschwester Benedikts und Protektorin des weiblichen Ordenszweiges, und Maurus ein früher Gefolgsmann von Benedikt und früher Ordensheiliger.

In das Ornament der Architekturglieder eingestreut finden sich verschiedene alttestamentarische Anspielungen aber auch antikische Motive.³⁵⁰ Die Medaillons der seitlichen Sockelzone zeigen die Büsten der altisraelitischen Könige David und Salomon, die auf Cölestin als weisen Kirchenführer und Initiator des ‚Tem-

347 „La fronte è deturpata da una superfetazione settecentesca“, SERRA 1912, S. 53. 1933 erwähnt sie noch GALLI 1933, S. 138. Fragmente der Stuckfiguren sind noch im Raum zwischen dem Mausoleumsgewölbe und der aktuellen Abdeckung vorhanden (laut Auskunft des Restaurators Davide Rigaglia; vgl. RUGGIERI 2008, S. 331).

348 Zur Restaurierung 2000 vgl. den Bericht im Archivio dei restauri storico-artistici, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di L’Aquila e Teramo. Die Arbeiten 2017 koordinierte Biancamaria Colasacco, Davide Rigaglia und Kollegen führten die Restaurierung durch.

349 Auch der Hochaltar von Collemaggio (um 1585) zeigte Statuen Cölestins und Benedikts (ALFERI 2012, S. 181).

350 Die Dekorationsmotive *all’antica* führten zu dem Urteil, die „grottesche e capricciosi intagli (...), a dir vero, non ben si addicono ad un sacro monumento“, LEOSINI 1848, S. 231.

pels‘ von Collemaggio anspielen.³⁵¹ Verschiedene Grotteskenmotive können im Sinne einer christlichen Triumphsymbolik gelesen werden, wie etwa Trophäen, die Darstellungen der römischen Lupa, die Romulus und Remus nährt, des „optimus imperator“ Trajan und der „Diva Faustina“, einer unidentifizierbaren Herrschergestalt oder einer Frauenfigur mit Füllhorn und Palmzweig – wohl eine Friedenspersonifikation. Hinsichtlich der – wenn auch kurzzeitigen – Papststellung Cölestins mag damit seine mit antik-römischer Größe verglichene, gute Herrschaft über das Patrimonium Petri demonstriert sein.

Insbesondere die Spiegel der Pilaster, an den Flanken in Nähe der Mausoleumsrückseite, weisen Medaillons mit ganzen alttestamentarischen Szenen auf: der Sündenfall, die Opferung Isaaks und die Übergabe der Gesetzestafeln an Moses. (Abb. 195) Abrahams Opfer – zu sehen an der nördlichen Mausoleumsflanke – versinnbildlicht Glaubensfestigkeit und Gehorsam gegenüber Gottes Wort, die als



Abbildung 195: Cölestinmausoleum, Ornamentdetail

351 Unmittelbar vor seinem Tode soll Cölestin den letzten Psalm Davids rezitiert haben (TELERA 1648, S. 154)

hervorragende Tugenden Cölestins galten, wobei der Widerruf eines göttlichen Befehls möglicherweise als Parallele zur Abdankung gelten sollte.³⁵² An der südlichen Mausoleumsflanke begegnet der Sündenfall als Hinweis auf die Versuchungen, die den Eremiten Petrus vom Morrone auf die Probe stellten, denen er – im Gegensatz zu den Ureltern – jedoch widerstand, wie auch die Grabinschrift verdeutlicht.³⁵³ Das darunterliegende Medaillon mit der Gesetzesübergabe beschwört das besondere Vertrauensverhältnis zwischen Gott und dem Israelitenführer, welches anscheinend analog für Cölestin in Anspruch genommen wurde, wie auch seine Rolle als Übermittler der Gesetze (Ordensregel) nach denen die Kongregation lebte. In der Kombination beider Szenen in einem einzigen Pilasterspiegel fragt



Abbildung 196: Cölestinmausoleum, Wappen der Regia Abbazia Morrone

es sich, ob eine Allusion auf die eherne Schlange Mose intendiert war, die im Cölestinerwappen evoziert wird, ein Kreuz, das von dem Buchstaben „S“ umwunden wird.³⁵⁴ In typologischer Deutung wäre hier – ebenso wie mit der Opferung Isaaks – eine weitere Präfiguration der Kreuzigung Jesu dargestellt, die möglicherweise auf den von manchen Hagiographen vermuteten Märtyrertod Cölestins verweisen sollte (vgl. den Epitaph). Das Thema des Gehorsams gegenüber Gottes Gebot ist in allen drei Szenen virulent und muss auf die Gottergebenheit des Heiligen bezogen werden.

Neben dem Cölestinerwappen, das mit der Kombination von „S“ und Kreuz auf den Heiligen Geist rekurriert, im rechten Sockelbereich des Monumentes, findet sich am Grabmal auch mehrfach das verschlungene Kürzel „RAM“ (Regia Abbazia Morrone) der Hauptabtei von S. Spirito del Morrone bei Sulmona u. a. am linken Mausoleumssockel, aber auch an zentraler Stelle des Frieses beider Hauptschauseiten.³⁵⁵ (Abb. 196)

352 Bemerkenswert ist die gleiche Motivwahl für den Thronsockel der Madonna im Gemälde der *Abdankung Cölestins*, welches Marcantonio Franceschini (1648–1729) für den Hauptaltar von S. Giovanni Battista in Bologna schuf. Diesen Hinweis verdanke ich Cristiana Pasqualetti.

353 Interessanterweise stellte man für die Feierlichkeiten zu Cölestins 400-jährigem Krönungsjubiläum 1694 u. a. eine *macchina* auf dem Aquilaner Domplatz her, die Adam, Eva und eine feuerspuckende Schlange zeigte (PANSÀ 1893, S. 109).

354 Vgl. auch VILLANI 2009, S. 19–23. Eherne Schlange und der im Zentrum der Sündenfallszene stehende *arbor vitae* (vgl. ebd., S. 17 f.) verstärken sich zu einer soteriologischen Botschaft.

355 Insgesamt fünf Mal ist das RAM-Kürzel zu finden, welches auch in der Laibung der vorderen und rechts neben der hinteren Mausoleumsöffnung auftaucht, oberhalb des Cölestinerzeichens, was dort ein zweites Mal zu sehen ist.

Inscription

Die rückwärtige, in zwölf Versen komponierte Inschrift des Mausoleums tritt als profilierte Tafel mit seitlichem Volutenornament plastisch hervor. Unterhalb der vorkragenden Tafel erstreckt sich, abschließend mit deren Breite, die Signatur des Künstlers, die ohne Füllung schwer zu lesen ist: „OPVS M(A)G(IST)RI HIERONIMI VICENTINI SCVLPTORIS“.³⁵⁶ Die mit schwarzem Kitt gefüllten Lettern der Epitaph Tafel zeigen ein an die *antica romana* angelehntes Schriftbild, wobei die Vokale oftmals verkleinert in die Hohlräume der Buchstaben eingeschoben sind. Auf zehn daktylische Hexameter folgen zwei abschließende Prosaverse:

CONDITVR HOC TVMVLO PARIO DE MARMORE PETRVS
 CVI CELESTINO FVERAT COGNOMEN IN ANTRIS.
 INQVE HEREMO VIXIT: VITAM SINE LABE PEREGIT
 QVIQVE TVLIT TRIPLICI QVESITVM EX HOSTE TRIVMPHV(M).
 VIRTUTE HIC SOLA AD SVM(M)OS ELECTVS HONORES
 PONTIFCALE DECVS: TITVLOS QVOS SPREVIT ET INDE
 DEPOSVIT VARIOS RERV(M) ASPERNATVS HONORES.
 HINC NEXVS VINCLIS: HINC SEVO CARCERE CLAVSVS
 OCCVMBIT SEVE MORTI: MOX SPIRITVS ASTRIS
 REDDITVS: HIC POPVLO CORPVS VENERATVR AB OMNI
 AN(NO) MDXVII DIE XXVII AVG
 T(EM)P(O)RE F(ECIT) MATVRINI PRIORIS.³⁵⁷

Gleich zu Beginn wird auf das Grabmonument selbst rekurriert und der auch in den Inschriften des Bernhardinmausoleums zu findende Nobilitierungstypus des parischen Marmors bemüht. Diese Materialangabe wird zugleich mit der chiasmatischen Aufteilung der Namensbestandteile des Grabmalseigners auf die ersten beiden Verse verknüpft: Petrus, Taufname des Heiligen ebenso wie des ersten Bischofs von Rom, folgt unmittelbar auf „marmore“, womit die Bedeutung des Steins bzw. Felsens, auf dem die christliche Kirche gegründet, alludiert wird. Durch den Zeilenumbruch erscheint erst im zweiten Vers der selbst gewählte Papstname Cö-

356 Dies entspricht der Opus-Formel, die Silvestro di Giacomo für das Grabmal des Kardinals Agnifili verwendete, allerdings unter Hinzufügung der genauen Profession.

357 „Dies Grabmal aus parischem Marmor wurde für Peter errichtet / Dessen Beinamen in den Höhlen der Himmlische gewesen war. / Und er, der in der Einöde gelebt hatte: er führte ein fehlerloses (keusches) Leben, / Er, der nach dreifacher Versuchung des Feindes triumphierte. / Dieser wurde wegen seiner einzigartigen Tugend zu den höchsten Ehren erwählt / Zu päpstlicher Würde – Titel, die er ablehnte und deshalb / Verschiedene weltliche Auszeichnungen verschmäht und abgelegt hat. / Daher, von Ketten gebunden und vom grimmigen Gefängnis eingeschlossen, / Erliegt er dem grausamen Tode: bald ist sein Geist den Sternen / Wiedergegeben, dieser Körper wird vom ganzen Volk verehrt. / Im Jahr 1517 am 27. August / Ist es zur Zeit des Priors Mathurin gemacht worden.“ (ÜS PL)

lestin und zwar in Nähe der „Einsiedlerhöhlen“, dadurch wird der Eremit Petrus mit dem Pontifex Cölestin verschränkt.

Unter den Tugenden des Heiligen werden das keusche Leben und die Standhaftigkeit gegenüber Versuchungen betont, wobei nicht nur wichtige Eremitenfiguren wie Antonius Abt evoziert werden, sondern mit der angesprochenen dreifachen Versuchung konkret auch die eremitischen Momente des Lebens Jesu.³⁵⁸ Zugleich wird auf die Einsiedeleien der Bergregionen von Morrone und Maiella Bezug genommen, in denen die Gläubigen Petrus zu Lebzeiten aufgesucht hatten und die bald nach seinem Tode zu Pilgerstätten wurden.

Selbstverständlich kommt auch Cölestins „päpstliche Würde“ zur Sprache, die er seiner Tugendhaftigkeit wegen erhielt und eben deshalb wieder aufgab. Die von den Zeitgenossen und späteren Theoretikern problematisierte Tatsache der Abdankung erfährt allerdings eine geschickte Abwandlung hin zu einem Charakterzug der Demut.³⁵⁹ Indem man Cölestins Inhaftierung syntaktisch mit seinem Tod verquickt, wird auf eine auch im 15. Jahrhundert noch lebendige Tradition der französischen Hagiographie angespielt, die den Heiligen als Märtyrer stilisierte, der während seiner Haft angeblich auf Geheiß Bonifaz' VIII. ermordet wurde.³⁶⁰

Ein interessantes Enjambement findet sich im drittletzten Vers, wo „redditus“ (wiedergegeben) dem Sinn nach noch zum vorhergehenden Vers gehört, der vom „transitus“ Cölestins berichtet. Im Zusammenhang mit den Worten „hic populo corpus veneratur“ deutet „redditus“ auch auf die Translation von 1327 hin als Rückkehr des Heiligen in das von ihm so geschätzte und ausgezeichnete L'Aquila. Nur sehr versteckt wird Cölestins wichtigster Beitrag zur Stadtgeschichte, die *Perdonanza*, thematisiert: Lediglich das Datum der Inschrift weist mit dem 27. August auf den Vortag des jährlichen Ablassfestes hin. Wurde womöglich dieses Datum gewählt, um gleichzeitig den Todestag des sel. Jean de Bassand (26. August) ein-

358 Vgl. etwa die *Cölestin-Vita* des Maffeo Vegio (1445), die betont wie stark der Eremit Dämonen und Versuchungen ausgesetzt gewesen sei (ediert in SEPPELT 1921, S. 185–208, hier: S. 190f., 193). Die dreimalige Versuchung Jesu während des vierzigtägigen Aufenthaltes in der Wüste weist zudem auf die Prüfungen des Volkes Israels während der Wüstenwanderung. Kann man hier den entscheidenden Zusammenhang mit den alttestamentarischen Szenen und Figuren des Dekorationsapparates des Mausoleums finden?

359 Man vermutet, dass Dante Alighieri Cölestin indirekt in einem der Höllenkreise der *Divina Commedia* (Inferno III, 58–63) benennt; Petrarca dagegen bewertete den Rücktritt positiv (*De vita solitaria* II, 8). Zu Zeugnissen und Urteilen zur päpstlichen Abdankung vgl. GIGLIOTTI 2006(2007).

360 Bereits Philipp IV. von Frankreich (1268–1314) soll die Heiligsprechung Cölestins als Märtyrer lanciert haben. Das so genannte *Compendium*-Manuskript (1460er/70er) macht die Mordanschuldigung explizit. Eine Kopie dieser pro-angioinischen Handschrift, verfasst von den Cölestinern von Mantes-la-Jolie (Île de France), existierte vermutlich in Collemaggio (RUSCONI 2010, S. 111). Die allgemeine Tendenz eines erhöhten Interesses an Märtyrern und Martyriologien des Quattrocento (FRAZIER 2005, S. 45–99) wird hier manifest.

zubinden, dessen Körper in der parallel zur Cölestinkapelle liegenden Chorflankenkapelle verehrt wurde?

Zuletzt findet der ca. zwischen 1506 und 1519 amtierende Prior von Collemaggio, der Franzose Mathurin de Chartain Erwähnung.³⁶¹ Ihm lässt sich somit eine wichtige Rolle bei der Auftragsvergabe und möglicherweise auch bei der Programmgestaltung zuschreiben, was mit dem Rekurs auf die französische Hagiographie vereinbar ist.

Insgesamt ist keine besonders elegante Sprachwahl festzustellen,³⁶² doch legt der mit hagiographischen und theologischen Anspielungen gespickte Text unbedingt einen Autor aus den Reihen der Cölestiner nahe und rechnet offensichtlich auch mit einem Publikum, das die diversen Hinweise versteht. Dieses konnte man allerdings erwarten, war Collemaggio doch einer der wichtigsten Konvente der *Fratelli dello Spirito Santo*, die bedeutendste Kultstätte Cölestins und ein überregionales Pilgerziel.

Typus und Funktion

Typologisch ist die architektonische Grundgestalt des Cölestinmausoleums als dreizoniger, übergiebelter und bichromer Schrein in Ädikulaform zweifelsfrei orientiert an dem Entwurf des um wenige Jahre älteren Grabmal Bernhardins. Dies haben Forscher vielfach betont, doch nur selten auf Unterschiede hingewiesen, die vor allem die verkleinerten Dimensionen – knapp drei Meter Differenz in der Höhe –, die schlankeren Proportionen und die rückseitige, türartig vergrößerte Öffnung betreffen.³⁶³

Grundsätzlich vergleichbar in der aus einer Sockelzone, zwei Ordnungen und Giebelabschluss komponierten architektonischen Struktur, ist auch in Collemaggio eine die Stützenachsen betonende durchgängige Verkröpfung zu finden. Vermutlich wegen des schmaleren Aufrisses entschied man sich gegen Figurennischen und für gekuppelte Vollsäulen vor rotem Grund. Diese erhöhen die Plastizität des Prospektes wie auch die die Entasis hervorhebenden Schaftringe. Über das einstige Aussehen des zentralen Sockelbereichs lässt sich wenig sagen, wurde hier doch um 1608 der Altarstipes fest installiert. Zwar weist – wie häufig bemerkt wurde – das Cölestingrabmal weitaus weniger Inschriften auf, doch sind

361 Zur Amtszeit Mathurins ANTINORI *Monumenti*, Bd. 47, fol. 1312, 1318; vgl. PANSA 1899/1900, S. 245.

362 Für diese Einschätzung danke ich Pascal Stumpf.

363 So etwa DE NICOLA 1908, S. 12; SERRA 1929, S. 86; CHINI 1954, S. 438 f.; MONTINI 1957, S. 238; PUPPI 1961/63, S. 157; LOPEZ 1987, S. 149; ANTONINI 2004, S. 181; DI GENNARO 2010, S. 87. Gavini unterstreicht die unterschiedliche Proportionierung beider Monumente (GAVINI 1927/28, S. 291; vgl. RUGGERI 2008, S. 325 f.). Im Vergleich mit dem Bernhardinmausoleum lobt Gothein die gelungenere Architektur des Cölestingrabmals, bemängelt jedoch die weniger qualitätvolle Ornamentbehandlung (GOTHEIN 1886, S. 238 f.).

strukturell die Sockelflächen vorhanden, wenn auch schmalere Zuschnitte und frontal durch Wappen besetzt.³⁶⁴

Bedingt durch die Figurenverluste, fällt der Blick in Collemaggio stärker auf das sehr qualitativ und plastisch gearbeitete Ornament. Ähnlich variationsreich wie dasjenige des Bernhardinmonumentes, ist es oftmals plastischer und teils noch stärker figürlich durchsetzt, wie die integrierten narrativen Miniaturmedaillons zeigen.

Die Gründe für die Variationen des späteren Monumentes bei prinzipiell starker formaler Bezugnahme auf das Bernhardinmausoleum sind zum Teil – so die hier vertretene These – bedingt durch die abweichenden Erfordernisse an der Grabstätte Cölestins. Einerseits war die Raumbreite der Cölestinkapelle begrenzter, selbst wenn man die sei- und settecentesken Verstärkungen des Mauerwerkes subtrahiert. Andererseits orientierte man sich an den Dimensionen des Reliquien-schreines von 1410, der mit wenig mehr als einem Meter Breite deutlich kleiner als der bernhardinische Prunksarkophag war. Die Vergrößerung der rückwärtigen Öffnung folgte dem praktischen Grund, die Reliquien – abweichend von der Praxis am Bernhardingrab – periodisch aus dem Monument zu entnehmen.

Belegt ist diese öffentliche Reliquienweisung in Collemaggio spätestens ab der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und zwar – ebenso wie die spätere Ausstellung des Bernhardinleibes – zweimal jährlich zum Festtag des Heiligen und zur *Perdonanza*.³⁶⁵ Eine „ostensione Reliquiarum corporis sancti ejus“ war bereits während der Translationsfeierlichkeiten 1327 erfolgt und verstetigte sich anscheinend als Brauch während des Heiligenfesttages.³⁶⁶

Erstmals 1520 wird die zu diesem Zeitpunkt bereits etablierte Präsentationspraxis beschrieben, die Reliquien Cölestins von einer Balustrade der Kirchenfassade aus den auf dem weiten Vorplatz versammelten Gläubigen zu zeigen.³⁶⁷ Zu unterscheiden ist zwischen dieser Reliquienweisung für ein großes Publikum anlässlich des Ablassfestes und der Ausstellung für einen kleineren Kreis im Kirchenraum am Heiligenfesttag und – mindestens seit Beginn des 17. Jahrhun-

364 Ob die leer belassene Tafel der rechten Mausoleumsrückseite je ein Epitaph aufnehmen sollte – als Stifterinschrift, Eloge auf den Heiligen oder Gebetstext an ihn – muss offen bleiben.

365 So das so genannte *Compendium* (1450er/70er Jahre), MARINI 2010, S. 105f. (vgl. Appendix Nr. 8, S. 552–554).

366 AASS, Maii IV, Dies 19, S. 436 (vgl. Appendix Nr. 8, S. 554). Zunächst feierte man den Heiligen am Jahrestag der Translation im Februar; erst 1351 verlegte man Cölestins Festtag auf seinen *dies natalis*, den 19. Mai („1351. Fu traslatata la Festa di S.° petro Cölestino de febraro adi 19 de magio“, PANSÀ 1902, S. 4; vgl. LOPEZ 1987, S. 70).

367 In den Zeugenaussagen zur wunderbaren Erscheinung Cölestins vor Collemaggio am 11. Juni 1520 wird berichtet, wie der Heilige sich von der Position über der Fensterrose an die Stelle der Fassade bewegt habe, von woaus gewöhnlich die Reliquien ausgestellt wurden („partendo da quel luogo andò all'angolo del frontespizio suddetto, donde si sogliono mostrare le Reliquie, e si suol dare la Benedizione al popolo nel tempo dell'Indulgenza Plenaria d'Agosto“, ANTINORI *Annali*, Bd. 18, fol. 226).

derts – auch am Osterdienstag.³⁶⁸ Dabei mussten stets die Stadtmagistrate aktiv werden, denn – wie im Falle Bernhardins –, waren die Schlüssel der *Cölestincassa* zwischen den Religiösen und dem Stadtrat aufgeteilt.³⁶⁹ Anders als bei dem Leichnam des statisch aufbewahrten Konpatrons Bernhardin wurden die Reliquien des Papstheiligen in Krisensituationen oder zu besonderen Feierlichkeiten in Prozessionen innerhalb und außerhalb der Stadt bewegt.³⁷⁰

Bernhardin und Cölestin

Wie oben gezeigt (2.4.3), wurde bald nach Bernhardins Tod dieser neue Stadtheilige eng mit dem Konpatron Cölestin koalitiert, dessen *dies natalis* seinem nur um einen Tag vorausging. Wie wir sahen, artikuliert sich diese ‚heilige Allianz‘ in der Hagiographie und in Lauden, schuf aber auch Synergien *in puncto* der weltlichen Festlichkeiten an den Heiligenfesttagen oder den in dieser Zeit abgehaltenen Handelsmessen. Dabei scheint die Präzedenz des Papstheiligen vor den anderen Stadtpatronen jedoch nie infrage gestanden zu haben.³⁷¹

Nachdem das Mausoleum für Bernhardin 1505 vollendet war, verwundert es also nicht, dass ein ähnlich monumentales Grabmal auch für Cölestin angestrebt wurde. Nicht nur der Stolz auf den Stadt- und Zunftpatron kann als Motivation ins Feld geführt werden. Auch die Repräsentation der Cölestiner von Collemaggio, die – wie gezeigt – entscheidendes Mitspracherecht bei der Planung des Heiligenmausoleums gehabt haben müssen, scheint ein wichtiges *Movens* gewesen zu sein. Hatte die Kongregation im 14. Jahrhundert noch eine hervorragende Rolle innerhalb der Stadtgemeinschaft gespielt, wurde die Stellung der Cölestiner in der

368 Detailreich erläutern Autoren des beginnenden 17. Jahrhunderts die Weisung der Cölestingebeine, die zum Auftakt der *Perdonanza* gemeinsam mit den Hauptreliquien von Collemaggio nach der öffentlichen Verlesung der Ablassbulle gezeigt wurden: Andrea Agnifili (ante 1628) zit. nach ANTINORI *Annali*, Bd. 22.1, fol. 230 f.; MASTAREO 1629, S. 140 f. (vgl. Appendix Nr. 8, S. 553). Wohl noch bis zum Ende des 19. Jahrhunderts geschah die öffentliche Ausstellung im August von einer Brüstung an der linken Seite der Fassade aus. In jüngerer Zeit nutzte man dazu den oktogonalen Turm rechts der Fassade (LOPEZ 1987, S. 64).

369 Im Inventar der „cassa principale della Camera Aquilana“ (1502) werden „Tredici chiavi del corpo de Sancto Petro, cioè octo grosse et cinque piccole“ vermerkt (Registro amministrativo [1499–1502], ASA, ACA, S. 80, fol. 56r). Auch über diesen sakralen Schatz wachten während der Reliquienschau ausgewählte Patrizier der Stadtviertel.

370 Zum Schutz vor vagabundierenden Truppen hatte man die Gebeine Cölestins im September 1381 in die Stadt geholt (BERARDI 2006, S. 82). Bittprozessionen mit den Reliquien in L’Aquila sind für 1646 (Erdbeben) und 1656 (Pest) bezeugt (LOPEZ 1987, S. 65; ANTINORI *Annali*, Bd. 22.2, fol. 619). Römische ‚Pilgerfahrten‘ der Gebeine werden für die Jahre 1575 und 1600 berichtet (TELERA 1648, S. 174; vgl. MOSCARDI 1894, S. 461); auch während der Prozession zu Cölestins 400-jährigem Inthronisationsjubiläum 1694 führte man sie mit (PANSA 1893, S. 106).

371 Vgl. 2.4.3; als Marker der Hierarchie der Aquilaner Patrone bietet sich etwa die Abstufung der Siegerpreise für die den Stadtheiligen gewidmeten diversen Wettkämpfe an (COLAPIETRA 1978, S. 769).

Stadt etwa zeitgleich mit dem ‚Aufstieg‘ der Franziskanerobservanten schwieriger (vgl. 2.4.3).³⁷² Als Eugen IV. den Konvent von Collemaggio 1444 in die französische Cölestinerprovinz integrierte und ihn ausschließlich französischen Mönchen anvertraute, begründete er interessanterweise die Notwendigkeit dieser Reform mit den zahlreichen Pilgern, die das Grabmal des Ordensgründers Petrus Cölestin aufsuchten und denen die Aquilaner Cölestiner ein schlechtes Beispiel seien.³⁷³ Wie problematisch die Stellung der neu eingesetzten Mönche in der Stadt war, zeigt der durch die feindliche Gesinnung der Aquilaner verursachte zeitweise Weggang der französischen Brüder 1487.³⁷⁴ Im Jahr 1505 wurde erneut ein französischer Prior berufen.³⁷⁵ Die Errichtung des aufwendigen Cölestinmausoleums als Beitrag zum Kult dieses wichtigsten Aquilaner Stadtpatrons kann als konkrete Maßnahme zur Imagepflege der neuerlich eingesetzten französischen Cölestiner in Collemaggio gedeutet werden. Nicht weniger als vier Wappen der Mutterabtei S. Spirito und der Cölestinerkongregation am Monument sowie die namentliche Nennung des französischen Priors Mathurin de Chartain lassen jedenfalls keinen Zweifel am Engagement des Priorats.³⁷⁶

Ob mit der Übernahme der Struktur des Bernhardinmausoleums auch ein Konnex zu den Franziskanerobservanten artikuliert werden sollte, lässt sich weder belegen noch ausschließen. Verschiedene Berührungspunkte zwischen den Orden sind offenkundig: Cölestin hatte mit der franziskanischen Splittergruppe der Spiritualen sympathisiert, das Aquilaner Sternwunder während einer Predigt Bernhardins ereignete sich vor Collemaggio und der Reformier Jean Bassand stand im regen Austausch mit Observanten wie Colette de Corbie oder Johannes von Capestrano.³⁷⁷ In jedem Fall spricht die am Modell des Bernhardinmausoleums orientierte Grabmallslösung für den Wunsch nach städtischer Identitätsstiftung; die Demonstration dieser *pietas civica* war den französischen Cölestinern in L’Aquila angesichts ihres nicht einfachen Standings sicherlich willkommen.

Nicht unerwähnt bleiben soll, dass die Mausoleen Cölestins und Bernhardins nicht geringe Parallelen mit der Fassade von S. Bernardino aufweisen. (vgl. Abb. 26)

372 Nicht immer harmonisch war die Beziehung zwischen Cölestinern und Franziskanern wie ein Zwischenfall im Kult um Cölestin zeigt: Da die Minderbrüder es mehrfach versäumt hätten, Cölestin am Festtag der Translation (im Zeitraum 1327 bis 1351, vor der Verlegung des Festtages auf den 19. Mai) Reverenz zu erweisen, sei der Heilige dem Sarkristan der Franziskaner erschienen und habe ihn eindringlich an diese Pflicht erinnert (MARINO 1630, S. 534).

373 *Regesti celestini* 1994/96, Bd. 6.2., S. 720 f.; vgl. *Regesto Antinoriano* 1977, S. 273; BORCHARDT 2006, S. 137.

374 *Regesto Antinoriano* 1977, S. 273 f.

375 Ebd., S. 224 f.; MARIANI Ms. 585, fol. 16v.

376 Als Konventsvorsteher konnte Mathurin den Ordensgründer ehren, das Prestige seiner Institution erhöhen und sich gleichzeitig persönlich commemorieren lassen. Zur Stiftung von Heiligengrabmälern durch Äbte NYGREN 1999, S. 162.

377 Zu Kontakten mit den Spiritualen und den Observanten vgl. HERDE 1987; BARTOLI 1993.

Cola dell'Amatrices Entwurf speiste sich aus verschiedenen Quellen (vgl. 2.6.2) und es ist nicht abwegig, dass er sich auch von diesen lokalen Aquilaner Kleinarchitekturen inspirieren ließ.³⁷⁸ Insbesondere die durch Rücklagen hervorgerufenen gestaffelten Volumina und die durchgängige Verkröpfungen sind wiederzufinden, letztere im zweiten und dritten Fassadengeschoss. Es scheint, als habe Cola auch die Nischenpfeiler – welche beim Bernhardinmausoleum noch die Figurennische in den Mittelpunkt rücken – umgedeutet und in eine plastische Einheit von gekuppelten Halbsäulen überführt – wie sie das Cölestinmonument aufweist – wobei die schmalen Ausnischungen in die Interkolumnien verlegt sind.³⁷⁹

4.5.1.2 Equitius

Während die Gebeine von Maximus, dem ersten Stadtpatron L'Aquilas, seit ihrer Translozierung im Jahr 1414 unter dem Hauptaltar der Kathedrale ruhten und kein aufwendiges Grabmonument erhielten,³⁸⁰ wurde für den zweitältesten Aquilaner Protektor, Equitius, am Beginn des 17. Jahrhunderts ein monumentales Grabmal realisiert, welches jedoch durch die Auswirkungen des Erdbebens von 1703 gänzlich verloren ging. Equitius (498–571), Vertreter eines frühen Mönchtums auf dem Gebiet zwischen L'Aquila, Tivoli und Rieti, wurde in S. Lorenzo in Pizzoli bestattet.³⁸¹ Diesem frühen Sakralbau im Aquilaner *contado* korrespondierte später eine Kirche *intra moenia*, deren dreischiffiger Bau mit Querhaus und drei Apsiden zu den größten Pfarrkirchen der Stadt zählte. Infolge des Bebens von 1461 wurden die Gebeine Equitius' wiederaufgefunden und auf Veranlassung von Bischof Agnifili in die innerstädtische Laurentiuskirche transloziert.³⁸²

Zunächst wurden die Equitiusreliquien in einer Krypta in S. Lorenzo untergebracht. Am Beginn des 17. Jahrhunderts sah man die Konservierung der Reliquien durch Feuchtigkeit bedroht, so dass der Stadtrat 1602 beschloss, „acosti

378 Adriano Ghisetti Giavarina bescheinigt Cola eine eklektische Arbeitsweise, der sich zwar hinsichtlich einzelner Formen auf den aktuellen Stand brachte, aber in seinen Entwürfen entgegen den organischen Plänen etwa eines Giuliano da Sangallo noch den im Quattrocento üblichen, additiven Charakter beibehält (Diskussionsbeitrag während des Studientages „Cola dell'Amatrice nella cultura figurativa e architettonica del rinascimento“, Rom, Fondazione Besso 12. 4. 2018).

379 Auch hinsichtlich der Metopenreliefs im Gebälk des ersten Geschosses hat man eine Verwandtschaft zum Dekor des Bernhardinmausoleums feststellen wollen (GHISETTI GIAVARINA 2013, S. 19). Doch scheint dieser Zusammenhang keineswegs zwangsläufig, da diese Dekorationsformen kein Unikum sind.

380 ANTINORI *Annali*, Bd. 14.1, fol. 70–75; vgl. COLAPIETRA 1984, S. 103 f.

381 ANTINORI 1988/93, Bd. 2, S. 241. Zur Figur des Equitius vgl. MARINANGELI 1974.

382 Anscheinend in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts begonnen, war der Bau 1453 noch nicht fertiggestellt (ANTINORI *Monumenti*, Bd. 47, fol. 898, 911). Diese Translation (ANTINORI *Annali*, Bd. 15.2, fol. 586) hatte wenig später, 1466, die Umwidmung in SS. Lorenzo ed Equizio zur Folge (ANTINORI *Monumenti*, Bd. 47, fol. 898, 910).

dell'altare maggiore di detta Chiesa far un deposito per conservare dette sante Reliquie“ und dafür 250 Dukaten aus der Kornsteuer beizutragen.³⁸³ Bereits wenige Monate zuvor hatte man die lokalen Bildhauer Alessandro Ciccarone und Ascanio Castagnola mit der Realisierung des „deposito“ für den hl. Equitius beauftragt und eine für Januar 1600 dokumentierte Steinlieferung belegt, dass das Vorhaben bereits seit einiger Zeit in Planung war.³⁸⁴ Auch in den folgenden Jahren wurde das Projekt durch verschiedene Zahlungen seitens der Kommune unterstützt: Im Juni 1607 erhielt der Prior von S. Lorenzo öffentliche Zuwendungen, da dem Grabmal, für welches man eine (Entwurfs-)Zeichnung in Rom angefragt habe und das inzwischen ein Gewölbe besitze, noch Steine für das Fenster fehlen würden sowie eine Vergitterung.³⁸⁵ Spätestens im Jahr 1608 erfolgte die Translation der Reliquien in das neue Grabmonument, an dem in den folgenden Jahren noch kleinere Arbeiten ausgeführt wurden.³⁸⁶

383 Sitzung vom 14. Juni 1602 in ASA, ACA, T 29 (Liber reformationum 1597–1602), fol. 218v–220r, bes. fol. 220r: „malamente tenute nella grotte di san Lorenzo dove per la humidità et grande antichità, potriano facilmente corrompersi“. Antinori interpretiert „fu risoluto dal Magistrato fare un Deposito, per quelle al lato dell'Altare maggiore con Cappella a parte quasi a modo di Nave laterale“ (ANTINORI *Monumenti*, Bd. 47, fol. 903, 911; vgl. MASTAREO 1629, S. 27). Fälschlich nehmen Colapietra und Petracca an, das Heiligengrab sei in den Hauptaltar integriert gewesen (COLAPIETRA 1978, S. 934; PETRACCIA 2010a, S. 110). Darauf Bezug nehmend entstand wohl auch das Missverständnis, der römische Entwurf sei für den Hauptaltar bestimmt gewesen (BOLOGNA 1997, S. 134).

384 „Nell'Aquila i Procuratori della chiesa di S. Equizio convennero cogli scultori Alessandro Ciccarone ed Ascanio Castagnola l'edificio d'un deposito in pietra per riporre le ossa del santo Protettore della città“ (ANTINORI *Annali*, Bd. 21, fol. 354 nach einem Notarsakt vom 23. Februar 1602). Zu den beiden kaum dokumentierten Künstlern BINDI 1883, S. 88, 101; BOLOGNA 1997, S. 134. Zur Steinlieferung vgl. COLAPIETRA 1978, S. 934, der einen Notarsakt vom 29. Januar 1600 anführt.

385 „Dalli detti poi si manda in Roma per un disegno il qual venuto conforme a quello selli è dato principio (...) essendo già la volticella complita vi mancano solo le pietra per la finestra e la ferrata“, Sitzung vom 4. Juni 1607 in ASA, ACA, T 30 (Liber reformationum 1603–1610), fol. 135r–137v. 30 Dukaten Almosen zusätzlich zu den 450 bereits ausgegebenen wurden dem Prior zugestanden, der die bis zur Vollendung des Monumentes notwendige Summe auf weitere 500 Dukaten schätzte.

386 Zur Translation: „in tempo che vedevansi agl'altri SS. Protettori alzati vaghi depositi, non parendoli soddisfare a loro medesimi, ciò permettendo, determinarono a spese del pubblico alzare anche a questo un deposito, se non equivalente al merito di un tanto Santo, almeno del primo più riguardevole (che è quello che oggi si vede nella medesima Chiesa di S. Lorenzo) nel quale subito, compito che fu nel 1607, si trasferirono con solenne pompa le Sacre Reliquie“, CIURCI Ms. 48, fol. 118v. Vgl. auch „vi [nel Deposito] si trasferirono le reliquie nell'anno 1608 solennemente“, ANTINORI *Monumenti*, Bd. 47, fol. 908. Zu den späteren Modifikationen: „Nel 1609 nuovo ornamento si fece al Deposito di S. Equizio per mano degli scultori di Poggio Pidenza, e s'intenderà forse la Palastra“, ANTINORI *Monumenti*, Bd. 47, fol. 903 (nach einem Notarsakt vom 10. August 1609). „Nel 1618 fece la città scolpire nel Deposito di S. Equizio le arme e le statue che ci sono da Pietro Francese“, ANTINORI *Monumenti*, Bd. 47, fol. 904, 908 (nach dem Libro straordinario, 30. Dezember 1618).

Aus den Quellen lässt sich die Form des Monumentes als steinerne Ädikula mit skulptiertem Schmuck folgern, die ein eigenes kleines Gewölbe besaß wie auch eine vergitterte, fensterartige Öffnung.³⁸⁷ Schon diese groben Charakteristika verraten Analogien mit den Mausoleen der beiden Konpatrone, die mit der Übernahme der Grundstruktur des Bernhardinmonumentes für das Grabmal Cölestins eine identitätsstiftende Tradition begründet hatten. Zudem übte man eine ähnliche Ausstellungspraxis mit den Equitiusreliquien an seinem Heiligentag³⁸⁸ und auch ein die Heiligengebeine bergender Schrein im Inneren des Monumentes war integraler Bestandteil. 1628 bestimmte die Stadt gewisse Erträge für die Anfertigung eines neuen Reliquienschreins für Equitius, die 1631 durch eine testamentarisch verfügte Privatstiftung ergänzt wurden.³⁸⁹ Im Jahr 1635 konnten die Gebeine schließlich in den neuen versilberten Schrein überführt werden, der – zieht man die secentesken Meldungen heran – heute immer noch im Einsatz zu sein scheint.³⁹⁰ Diese *cassa* zeigt ein deutlich kleineres Format als die Schreine, die einst die Gebeine Bernhardins und Cölestins verwahrten, da nur einzelne Knochen erhalten waren. (Abb. 197) Auch bezüglich des Schreinentwurfes scheint man einer Gestaltungstradition gefolgt zu sein: Vergleicht man das Objekt mit den Holzschnitten vom Bernhardinschrein Mitte des 16. Jahrhunderts, zeigen sich Analogien hinsichtlich der Sarkophagform und des trapezoidal sich verjüngenden Deckels, auf dem mittig eine versilberte Adlerfigur mit gespreizten Flügeln angebracht ist. (vgl. Abb. 65–67) Die Langseiten besitzen ein zentrales Sichtfenster zwischen je einer Figurennische mit flankierenden Pilastern, die risalitartig hervortreten. Alle vier Stadtpatrone sind dargestellt: an der Vorderseite Equitius und Bernhardin, rückwärtig Cölestin und Maximus.

Verschiedene Forscher haben postuliert, das Equitiusgrabmal sei nach dem Vorbilde des Cölestin- oder auch des Bernhardinmausoleums errichtet worden, jedoch ohne auf die aus den Quellen hervorgehende Gestalt des Grabmales und

387 Vgl. ANTINORI *Annali*, Bd. 22.1, fol. 233 (nach Andrea Agnifili, ante 1628): „Il corpo dell’altro Protettore S. Equizio Monaco si conserva in ossa dentro cassa di legno in deposito di pietre sculte“.

388 „Ove [in S. Lorenzo] prima in vna Cappella sotterranea à piè della Chiesa, e poi in vn’altra di pietra ben lauorata à spese publiche da’ Signori del Magistrato fabricatali à man destra dell’altare Maggiore di quella Chiesa medesima, fu honoreuolmente riposto. La sua festa si celebra (...) col mostrarsi à tutti le sue Reliquie, che in vn cassertino decentemente si conseruano“, MASTAREO 1629, S. 27.

389 ANTINORI *Monumenti*, Bd. 47, fol. 904, 910 (nach der Riformagione vom 1. Mai 1628). Der Adelige Cesare Branconio verfügte „60 ducati per la cassa lavorata ed indorata con cristalli per contenere le ossa di S. Equizio“, COLAPIETRA 1986, S. 114 f.

390 „Nel 1635 oltre al Desposito di Pietra, levate le reliquie di S. Equizio dall’Antica Cassa di legno, la quale si doveva annualmente aprire nella festa di lui e si esponevan con ciò troppo le Reliquie stesse, furono risposte in Cassa d’argento adorna di figure di basso rilievo con cristalli da dui parti, pe’ quali si vedono senza che s’abbia la Cassa ad aprire in tal Festa fu fatta la riposizione di esse a 23 di Giugno vigilia della Natività di S. Giovanni Battista con solenne pompa“, ANTINORI *Monumenti*, Bd. 47, fol. 904, 908 f. (bezieht sich auf Ciurci).

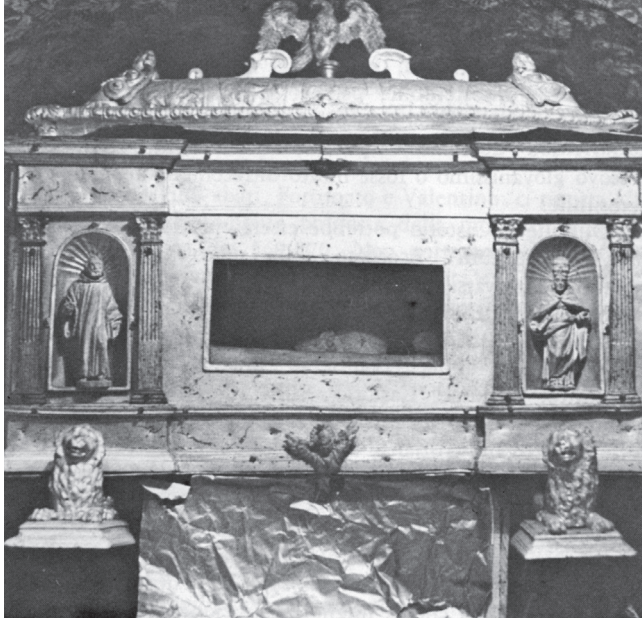


Abbildung 197: Schrein
hl. Equitius, um 1635,
L'Aquila, S. Margherita
(ehem. S. Lorenzo di
Pizzoli)

seinen liturgischen Kontext einzugehen.³⁹¹ Dabei scheinen sich die Autoren von suggestiven Formulierungen der Lokalhistoriker haben leiten lassen, die beschreiben, man habe mit dem Projekt des Equitiusgrabmals ein ebenso würdiges Monument erschaffen wollen, wie diese bereits für Cölestin und Bernhardin bestünden, woraus sie anscheinend auf eine auch formale Ähnlichkeit der Protektorengrabmäler schlossen.³⁹²

391 LEOSINI 1848, S. 116: „ma poi (non ha molto) barbaramente ruinato questo patrio monumento di scultura, lavorato sul modello di quel di S. Pietro Celestino in Collemaggio“; LEHMANN-BROCKHAUS 1983, S. 227: „Nach dem Vorbild des Mausoleums in der Collemaggio entstand in L'Aquila in S. Margherita della Forcella [sic!] ein Grabbau, den die Bildhauer Ascanio Castagnola und Alessandro Ciccarone (16./17. Jh.) dem hl. Equizio errichteten“; BOLOGNA 1997, S. 134: „Un monumento, che dovet'essere qualcosa di simile ai depositi di San Bernardino e di San Pietro Celestino a Collemaggio“.

392 „in tempo che vedevansi agl'altri SS. Protettori alzati vaghi depositi, non parendoli soddisfare a loro medesimi, ciò permettendo, determinarono a spese del pubblico alzare anche a questo un deposito“, CIURCI Ms. 48, fol. 118v; „le varie Reliquie di S. Equizio (...) che non avessero deposito a par degli altri tre Protettori“, ANTINORI *Monumenti*, Bd. 47, fol. 908. Im Übrigen wurden nicht wenige Elemente von S. Lorenzo *ad similitudinem* anderer Aquilaner Kirchen realisiert: der Campanile wurde 1507 nach dem Modell der „torre civica“ errichtet (ebd., fol. 899); das 1557 beauftragte Taufbecken der Kirche war am Vorbild von S. Biagio orientiert (ebd., fol. 913); die Privatstiftung des Salvatoraltars in S. Lorenzo sollte Engelsfiguren erhalten „ad similitudinem angelorum minorum existentium in ecclesia sancti Bernardini de Aquila“ (BERARDI 1990, S. 515).

Indes hatte das Equitiusmonument nicht lange Bestand, denn bereits während des Bebens von 1646 in Mitleidenschaft gezogen, begann nach 1703 der langsame Verfall von Grabmal und Kirche. Zwar gelang es, einige Schäden an der südlichen Apsis, in der sich das Equitiusgrabmal befand, zu beheben, doch transferierte man im Jahr 1784 die gesamte Pfarrei in die verlassene Jesuitenkirche S. Margherita und translozierte ein Jahr später auch die Heiligengebeine dorthin.³⁹³ 1786 wurde der neue, in Buntmarmor gearbeitete Grabaltar für Equitius von einem unbekanntem, wohl aus Neapel stammenden Künstler in der zweiten Kapelle der rechten Schiffsseite errichtet, in dem der secenteske Reliquienschrein seit dieser Zeit ruht.³⁹⁴

Monument des sel. Jean Bassand

Möglicherweise lässt sich dem Typus der Mausoleen der Aquilaner Stadtheiligen noch ein weiteres, heute ebenfalls verlorenes Beispiel hinzugesellen: In Alferis Beschreibung der Kirche S. Maria di Collemaggio kommt der Autor nach der Erläuterung zur Cölestinkapelle auf die den Hauptaltar nördlich flankierende Grabkapelle des sel. Jean Bassand (1360–1445) zu sprechen.³⁹⁵ Auch wenn die Beschreibung kaum Details birgt, erfahren wir, dass der vollständig erhaltene Körper des Seligen in einem Glassarkophag im Inneren eines steinernen Monumentes mit Stützen ionischer Ordnung ruhte.³⁹⁶ Indem Alferi die Bezeichnung „tabernacolo“ verwendet, greift er interessanterweise auf den selben Begriff zurück, mit dem er bereits das Cölestinmonument bezeichnet hatte.³⁹⁷ Zwar folgt daraus nicht zwangsläufig eine formale Ähnlichkeit der Grabmäler, doch kann man eine ähnliche Typologie vermuten.

Eine Quelle des 17. Jahrhunderts verrät, dass der Leichnam oberhalb der Altarmensa ruhte, durch zwei verschließbare hölzerne Läden zugänglich und zu bestimmten Kirchenfesten ausgestellt war.³⁹⁸ Ob dies auch der ursprünglichen

393 COLAPIETRA 1978, S. 934 f., der meint, dass gerade die anhaltenden Investitionen in das Heiligengrab dem Gesamtbau zum Schaden gereicht hätten; ANTONINI 1988/93, Bd. 2, S. 243.

394 PASCULLI FERRARA 2010, S. 305.

395 Der Franzose war Generalvikar der Cölestiner und wurde im März 1444 von Eugen IV. zum Prior von Collemaggio ernannt, um dort Reformen durchzusetzen (LOPEZ 1987, S. 159).

396 „Nell'altra inferior tribuna si vede un altro tabernacolo di pietra lavorato di ordine ionico nel quale riposa il corpo del Beato Giovanni Bassanni, monaco de' celestini, il quale si conserva intero dentro una cassa di vetro“, ALFERI 2012, S. 182 (vgl. auch ANTINORI *Monumenti*, Bd. 47, fol. 1266 f.).

397 Das Cölestinmonument bezeichnet er als „tabernacolo di finissima pietra, composto di due ordini oltre il piedestallo, dove si vede un bel intaglio sparso per tutta l'opra di ordine corinto“, ALFERI 2012, S. 182.

398 „Stimarono poscia i Monaci, & il Magistrato, che al B. Padre si douesse fabbricare vna Tomba honoreuole (...) conforme trà pochi anni fù eretta vaga machina di pietre lauorate nel mezzo della cappella di S. Gio. Battista (...) e vi fù posta non altra imagine, che vn'antica statua del medesimo santo Precursore (...) E fin'ad hoggi fi vede il sagra cor-

Disposition entsprach, muss dahingestellt bleiben. Das Monument fiel der Zerstörung anheim und wurde 1736 durch ein Altargrab ersetzt.³⁹⁹ Ohne die Entstehung und Gestalt des ursprünglichen Grabmals für Jean Bassand an dieser Stelle tiefergehend untersuchen zu können, tritt doch ein weiterer Hinweis auf eine Angleichung der Grabstätten von Mitgliedern des Aquilaner städtischen Pantheons zutage.

Diese Tendenz zur Vereinheitlichung der Patronsgrabmäler lässt sich bis ins 18. Jahrhundert weiterverfolgen, nachdem diese infolge des Bebens von 1703 zum Teil umgestaltet wurden. Orientiert am Typ des Buntmarmoraltars mit über dem Stipes integrierter Grabnische der neuen Unterbringung des Leibes von Jean Bassand (1736), wurden – wie wir sahen – 1786 auch die Equitiusreliquien in der Nische oberhalb eines neu gestalteten Altars in S. Margherita überführt.⁴⁰⁰ (Abb. 198)



Abbildung 198: Aniello Gentile, Grabaltar sel. Jean Bassand, 1736, L'Aquila, S. Maria di Collemaggio

po situato in alto al piano dell'Altare, in vna cassa con i cristalli intorno: che si custodisce da due porte di legno con le chiaui, e si mostra nelle feste principali della Chiesa“, TELERA 1648, S. 335 f.

399 Der Neapolitaner Aniello Gentile schuf einen neuen Buntmarmoraltar mit integrierter Grabnische („AGNELUS GENTILE F. ANNO MDCCXXXVI“, PASCULLI FERRARI 2010, S. 306). Ein trapezförmiges Gemälde, das den Seligen auf seinem Totenbett zeigt und durch zwei Schlüssellocher perforiert ist, verschließt das Reliquiendepositum oberhalb des Altarstipes und spielt auf die Integrität des Heiligenleibes an. In späterer Zeit wurden die Gebeine Jean Bassands mit denen der sel. Cölestinergeneräle Luca Mellini († 1449) und Bonanno Aquilano (1610 nach Collemaggio transloziert) vereint (TELERA 1648, S. 334 f.; SIGNORINI 1868, Bd. 2, S. 336).

400 PASCULLI FERRARI 2010, S. 307.

Exkurs zur lokalen Typogenese von Grabmalgruppen

Analoge Grabmalstypen bzw. Grabmalsserien auf lokal begrenztem Raum sind kein Einzelfall, und für Heilige oder Selige ebenso wie für Nichtheilige nachzuweisen.⁴⁰¹ Beispiele einer Gruppenbildung finden sich etwa in den Grabmälern für die Anconitaner Seligen Gabriele Ferretti (1489) und Girolamo Giannelli (1509), beide Franziskanerobservanten.⁴⁰² Bestand das Ferretti-Grab (vgl. 4.4.1) aus einer extravaganten Mediensynthese, die beim Monument für Giannelli nicht zu finden ist, waren doch beide unzweifelhaft an römischen Klerikerwandgrabmälern bregnesker Prägung orientiert. Der Rückgriff auf den gleichen Typus scheint darauf abzuzielen, die verehrten Franziskaner mit einander zu assoziieren.

Möglich war auch die visuelle Assoziation des ‚Heiligenpersonals‘ einer einzigen Kirche durch einen spezifischen Grabtyp, so beispielsweise die Grabtumben von S. Giustina, Padua. Die Umbettung des Evangelisten Lukas und des Apostels Matthias in neue Grabmäler vom Typus der Stelzentumba (beide 1316) innerhalb der Basilika scheint eine formale Antwort auf den aufblühenden Kult des benachbarten Stadtheiligen Antonius – gebettet in eine auf Stützen erhöhten, aus kostbarem Stein gefertigte *arca* – gewesen zu sein. Einen späteren Nachhall fand dieser Grabtyp noch in den beiden folgenden Jahrhunderten, als man die Gebeine der Patronin Giustina in der Krypta ihrer Grabbasilika in ein erhöhtes Tumbengrab translozierte (1476) und im 16. Jahrhundert, als man weitere *arche* für Heiligengebeine in S. Giustina plante.⁴⁰³

Mitunter wurde ein erfolgreiches Modell beim selben Künstler ein zweites Mal angefragt, wie die von Lorenzo Ghiberti im *all’antica*-Stil für die Gebeine der hll. Protus, Hyazinth und Nemesius (1426–28) sowie für den hl. Zenobius (1432–42) geschaffenen bronzenen Sarkophage zeigen.

Auch hinsichtlich der gleichartigen Präsentation der fragmentierten Gebeine von Stadtheiligen lassen sich Beispiele anführen, wie etwa für das späte Trecento in Bologna: Nachdem Jacopo Roseto 1380 im Auftrag der Kommune für das Haupt des Patrons Petronio ein tabernakelförmiges Reliquiar, bekrönt von einer Büsten-darstellung des Heiligen geschaffen hatte, wurde nur drei Jahre später ein analo-

401 Im profanen Bereich waren ähnliche Grabtypen häufig ein Mittel, um dynastische Verbindungen oder beruflich-politischen Rang auszudrücken, vgl. etwa in Florenz die Baldachinmonumente der Familie Bardi in S. Croce oder die uniformierten *avelli* von S. Maria Novella. Zu Heiligengrabmälern GARMS 1990, S. 91f.; NYGREN 1999, S. 160. Man denke auch an die römischen Papstgrabmäler Pius’ II. und seines Neffen Pius’ III., wie die Monumente für die Kardinäle Ascanio Maria Sforza und Girolamo Basso della Rovere oder auch die Wandgrabmäler des Diomede und Francesco Carafa in S. Domenico Maggiore, Neapel.

402 GARMS 1990, S. 91; NYGREN 1999, S. 123 f. Zum Grabmal Giannellis RÖLL 1994, S. 157–164.

403 Zur Vorbildfunktion der Antonius*arca* vgl. TOMASI 2012, S. 72, 76. Zur *arca* der hl. Giustina ZAMPIERI 2006; zur Umgestaltungskampagne von S. Giustina im Cinquecento TOMASI 2012, S. 36–38.

ges Reliquiar beim selben Künstler zur Aufbewahrung der Kopfreliquie des Konpatrons Dominikus beauftragt.⁴⁰⁴

Die visuelle Referenzbildung zwischen Heiligengrabmälern ist einerseits als Mittel zur Identitätsstiftung innerhalb eines Territoriums, einer Kongregation oder auch Kirche zu verstehen. Andererseits lässt sie sich im Sinne einer „sakralen Aggregation“ deuten, wobei in der Akkumulation der Fürsprecher die Vorstellung mitschwingt, dass die Stadtpatrone, gemeinsam angerufen, eine effektivere Wirkmacht entfalteten.⁴⁰⁵ Diese Gründe und wohl auch praktische Erwägungen scheinen ursächlich für das Auftreten einer Grabmalsgruppe in der Sakraltopographie L'Aquilas zu sein. Das von Silvestro di Giacomo entwickelte Erfolgsmodell orientierte sich zunächst an den konkreten Bedürfnissen der Bernhardinverehrung. Doch erwies sich die Gestalt eines freistehenden, vergitterten Schutztabernakels mit verschließbarem Sichtfenster auch im Kult der anderen Stadtpatrone als günstig, so dass durch die formale Übernahme ein spezifischer Heiligengrabtypus, quasi eine Aquilaner *corporate identity* entstand.

4.5.2 Wahlverwandtschaften – zwei Fälle überregionaler Rezeption

In diesem Kapitel wird der Rezeption des Bernhardinmausoleums auf überregionaler Ebene nachgespürt. Untersucht werden dabei typologisch-funktionale Analogien des ersten Entwurfs für das Grabmal Julius' II., dem das Aquilaner Mausoleum möglicherweise als Inspiration diente. Stärker auf formaler Ebene bewegen sich Parallelen des Schutzgehäuses der lauretanischen Santa Casa und der in ihrer Nachfolge entstandenen Kleinarchitekturen.

Santa Casa

Steine des Wohnhauses der Gottesmutter in Nazareth, welches man schon seit konstantinischer Zeit verehrte, wurden Ende 1294 nach Italien transferiert.⁴⁰⁶ Im 14. Jahrhundert erhöhte man die Mauern der aus diesen Steinen errichteten Konstruktion mit Backstein und setzte ein Satteldach mit Dachreiter auf. Verschiedene 1375 gewährte Ablässe für Marienfesttage steigerten die Verehrung. Die Legende der Transferierung des gesamten Hauses durch Engel scheint in das 15. Jahrhundert zu datieren und ist erstmals 1440 im *Rosarium* der Klarissin Caterina Vigri zu fassen.⁴⁰⁷ Ab 1471 wurde eine kreuzförmige Basilika um die Heilighausreliquie errichtet: Nachdem Giuliano da Sangallo 1499/1500 diesen Bau mit einer Kuppel über der Santa Casa vollendet hatte, veranlasste Julius II. den Entwurf eines marmornen Gehäuses um die Baureliquie, ein Backsteinbau von 9,50 m Länge, 4 m

404 LUCCHINI 2010, S. 535 f.

405 Vgl. DAVIES 2013, S. 206.

406 Zur Geschichte der Heilighausreliquie vgl. WEIL-GARRIS 1977, Bd. 1, S. 3–5.

407 SAHLER 2013, S. 1421.

Breite und 6 m Höhe. Gemäß dem 1509/10 vollendeten Modell Bramantes realisierten Andrea Sansovino, Gian Cristoforo Romano, Antonio da Sangallo d.J., Raniero Nerucci und andere die Arbeiten, die sich noch bis 1537/79 hinzogen.⁴⁰⁸

Der Aufriss der westlichen Wand – zugleich die Schauseite vom Langhaus aus – übersteigt die Dimensionen des Aquilaner Monumentes deutlich (13,74 m × 8,80 m). (Abb. 199) Über einer Sockelzone mit zentral vorgelagertem Altar erhebt

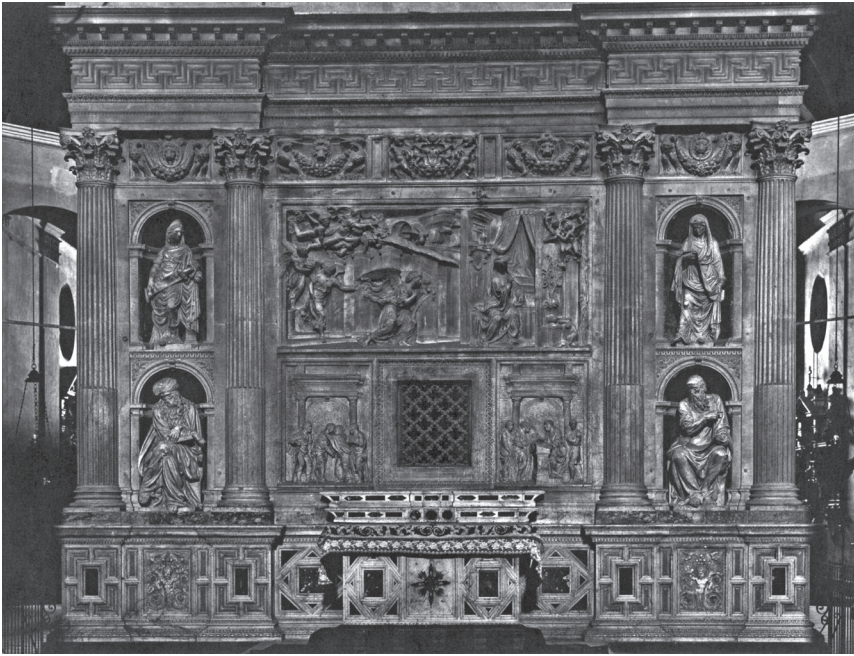


Abbildung 199: Bramante et al., Gehäuse der Santa Casa, ab 1507, Loreto, S. Maria della Santa Casa

sich mittig eine quadratische, von Reliefszenen flankierte Öffnung mit Gittereinsatz, die *finestra dell'angelo*, auf deren vermutete Funktion das darüberliegende Relief der Verkündigung Bezug nimmt. Dieses Mittelkompartiment wird gerahmt durch zwei Säulenjoche mit übereinander angeordneten Figurennischen; die rahmenden korinthischen Halbsäulen scheinen durch die verkörppte Sockelzone wie auf hohen Piedestalen zu stehen. Den Abschluss bildet ein kräftiges Gebälk, dem eine Balustrade aufsitzt.

Der Vergleich des Bernhardinmausoleums mit der cinquecentesken Verkleidung der Heilighausreliquie in Loreto wurde in der Forschung verschiedentlich

408 Allgemein zur Genese des Gehäuses und einer Analyse des Skulpturenschmucks WEILGARRIS 1977.

bemüht.⁴⁰⁹ Beide Kleinarchitekturen – denen die ‚Haus in Haus-Typologie‘ gemeinsam ist – zeigen an der bzw. den Hauptschauseiten das Schema eines dreizehnigen Aufrisses mit bekrönendem Element, wobei das Santa Casa-Gehäuse über dem Sockel zwei Zonen in einer kolossalen Ordnung zusammenfasst, was den monumentalen Charakter unterstreicht. Eine Dreiteilung ist jeweils auch in der Vertikalen vorhanden, wobei eine untere zentrale Öffnung axial zu einem erzählenden Relief positioniert und durch Stützenachsen gerahmt wird. Am Grabmal des hl. Bernhardin ist die Geschosseinteilung klarer und die Schauöffnung in das ‚Interkolumnium‘ zwischen den Stützenachsen ausgeweitet. In Loreto ist die *finestra* zum Innenraum des Heiligen Hauses relativ zur Breite des Gebäudes verkleinert und von Reliefszenen begleitet. Die Verkröpfung der Stützenachsen über alle Zonen hinweg ist beiden Bildhauerarchitekturen gemein, doch wird die Plastizität in Loreto noch gesteigert durch den Einsatz von Dreiviertelsäulen und raumgreifender Skulptur. Zugleich haben die vereinheitlichenden Rahmenstreifen, die Nischen und Relieffelder umgeben, im Gegensatz zur flirrenden Ornamentfülle des Bernhardinmausoleums eine beruhigt-strenge, die Monumentalität des Entwurfs steigende Wirkung.

Eine konkrete Verbindungslinie ließe sich über den Auftraggeber Julius II. konstruieren, der – wie wir sahen – das Mausoleum Bernhardins kennen musste (2.6.2), allerdings lassen sich weitere Berührungspunkte aufzeigen. Auch wenn die Franziskaner anscheinend ein ambivalentes Verhältnis zu diesem Pilgerziel hatten – war die Santa Casa doch eine der wenigen nicht unter ihrer Aufsicht stehenden Heiligen Stätten –, wurde Loreto sehr schnell zu dem beliebtesten Marienwallfahrtsort Europas und 1476 durch den Franziskanerpapst Sixtus IV. dem direkten Schutz des Heiligen Stuhls unterstellt; im selben Jahr bestätigte der Pontifex die von den Franziskanern beförderte Doktrin der Unbefleckten Empfängnis Mariens.⁴¹⁰

Auch Pilger aus L’Aquila kannten und besuchten das Heiligtum im ca. 190 km entfernten Loreto.⁴¹¹ Verschiedene Ablässe für den Besuch der Santa Casa koinzidierten mit den Terminen der Handelsmesse in Recanati, das nur rund 8 km vor Loreto liegt, so dass Aquilaner Kaufleute einen zusätzlichen Anreiz hatten, sich in die Marken zu begeben. So sind auch für den Stifter des Bernhardinmausoleums,

409 BINDI 1889, S. 805; CHINI 1954, S. 438; LEHMANN-BROCKHAUS 1983, S. 384; DI GENNARO 2010, S. 82. Antonini geht davon aus, dass die 1467 begonnene Wallfahrtskirche von Loreto sich am Typus der Basilika mit Kuppeloktogonal von S. Bernardino orientierte und die von ihm vermutete ursprüngliche Positionierung des Bernhardingrabmals unter der Kuppel als Vorbild für den Ort der Santa Casa diente (ANTONINI 2004, S. 226, 237 Anm. 15).

410 Obwohl sie u. a. bei Caterina Vigri zu finden ist, bezweifelte ein Pilgertraktat des Franziskanerobservanten Francesco Suriano von 1485 offen die Legende der englischen Übertragung des Hauses (vgl. MOORE 2017, S. 221).

411 BERARDI 2005, S. 223–226. Einer Legende zufolge planten die Templer 1294, die Santa Casa aus dem Heiligen Land zu transferieren und sie Cölestine V. für S. Maria di Collemaggio zu übergeben (DE SIMONE 2005, S. 102).

Iacopo di Notar Nanni, im Jahr 1496 geschäftliche Transaktionen auf der Messe von Recanati bezeugt.⁴¹² Erst einige Jahrzehnte später, zwischen 1535 und 1555, war der Aquilaner Kleriker und Chronist Bernardino Cirillo Erzpriester der Santa Casa und veröffentlichte 1572 eine Schrift zur Geschichte des lauretanischen Marienheiligums.

Schon 1520 war das Marienheiligum von Loreto zu einem der wichtigsten Wallfahrtsorte der Christenheit proklamiert worden. Eine infolge des Sieges bei Lepanto 1571 gesteigerte Marienverehrung und die Bestätigung der Legende der Transferierung des Heiligen Hauses durch Sixtus V. 1586 führten dazu, dass überall in Europa Nachbildungen der Heilighausreliquie entstanden.⁴¹³ Beispielhaft sei hier die ebenfalls in den Marken befindliche Nachbildung der Santa Casa in Macereto bei Visso genannt (1585–94).⁴¹⁴ Das marmorne Gehäuse bildet den räumlichen Mittelpunkt eines Zentralbaus. Gegenüber dem lauretanischen Modell hinsichtlich der Dimensionen, des Figureschmuckes und der Farbigkeit reduziert, ist die Struktur in Macereto weitaus weniger plastisch und wirkt weniger monumental. Diese Modifikationen führen dazu, dass die Schaufrent trotz der Aufgabe der zweizonigen Anordnung des Mittelkompartimentes dem Bernhardinmausoleum noch näherkommt, als das Heilighausgehäuse in Loreto.

Erster Entwurf des Juliusgrabes

Die komplexe Planungsgeschichte des Juliusgrabes soll hier nicht *en detail* behandelt, sondern die Grundzüge von Michelangelos erstem, auf 1505 datierendem Entwurf umrissen werden. Dieser sah ein monumentales, vierseitiges Freigrab mit den ungefähren Grundrissmaßen von 10,80 × 7,20 m vor. Die Schaufrenten sollten mit Figurennischen geschmückt werden, gerahmt von *termini* und vorgelagerten Statuen. Darüber bekrönte auf einer erhöhten und von vier Skulpturen umgebenen Plattform die Figurengruppe Julius' II. zwischen zwei Engeln das Monument. Das Innere sollte als gewölbte Grabkammer gestaltet und betretbar sein, so dass vor dem mittig platzierten Sarkophag des Grabmalsinhabers Gebete entrichtet werden konnten.⁴¹⁵ (Abb. 200)

412 BERARDI 2005, S. 225 f. Anm. 83. Die kalkuliert terminierten Ablässe (vgl. CALCAGNI 1711, S. 59) scheinen einen ähnlichen Synergieeffekt zwischen dem Handelsstand- und Wallfahrtsort geschaffen zu haben, wie er für die Aquilaner Messen im Mai und August geschildert wurde (2.4.3).

413 Moore sieht in den Nachbildungen der Santa Casa eine symbolische Aneignung der Architektur des Heiligen Landes (MOORE 2017, S. 221; zu Einzelbeispielen ebd., S. 229–232). Sahler geht so weit zu postulieren, dass die „Haus-in-Haus-Typologie“ mit Beispielen wie der Santa Casa oder der Portiunkula sich in gegenreformatorischer Zeit geradezu zum „Topos der Wallfahrtsarchitektur“ entwickelte (SAHLER 2013, S. 1424).

414 ALICI 2002; PATETTA 1989, S. 126 f.

415 Zur Diskussion des Grabmalsentwurfs von 1505 ARGAN/CONTARDI 1990, S. 49–55; POESCHKE 1990/92, Bd. 2, S. 89 f.; ECHINGER-MAURACH 1991, Bd. 1, S. 180–190; dies. 2009, S. 13–22. Zur Schwierigkeit, dass den späten, rekonstruierenden Beschreibungen

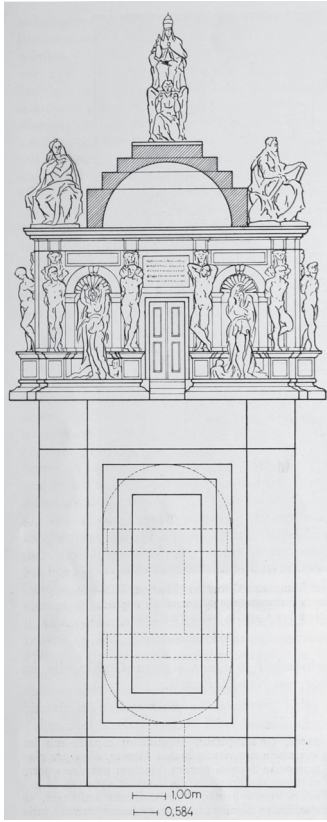


Abbildung 200: Michelangelo Buonarroti, Entwurf Juliusgrab, 1505, Rekonstruktion nach Christoph L. Frommel

Vielfältige Anregungen sind für das Juliusgrab zu vermuten: römisch-antike Grabbauten, das freistehende, durch den späteren Julius II. beauftragte Bronzegrabmal Sixtus' IV. oder auch die reich mit Reliefs und Skulpturen geschmückte *arca* des hl. Dominikus, an deren Erweiterung Michelangelo mitgewirkt hatte. Im Besonderen soll hier jedoch die These John Shearmans näher vorgestellt werden, der als Inspirationsquelle der Grundidee des ersten Juliusgrabentwurfs als freistehendes Grabgehäuse das Aquilaner Bernhardinmausoleum annimmt und dies auf die persönlichen Erfahrungen des Papstes zurückführt:⁴¹⁶ Dieser war als Kardinal Giuliano della Rovere (1471–1503) mehrfach Legat in Frankreich gewesen und frequentierte dort u. a. zwischen Juni 1480 und November 1481 den Hof Ludwigs XI.⁴¹⁷ Auf diese Weise muss der Kardinal von dem unerhört kostbaren Geschenk des Prunksarkophages für den Bernhardinleib erfahren haben, welchen der französische Monarch just im Frühjahr 1481 nach L'Aquila sandte.⁴¹⁸ (vgl. 3.1.1) Dies ist umso wahrscheinlicher wegen eines Zwischenhalts des Sarkophags in Rom, bei dem er von Giulianos Onkel Sixtus IV. gesegnet wurde.⁴¹⁹ Vermutlich verfolgte Giuliano, der wie Sixtus Franziskaner und seit 1474 Kardinalprotector des Ordens war, auch die weitere Projektierung des aufwendigen Aquilaner Mausoleums, das im selben Jahr vollendet wurde, in dem Michelangelo den ersten Entwurf für das Papstgrab lieferte. Dem ambitiösen Pontifex – so Shearman, der die Rolle des Auftraggebers bei der Gestaltfindung

gen von Condivi und Vasari weder Erläuterungen des Künstlers noch frühe Entwürfe zu einem Freigrab gegenüber gestellt werden können KEMPERS 2004, S. 43–47, 57f.; ECHINGER-MAURACH 2009, S. 18; SATZINGER 2011, S. 175.

416 SHEARMAN 1995, S. 221; der Autor erwähnt, dass Peter Meller unabhängig ebenfalls das Aquilaner Mausoleum als Modell des Papstgrabes vorschläge (ebd., S. 238 Anm. 19). Vgl. dagegen Echinger-Maurach, die die Kompaktheit des michelangelesken Entwurfs betont, der eben keine Sichtöffnung zum Gehäuseinneren aufwies und höchstwahrscheinlich einen ovalen Grundriss der Kammer vorsah (ECHINGER-MAURACH 1991, Bd. 1, S. 182, 184–189).

417 SHEARMAN 1995, S. 216, 236f. Anm. 7, 9; dort auch zu weiteren Aufenthalten zwischen 1494 und 1499. Zu den gesicherten Daten vgl. MOLINIER 1904, S. 138, 141, 143 (4. Juni und 29. Oktober 1480, 11. November 1481).

418 SHEARMAN 1995, S. 220f.

419 Das Begleitschreiben Ludwigs XI. datiert auf den 22. Mai 1481, der Schutzbrief des Papstes auf den 28. Juni; am 5. Juli traf der Sarkophag in L'Aquila ein (vgl. Kap. 3.1.1).

hervorhebt – musste ein Heiligengrab als Modell für sein eigenes Grabmal passend erscheinen.⁴²⁰ Diese Hypothese scheint umso plausibler, als sich nachweisen lässt, dass Julius II. anhaltend an S. Bernardino interessiert und über den Stand der dortigen Arbeiten informiert war, denn sein Breve vom 13. Juni 1506 verfügte, dass die Kirche baldmöglichst eine würdigere Fassade erhalten solle.⁴²¹

Ob dem Künstler das Bernhardingrabmal aus eigener Anschauung bekannt war, muss Spekulation bleiben; doch stellte Michelangelo noch um 1520 Überlegungen zu einem freistehenden Grabmonument im Kapellenzentrum im Rahmen der Planungen zur Neuen Sakristei von S. Lorenzo an.⁴²² Formale Vergleichsmomente mit den Schaufronten des Bernhardinmausoleums lassen sich auch an Michelangelos Fassade der Cosmas und Damian-Kapelle im Ehrenhof der Engelsburg (1514–17) aufspüren.⁴²³ (Abb. 201) Aufgabe war es hier, eine Fensterfassade zu gestalten, die es auch den außerhalb der Kapelle Stehenden ermöglichen soll-



Abbildung 201: Michelangelo Buonarroti, Fassade Cosmas und Damian-Kapelle, 1514–17, Rom, Ehrenhof Engelsburg

420 SHEARMAN 1995, S. 220f. Der Autor vermutet, dass auch einzelne Charakteristika des modifizierten Grabmalsprojektes von 1509, wie ein Altar und eine Mariendarstellung, sich an dem Vorbild des Bernhardinmausoleums orientiert haben könnten (ebd., S. 223).

421 CHIAPPINI 1924, S. 85, Dok. XL; GHISSETTI GIAVARINA 2013, S. 14 (vgl. Kap. 2.6.2).

422 Auch die Form eines vierseitigen Ehrenbogens wurde anscheinend erwogen (PANOFSKY 1964, S. 100; ARGAN/CONTARDI 1990, S. 177).

423 Edb., S. 64–66; SATZINGER 2011, S. 178 f.

te, an der Messe zu partizipieren. Dabei kröpfte der Künstler das zentrale Joch vor – durch zwei von einer mittleren Stütze geteilte, quadratische Fenster und darüber liegende *oculi* charakterisiert –, während schmalere seitliche Nischenjoche die Struktur zu einer rhythmischen Travée ergänzen. Parallelen dieser an Altararchitekturen erinnernden Kleinfassade mit dem Prospekt des Aquilaner Monumentes sind die doppelte Öffnung sowie das triumphbogenartige Aufrissschema. Eine direkte Bezugnahme ist nicht nachzuweisen und es ist nicht auszuschließen, dass andere Monumente Michelangelo klarer vor Augen traten, wie etwa die Cappella Piccolomini zu der der Florentiner ja selbst beigetragen hatte und von der aus auch Verbindungslinien zum Aquilaner Grabmal führen (vgl. 4.2.3).

4.5.3 Tendenzen und Ausblick – Mausoleen, objekthafte Architekturen und die Grabkultur nach 1500

Weniger konkret als die Verbindungslinien zum Erstentwurf des Juliusgrabes und zur Santa Casa sind lose Affinitäten, die im Folgenden aufgezeigt werden, um das Bernhardinmausoleum im Kontext allgemeiner Tendenzen am Beginn des 16. Jahrhunderts zu verorten. Neben dem Interesse der Zeitgenossen für die Rekonstruktion und Adaption antiker Mausoleumbauten, geraten dabei nach 1505 entstandene freistehende Heiligenmonumente sowie die Neigung zu kleinformatigen Architekturen – teils mit Skulpturenschmuck versehen, teils die beliebte Zentralbauthematik aufgreifend – in den Blick. Abschließend erfolgt – im Lichte von Schwellenwerken, die den Übergang der Grabmalkunst hin zur so genannten Hochrenaissance markieren – eine Einordnung der Gestaltfindung des Aquilaner Monumentes hinsichtlich der Frage nach seinem innovativen Potential.

Zwischen *Maussolleion* und idealem Mausoleum

Wie in der Auslegung der Epitaphe ausgeführt (vgl. 3.4.2), wurde das Bernhardinmonument mit dem *Maussolleion* von Halikarnassos mindestens per Inschrift indirekt in Beziehung gesetzt. Und tatsächlich weist ja – ohne den konkreten Vergleich überstrapazieren zu wollen – das Aquilaner Mausoleum als freistehendes, vierseitiges und mit einem aufwendigen oberen Abschluss versehenes Monument tatsächlich einige zentrale Charakteristika des eponymen Grabbaus auf.

Nahm das *Maussolleion* bereits in Texten zur antiken Kultur und im Kunstdiskurs seit dem 14. Jahrhundert keinen geringen Raum ein, so brachten die Identifizierung von Halikarnassos (nahe dem heutigen Bodrum) und die Wiederentdeckung des Monumentes um 1494/97 sowie die zeitgleichen frühen Editionen der Schriften von Vitruv und Plinius ihm verstärkte Beachtung.⁴²⁴ So setzten sich

424 Zu den antiken Quellen *Maussolleion* 1986, Bd. 2.1; zu Texten des 15. und 16. Jahrhunderts PFISTERER 2002b; HESSLER 2014, S. 681–686. Einen Überblick zur Rezeption bieten RODRÍGUEZ-MOYA/MÍNGUEZ 2017, S. 103–132.

nach 1500 Künstler vermehrt mit der Gestalt dieses Weltwunders auseinander, sei es aus archäologischem Blickwinkel mit dem Versuch der Rekonstruktion des Monumentes anhand von Beschreibungen und Maßangaben der antiken Autoren, sei es in Form von kreativ-phantastischen Nachschöpfungen.⁴²⁵ Beispielhaft für letztere seien die Illustrationen verschiedener Publikationen genannt, wie die Phantasiebauten in Francesco Colonnas 1499 publiziertem Traumbericht *Hypnerotomachia Poliphili* oder die eklektische, auf kreuzförmigem Grundriss angelegte Darstellung des *Maussolleion* in Cesarino Cesarinis Vitruvübersetzung von 1521 (um 1508 verfasst).⁴²⁶ Von einem stärker archäologisch-antiquarischen Interesse waren Architekturzeichnungen, vor allem diejenigen Antonios da Sangallo d.J., der ab etwa 1520 über mehrere Jahrzehnte hinweg eine Reihe von Zeichnungen schuf, die den Grabbau von Halikarnassos hauptsächlich auf Grundlage der Passagen bei Plinius und Vitruv zu rekonstruieren suchten.⁴²⁷

Die Adaption der Überlieferung des *Maussolleion* ist auch für konkrete Grabmalsprojekte der ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts anzunehmen, die als vierseitige, mit Figuren geschmückte Monumente, oftmals freistehend geplant waren, teils mit einer Grabkammer oder einem pyramidalen Abschluss. Basierend auf Vasaris Beschreibung des geplanten Juliusgrabes mit einer sich verjüngenden Pyramide, hat man vermutet, Michelangelo habe in seinem Entwurf eines statuen-geschmückten Monumentes mit Grabkammer und Stufenpyramide unter anderem auf das *Maussolleion* Bezug genommen.⁴²⁸ Etwas später zu datieren ist eine Gruppe von Monumenten bzw. Grabmalsprojekten, die formal eindeutig auf das *Maussolleion* rekurren wie der vermutlich von Raffael stammende zeichnerische Entwurf eines Grabmonumentes für Francesco Gonzaga († 1519) mit bekrönender Reiterstatue (Cabinet des dessins du musée du Louvre), aber auch Giulio Romanos Wandgrabmal für Baldassare Castiglione von S. Maria delle Grazie in Curtatone bei Mantua (1529/30), die Grabmalsplanung für Piero de' Medici in Montecassino (um 1530) als pyramidenbekröntes Freigrab oder die Entwürfe der

425 Anscheinend wurden die Angaben der antiken Autoren jedoch in der Regel nicht durch Informationen von der Entdeckung des eigentlichen Monumentes ergänzt (*Maussolleion* 1986, Bd. 2.2, S. 174). Zur Rezeption der Informationen, die Plinius zum *Maussolleion* lieferte vgl. FANE-SAUNDERS 2016, S. 261–271.

426 Zu diesen Illustrationen *Maussolleion* 1986, Bd. 2.2, S. 174, 176; FANE-SAUNDERS 2016, S. 128–144, 170–194.

427 Vgl. RAUB 2014 zu den 13 im Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi aufbewahrten Zeichnungen. Möglicherweise trafen Raffael, die Sangallo und Baldassare Castiglione mit dem Humanisten Fra Sabba Castiglione, der aus seiner Zeit in Rhodos Informationen aus erster Hand aus Bodrum hatte, in Rom zusammen (1508–16) und beflügelten so das Interesse an dem Monument (*Maussolleion* 1986, Bd. 2.2, S. 177).

428 „ascendeva l'opera sopra la cornice in gradi diminuendo“, zit. nach FROMMEL 1977, S. 38 f., der weitere Referenzwerke wie die antiken Monumente entlang der römischen Gräberstraßen nennt, aber auch Anregungen der kaiserzeitlichen Numismatik und Sarkophagkunst. Zur Hypothese, Gian Cristoforo Romano habe durch aktuelle Informationen zu Grabungen auf dem Gebiet des einstigen *Maussolleion* dem Juliusgrabprojekt in seiner Frühphase neue Impulse gegeben HICKSON 2010, S. 18.

Grabmonumente Leos X. und Clemens' VII. von Antonio da Sangallo d.J. und Baccio Bandinelli (1535/36).⁴²⁹

Heiligenmausoleen am Beginn des 16. und im 17. Jahrhundert

Am Beginn des Cinquecento sind wenige freistehende Grabmonumente für im Ruhe der Heiligkeit Verstorbene zu finden, die nicht dem Typ der erhöhten, reliefgeschmückten Tumba angehören.⁴³⁰ Eine Ausnahme bildet das Grabmal der verehrten Osanna Andreasi (1449–1505) in der Mantuaner Kirche S. Domenico (im 18. Jahrhundert modifiziert und später abgebrochen), das von Gian Cristoforo Romano (1456–1512) geplant wurde, eben jenem Künstler und Antikenspezialisten, der um 1501 den östlichen Mittelmeerraum bereiste und so Kenntnisse zu den *Maussolleions*grabungen aus erster Hand hatte.⁴³¹ Mit dem Ansinnen verbunden, Kult und Heiligsprechungsverfahren der Dominikanerterziarin zu befördern, wurde das Monument auf persönliche Initiative der Herzogin Isabella d'Este zwischen 1505 und 1508 realisiert.⁴³² Eine späte Darstellung (um 1699) zeigt das Mausoleum Osannas als mehrzonigen Aufbau mit auf einem Altarblock ansetzenden Säulen, auf denen ein Gebälk aufsaß, bekrönt von einem profilierten Aufbau, der an einen Sarkophagtrog erinnert und zuoberst eine kleine *cella* aufwies mit dem Brustbild der Heiligen, von Leuchterengeln flankiert.⁴³³ (Abb. 202) Die periodische Ausstellung des in den Quellen mehrfach als „intero & palpabile“ bezeichneten, stigmatisierten Körpers der Seligen, erfolgte – glaubt man der Darstellung – in einem transparenten Sargkasten auf Höhe der Altarmensa; eine Anordnung die dem Ziboriumgrabmal des hl. Pellegrinus in S. Pellegrino dell'Alpe gleicht.⁴³⁴

429 FROMMEL 1977, S. 42, der diese Monumente zugleich bedingt durch die Juliusgrab-Entwürfe sieht. Zu Raffaels (Werkstatt?) Entwurf ECHINGER-MAURACH 1991, S. 423; zum Monument für Castiglione FANE-SAUNDERS 2016, S. 300 f.; zu den Grabmälern der Medici-Päpste ebd., S. 283–288.

430 Vgl. etwa die Brescianer *arche* der hll. Apollonio und Filastio (1504–10) sowie des hl. Tiziano (1505) oder die *casse* der hll. Marcellino und Pietro (Cremona, ab 1506) und des hl. Rochus in Venedig (1516–24).

431 HICKSON 2010, S. 10. Auch Isabella d'Este war gut unterrichtet über die Grabungen (ebd., S. 13).

432 GHIRARDI 2005, S. 65 f. Zur Auftrags- und Realisierungsgeschichte des Grabmals BOURNE 1998, S. 425–440.

433 AASS, Junii III, Dies 18, S. 672a. Laut Korrespondenz mit der Auftraggeberin war Romano angehalten, das Grabmal „*facendola sopra a quatro colone con li ordini, e con un cassone integro dove possa intrare il ditto corpo col suo coperchio*“ (zit. nach BOURNE 1998, S. 429). Zur Translation 1508 DONESMONDI 1615, S. 110; kurz darauf wurde der Altar beauftragt (BOURNE 1998, S. 432 Anm. 165, 739 f.).

434 Zwar lässt sich erst ab 1602 eine geregelte Sichtbarmachung des Leichnams am Todestag Osannas bezeugen (DONESMONDI 1615, S. 107, 370 f.), doch wurde ihr Körper bereits kurz nach der Translation neu eingekleidet, da der spirituelle Ratgeber des Herzogs empfahl diesen angemessen zu schmücken, um ihn auf würdige Weise hochgestellten Personen zeigen zu können (BOURNE 1998, S. 438 f.). Den zweiten Leichnam einer Dominikanerin, den die Druckgraphik wie im Altarstipes geborgen zeigt, soll – laut den Bollandisten – die Figur Osannas auf einem versilberten Lederantependium darstel-

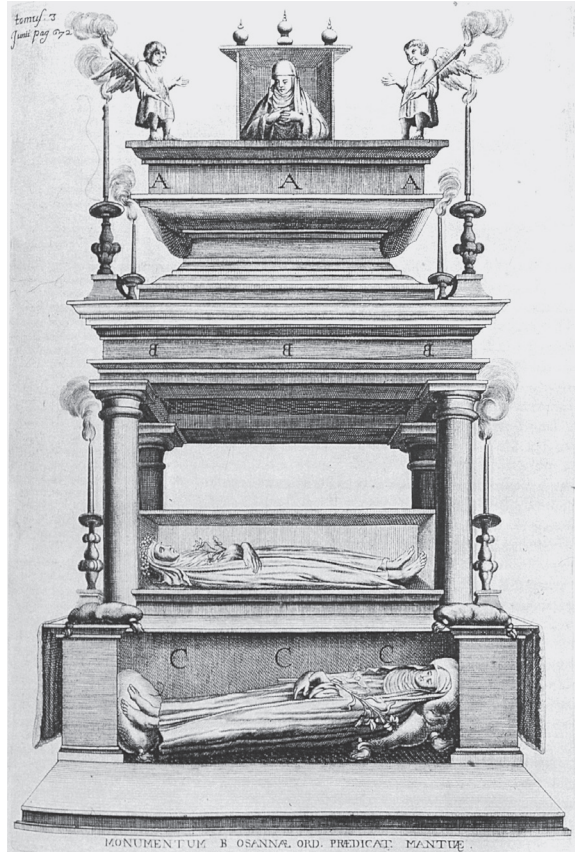


Abbildung 202: Gian Cristoforo Romano, Mausoleum sel. Osanna Andreasi, 1505–08, Mantua, S. Domenico (AASS Junii III, Dies 18, 1701, S. 672a)

Ein chronologisch wie geographisch weiter vom Bernhardinmonument entferntes Beispiel, das man typologisch mit dem Aquilaner Grabmal in Verbindung gebracht hat, ist das Dreikönigenmausoleum, in den Jahren nach 1668 von Heribert Neuß (1640–vor 1683) für die Achskapelle des Kölner Domchores geschaffen (1889 abgebrochen).⁴³⁵ Als Nachfolger für ein auf das 14. Jahrhundert zurückgehendes Gittergehäuse zur Aufnahme des Dreikönigenschreins, das begebar und mit einem frontalen Sichtfenster ausgestattet war, errichtete man eine längsrechteckige Kleinarchitektur aus verschiedenfarbigem Stein mit fünf Gitterein-

len; so war der Ort markiert, an dem der Körper der Seligen meistens verborgen war (vgl. GHIRARDI 2006, S. 185).

⁴³⁵ Zur Geschichte und Rekonstruktion des Kölner Mausoleums DEML 2003 (den Hinweis auf diese Studie verdanke ich Vanessa Krohn). Möglicherweise griff man beim Mausoleumsentwurf auf Details der Pläne (um 1664) für eine schließlich nicht ausgeführte Loretokapelle im Querhaus des Doms auf (ebd., S. 274 f.).

sätzen und zwei Zugangstüren an den Flanken. (Abb. 203) Die Front zum Chorumgang bestand aus einem dreizonigen Untergeschoss dessen von Halbsäulen gerahmte Mittelachse zu zwei Dritteln aus einer Gitteröffnung bestand, die den

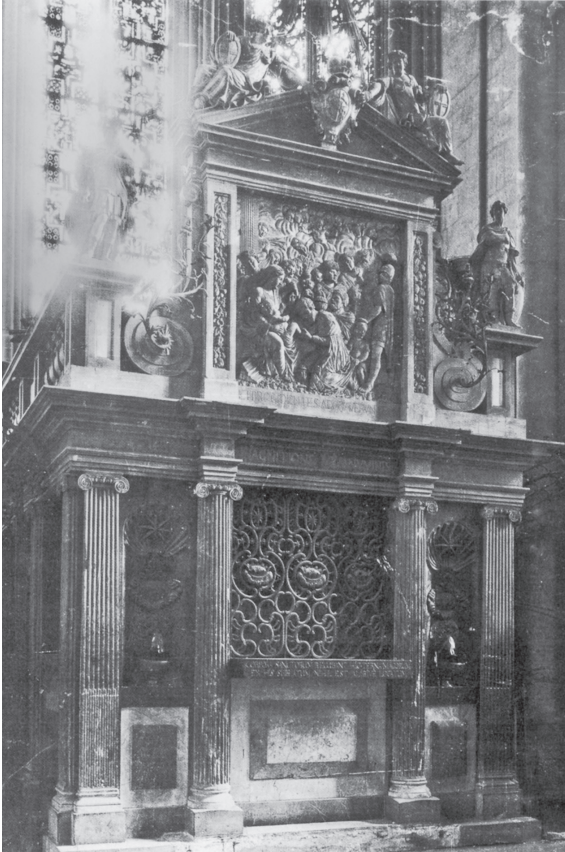


Abbildung 203: Heribert Neuß, Dreikönigenmausoleum, ab 1668, Köln, Dom, Zustand vor Abbruch 1889

Blick auf den Reliquienschrein freigab. Die seitlichen Nischenachsen waren von Eckpilastern gerahmt. Oberhalb des Gebälks bekrönte den Aufbau achsial zum mittleren Kompartiment ein Relieffeld in Form eines Ädikulaaufsatzes. Während die Flanken das Verhältnis der Travée umkehrten und im schmalen Mittelkompartiment je eine Zugangstür besaßen, war die Rückseite weitgehend analog zur Vorderfront strukturiert, nur war die Position von Alabasterrelief und Gitter invertiert. Das flach gedeckte Innere schmückten anscheinend einzelne ungegliederte Buntmarmorflächen; im Zentrum präsentierte sich der Dreikönigenschrein auf einem Gestell.

Hinsichtlich der Typologie eines Reliquiengehäuses sind für das Kölner Mausoleum freilich noch näherliegende Modelle zu finden, doch ist eine Verwandt-

schaft mit den Aquilaner Mausoleen für Bernhardin und Cölestin nicht von der Hand zu weisen.⁴³⁶ Als durch vergitterte Sichtöffnungen perforierte Ädikulaarchitektur zur würdigen Rahmung eines Silberschreines bietet insbesondere das Bernhardinmonument mit einer Innenauskleidung sowie der Gegenüberstellung von Öffnung und Figurenrelief verschiedene Parallelen.

Generelle Tendenzen des späten Quattrocento: objekthafte Kleinarchitekturen

Zur Verortung des Aquilaner Monumentes im zeitgenössischen Horizont werden im Folgenden kurz die Tendenzen zur Architektonisierung von Ausstattungsobjekten im Kirchenraum und zu Kleinarchitekturen skizziert, auch wenn die Analogien hier auf recht allgemeinem Niveau bleiben.

Insgesamt ist in der zweiten Hälfte des Quattro- und am Beginn des Cinquecento eine wachsenden Zahl von Architekturen – sei es im monumentalen als auch im Kleinformat – mit einer „objekthaften Qualität“ zu finden, wie sie durch Geschlossenheit und Überschaubarkeit nicht nur, aber insbesondere in Zentralbauten anzutreffen ist.⁴³⁷ Oftmals – so auch bei der Aquilaner Kleinarchitektur – verstärkten dabei Inkrustation und Schmuckreichtum des Baus seine objekthafte Gestalt, oder man griff zwecks visueller Akzentuierung zu einer Kuppel oder anderen aufwendigen Wölbformen.

In der Betrachtung der bregnesken Hochaltarädikulen oder der Florentiner „*macchine d’altare*“ offenbarte sich bereits eine allgemein zu nennende Tendenz zur „Architektonisierung kirchlicher Ausstattungsstücke *all’antica* und die wachsende Beliebtheit von Skulptur- bzw. Bildretabeln“.⁴³⁸ Davon legen ebenso Baldachin- bzw. Ziboriumsarchitekturen in antiker Formensprache Zeugnis ab, die seit Mitte des Quattrocento keine Seltenheit – wie Michelozzos Florentiner Baldachinarchitekturen in S. Miniato al Monte (1447) oder SS. Annunziata (1448) – und auch am Beginn des Cinquecento noch zu finden waren, wie etwa das Baptisterium des Doms von Atri (Paolo de Garviis, 1503) oder das Hochaltarziborium im Dom von Spello (Rocco da Vicenza, 1512). Ferner zählen begehbare Kleinarchitekturen dazu, so der oktagonale und überkuppelte Tabernakel des *Volto Santo* im Dom zu Lucca, den Matteo Civitali ab 1482 mit fünf durch Sichtgitter transparente Arkaden schuf, der aber ursprünglich als auf quadratischem Grundriss zu konstruierender Baldachin geplant war. In verkleinertem Maßstab machte dieser zen-

436 Zur Diskussion des Typus ebd., S. 274–285; zu den Aquilaner Beispielen ebd., S. 278–280.

437 NIEBAUM 2013, S. 1434. Zur „Popularität zentrierter Bauformen seit ca. 1430“ NIEBAUM 2016, Bd. 1, S. 330, dessen umfassende Studie zum kirchlichen Zentralbau in der Renaissance, verallgemeinernde Deutungsansätze wie die Vorstellung, der Zentralbau sei das architekturästhetische Ideal der Epoche gewesen, revidiert und das Phänomen differenziert untersucht.

438 PÖPPER 2010, S. 86.

trierte *Tempietto*-Typus seit dem Ende des 15. und besonders im 16. Jahrhundert Karriere in Form von Sakramentstabernakeln.⁴³⁹

Vermehrt kam es auch zur Errichtung von Kapellenarchitekturen, die nicht in einem Innenraum verortet sind. Einerseits sind hier Memorialkapellen zu nennen, wie die auf rechteckigem Grundriss errichtete Neapolitaner Cappella Pontano (1492–97), die der Humanist Giovanni Pontano seiner verstorbenen Gattin errichtete und mit korinthischen Pilastern sowie zahlreichen, teils selbst verfassten Inschriften schmücken ließ.⁴⁴⁰ Dem Bernhardinmausoleum hinsichtlich der Gattung näher verwandt waren andererseits „Tabernakelkapellen“,⁴⁴¹ die das Einhausen und Auszeichnen einer heiligen Stätte bzw. eines Objektes in einer kompakten Architektur mit der Möglichkeit zur liturgischen Feier verbanden. Prominentestes Beispiel dieser Gattung ist der von Bramante konzipierte Tholos im Kreuzgang des seit 1472 erneuerten franziskanischen Konventes von S. Pietro in Montorio in Rom. Ab 1502 errichtete man diesen *Tempietto* über dem Kreuzigungsort des Apostelfürsten Petrus, welcher in einer unterirdischen *spelunca* liegend durch eine zentrale runde Bodenöffnung mit dem Kapellenraum korrespondiert.⁴⁴²

Auch ephemere Bauten, die oftmals als allansichtige, Architektur und Skulptur verbindende Strukturen gebildet waren, konnten Künstlern als Ideensteinbruch für eigene Kompositionen dienen. Ein temporärer vierseitiger Triumphbogen nach Plänen Antonios da Sangallo d. Ä. wurde beispielsweise 1515 auf der Piazza della Signoria anlässlich der *entrata* Leos. X errichtet.⁴⁴³ Interessanterweise wurde auch das Bernhardinmausoleum zuweilen mit einem Tetrapylon verglichen.⁴⁴⁴ Der angestrebte Vergleich mit der Architektur eines antiken *Quadrifrons* beruht vermutlich auf der Assoziation mit dem Triumphbogenmotiv, das in eine freistehende Architektur überführt wird.

Zwischen Innovation und Konvention

Bislang nur implizit angesprochen wurde die Einordnung des Bernhardinmausoleums hinsichtlich der Kategorien von Konvention und Innovation, die im Ausblick auf die Entwicklung der Grabmalsskulptur im frühen Cinquecento nicht fehlen soll.

1505, im Jahr der Fertigstellung des Monumentes, entstanden nicht nur die ersten Pläne des Juliusgrabes, welches die bisherige Grabmalstradition hinsicht-

439 GUINOMET 2017; zum Gehäuse des Volto Santo HARMS 1995, S. 76 f.

440 DE DIVITIIS 2010.

441 Zur Definition NIEBAUM 2016, Bd. 1, S. 245.

442 Zur Baugeschichte des Komplexes im 15. Jahrhundert RIEGEL 1997/98; zum *Tempietto* zuletzt CANTATORE 2017.

443 PEDRETTI 1978, S. 152; SATZINGER 1991, S. 139–141. Das Motiv des *Quadrifrons* hielt Antonios Bruder Giuliano in Gestalt des römischen Janusbogens in seinem *Taccuino* (Siena, Biblioteca Comunale, S. IV.8, fol. 22r) fest.

444 „vi si ritrova la classicità imponente, come in un romano arco quadrifronte, ma più che arco casa“, CHINI 1954, S. 335.

lich des Anspruchsniveaus, aber auch einer neuen Auffassung des Verhältnisses von Figur und Architektur überstieg. Im selben Jahr begann Andrea Sansovino mit der Arbeit an dem Grabmonument für Kardinal Ascanio Maria Sforza († 1505) im neu errichteten Chor der römischen Augustinerkirche S. Maria del Popolo, welches bald darauf um das Zwillingsgrabmal für Girolamo Basso della Rovere († 1507) ergänzt wurde.⁴⁴⁵ (Abb. 204) Als „Initialwerke“ der erneuerten Grabmals-



Abbildung 204: Andrea Sansovino, Grabmonument Ascanio Maria Sforza, 1505, Rom, S. Maria del Popolo

entwicklung am Beginn des Cinquecento zeichnen sie sich durch gesteigerte Dimensionen, eine plastisch artikulierte Rahmenarchitektur und eine von dieser sich loslösende Figurenauffassung aus. Dabei ließ die Vorliebe für das Triumphbogenmotiv, für große Säulenordnungen und in den Raum tretende Travéen die additive Vielgeschossigkeit der quattrocentesken Papst- und Kardinalsgrabmäler hinter sich.⁴⁴⁶ Sansovino überführte erstmals das dreitorige Triumphbogenschema schlüssig gegliedert in den Typus des Wandgrabmals, und variierte das Mo-

⁴⁴⁵ GÖTZMANN 2010, S. 57–102. Zu der vermuteten, über die ungewöhnliche Form transportierte politische Botschaft des Auftraggebers Julius II. vgl. ZITZLSPERGER 2004a.

⁴⁴⁶ Vgl. zum folgenschweren, im vorliegenden Zusammenhang aber weniger relevanten Motiv der aktivierten Liegefigur bzw. des Demi-Gisants GÖTZMANN 2010, S. 31–49.

tiv spannungsreich, indem die mittlere Bogennische die Attikazone durchstößt.⁴⁴⁷ Die Statuen sind plastisch und teils originell mit bewegten Einzelmotiven gestaltet, bleiben aber doch an die architektonische Rahmung gebunden, von der sie sich erst mit Michelangelos Grabentwürfen emanzipierten.⁴⁴⁸

Angesichts von Michelangelos großartiger Grabmalsvision, oder auch der Geschlossenheit des *Tempietto* von S. Pietro in Montorio zeigt sich das Bernhardinmausoleum noch stark quattrocentesken Gestaltungsmustern verhaftet. Auch gegenüber dem rhythmisierten Aufriss der Zwillingsgrabmäler in S. Maria del Popolo mutet der eher additiv zu nennende Aquilaner Entwurf noch etwas ‚altmodisch‘ an.⁴⁴⁹ So muss die Meinung, das Bernhardinmausoleum sei ein Werk des „pieno rinascimento“ und bezüglich der Ausgewogenheit des architektonischen Entwurfs dem Tholos von Bramante gleichgestellt, sicherlich relativiert werden.⁴⁵⁰ Dennoch weisen der Versuch, mit der durchgehenden Hervorhebung der Stützenachsen eine gewisse Monumentalität zu erzeugen, wie auch die durch Rücklagen gebildete architektonische Plastizität und die verhältnismäßige Freiheit der Figuren vor ihren Nischen voraus auf die Grabmalsentwicklungen des 16. Jahrhunderts.

In Anbetracht dieser Überlegungen zum Wandel von Gestaltungsprinzipien, die den Zeitgenossen als traditionell bzw. konservativ oder innovativ bzw. neuartig erschienen sein dürften, muss man sich fragen, ob das Bernhardingrabmal bewusst in einer neuen antikischen Formensprache inszeniert werden sollte, in einem Kapellenraum, der u. a. mit Spitzbögen, Bündelpfeilern und Schlusssteinen doch eher dem spätgotischen Idiom entsprach. Sollte sich auch über den Gestaltungsmodus artikulieren, dass Bernhardin der Gründer des NEUEN Franziskanerordens war? In Ermangelung zeitgenössischer Aussagen, die einen Stilbruch oder eine Konfrontation thematisieren, lässt sich allein mutmaßen, dass das Heiligenmausoleum als Mittelpunkt der Bernhardinkirche nicht hinter ästhetischen Stan-

447 Francesco Caglioti vermutet hier einen formalen Zusammenhang mit einem zeichnerischen, vor 1465 datierten Altarentwurf (London, British Museum, Dep. of Prints and Drawings, inv. 1860,0616.38), welchen er plausibel Andrea Bregno zuschreibt (CAGLIOTI 2005, S. 403–405).

448 SATZINGER 2011, S. 172, 175 f.

449 Vgl. das Urteil zur architektonischen Struktur des Mausoleums „inorganica e convenzionale in alcune parti“, GAVINI 1927/28, S. 293 f.

450 „L’apice del primo rinascimento si attinge all’Aquila col mausoleo 1490–1505 a S. Bernardino, e, con lo stesso, ci si introduce al pieno rinascimento nelle forme del classicismo romano. Quantunque, in effetti, sul monumento in parola persistano modi proto-rinascimentali d’ascendenza toscana e lombardesca (...) ciò che è quanto impedisce al capolavoro d’esser posto veramente tra i ‚grandi‘, vi è nondimeno nell’insieme architettonico e nell’effetto formale unitario la grandiosa solennità e la monumentalità d’invenzione compositiva e di scala, tipiche del pieno rinascimento“, ANTONINI 1988/93, Bd. 2, S. 401; „c’è da chiedersi se questo mausoleo, per la maturità dello stile e l’originalità dell’invenzione – giacché non sapremmo trovargli in Italia l’eventuale modello ispiratore – e nonostante alcuni difetti, non meriti d’esser avvicinato ai capolavori rinascimentali nazionali“, ders. 2004, S. 233.

dards zurückstehen sollte, die in demselben Bau kurz zuvor durch das Grabmal für Maria Pereira gesetzt worden waren.

Abschließend lässt sich fragen, weshalb das Bernhardinmausoleum über die lokalen Patronsgrabmäler und die mögliche Adaption von Teileinheiten hinaus keine Rezeption gefunden hat. Vieles weist darauf hin, dass dem Aquilaner Monument kein direktes überregionales Nachleben beschieden war, gerade weil seine hybride Gestalt auf sehr spezielle Anforderungen zugeschnitten war. So eklektisch der Entwurf Silvestros di Giacomo Elemente verschiedenartiger Gattungen zu einer kompilativen, aber dennoch originellen Lösung zusammenfügte, so sehr dürfte er dabei die Zweckmäßigkeit im Auge gehabt haben (vgl. 3.5). Im Gegensatz zum dominierenden, noch nach 1500 beliebten Heiligengrabmalstyp der Stelzentumba, wurde ein freistehender Gehäusotyp gewählt, entsprechend einer generellen Tendenz zur Architektonisierung der Kirchengestaltung während der zweiten Quattrocentohälfte. Tatsächlich inauguriert das Bernhardingrabmal diesen Typus – ansonsten eher im französischen Raum zu finden – auf italienischem Gebiet, wo freistehende Heiligengrabmäler neben den erhöhten Tumben zumeist in Form von Ziborien vorkommen.

Es konnte gezeigt werden, dass Silvestros Entwurf kombinatorisch verschiedene Typen und Traditionen amalgamiert und damit als ein „Knotenpunkt zwischen künstlerischen Sphären zu verstehen [ist], als Brennpunkt, wo sich unterschiedliche Medien berühren und überblenden“⁴⁵¹. Konkret zeigen sich Referenzen auf architektonisch-skulpturale Elemente von Wandnischengräbern für Laien Florentiner, römischer oder Neapolitaner Prägung ebenso, wie Anklänge an zeitgenössische Fassadenlösungen und freistehende Altar- bzw. Retabelarchitekturen. Herausstechend sind strukturelle Ähnlichkeiten mit den freistehenden Altarädikulen des Andrea Bregno, doch scheint gleichzeitig Bezug genommen auf andere Gehäusearten, seien es die Baureliquien der Portiunkula oder des Heiligen Grabes, oder auch Miniaturarchitekturen, wie sie zeitgenössische Reliquiare und Schreine aufweisen. Einerseits zwar begehbar und gewölbt, weist das Bernhardinmausoleum andererseits durch die kompakte kubische Form, den großen Ornamentreichtum, ein überproportioniertes Gebälk und die farbige Inkrustation tatsächlich Charakteristika architektonischer Kleinformen auf. Insgesamt möchte man dem Aquilaner Grabgehäuse, das zwischen riesigem Schautresor und Miniaturkapelle oszilliert, die potentielle „Innovationskraft von Klein- und Kleinstarchitektur“⁴⁵² unbedingt zusprechen.

451 PAYNE/SATZINGER 2013, S. 1416.

452 FEHRMANN 2008, S. 75.

5 SCHLUSSBETRACHTUNG

Mit dem Ziel, die Grabstätte des Franziskanerheiligen Bernhardin von Siena polyoperspektivisch zu untersuchen und darzustellen, hat die vorliegende Studie die bisher von der einschlägigen Forschung beschrittenen monographischen bzw. lokalgeschichtlichen Pfade verlassen. Ausgehend von der mikrohistorischen Objektbetrachtung des Bernhardinmausoleums konnten durch Kontextualisierung, vielfältige Vergleiche und Kontrastbildung weiterreichende Aussagen zur Heiligenverehrung im 15. und frühen 16. Jahrhundert getroffen und das Monument im zeitgenössischen Heiligengrabbkult verortet werden.

Das erste Hauptkapitel widmete sich den Voraussetzungen des Bernhardinmausoleums bis etwa zum Zeitpunkt der Translation des Heiligenkörpers in die neu errichtete Grabkirche S. Bernardino im Jahr 1472. Bot der Überblick zu Leben und Tod des Heiligen die Gelegenheit, einige für den späteren Kult wichtige Zusammenhänge darzulegen, gewann die Erläuterung der frühen Aquilaner Verehrungspraktiken – wie die Anwendung der zeitgenössischen Ideale von *integritas* und *incurruptibilitas* oder die Relevanz der Sterbezelle – an Kontur in der Gegenüberstellung zu der Verehrung Bernhardins in Siena, die durch das Prozessieren von Sekundärreliquien und den verstärkten Einsatz von Bildern an bestimmten Kultorten charakterisiert war.

Das Heiligengrab war Movens für die Aquilaner Grabkirche, deren aufwendiger Baulösung von Beginn an ein deutlich überregionales Anspruchsniveau zugrunde lag. Mit der Grabstätte des ersten Heiligen der franziskanischen Observanz ließ sich ein neuer Konvent der *fratres de familia* rechtfertigen, der bald auch Sitz der Provinzleitung wurde. Die sich in der großzügigen, mit drei Kreuzgängen geplanten Anlage manifestierende Aspiration tritt insbesondere im Vergleich zu anderen abruzzesischen Niederlassungen deutlich zutage. Der anerkannte Ausnahmestatus von S. Bernardino wurde durch die zwar grundsätzlich der Armut verpflichteten, im Einzelfall aber recht flexiblen Baunormen des observantischen Regelkommentares ermöglicht.

Die Betrachtung des Bauterrains im urbanistischen Kontext zeigte, dass die strategisch zu nennende Wahl des Bauplatzes dem neuen *locus* eine dominante Stellung im Stadtgefüge sicherte, nicht nur hinsichtlich der Lage am höchsten Punkt der westöstlichen Hauptstraßenachse, die zu Prozessionen und anderen festlichen Anlässen genutzt wurde, sondern auch – gemeinsam mit dem angrenzenden Ospedale Maggiore – als Gegenpol zur Sterbezelle in S. Francesco.

Als additiver, Langhaus und Kuppeloktogonal vereinender Bautyp ist die Bernhardinbasilika zweifellos ein Sonderfall in der franziskanischen Ordensarchitektur, der jedoch nicht – so konnte dargelegt werden – eine initiale Grabmalsunterbringung im Kuppelraum vorsah. Im Gegenteil war die Position des Heiligengrabes von Beginn an dezentralisiert in der Heiligenkapelle geplant. Teils in den Konvent hineinragend, besaß sie einen gesonderten Zugang von der Klausur aus und war mit einem Chorgestühl ausgestattet, das dem im Hauptchor eingerichteten um rund 20 Jahre vorausging. Die großzügige Anlage dieser Grabkapelle – beinahe eine eigene kleine Grabkirche mit Krypta – untermauert die These, dass L'Aquila als „nuova Assisi“ im Zeichen der Reformfranziskaner etabliert werden sollte. Zudem bietet die Kapelle – freilich in verkleinertem Maßstab – verschiedene Anklänge an die assisiatische Grabkirche des Ordensgründers und auch das anhand des *Libro Grande* zu rekonstruierende, altarförmige erste Bernhardingrabmal weist Parallelen zu den Grabaltären des Franziskus und anderer früher Franziskanerheiliger auf.

Die Untersuchung der Stiftungslage zur Bernhardinkapelle konnte herausstellen, dass sich auch ohne exklusives *ius patronatus*, Patronage und Begräbnisrecht der Notar Nanni-Familie und ihrer Abkömmlinge kontinuierlich bis ins 19. Jahrhundert hinein fortsetzten, was nicht zuletzt auf Iacopo di Notar Nannis großzügige Finanzierung des neuen Heiligenmausoleums Ende des 15. Jahrhunderts zurückgeht.

Im Fokus des zweiten Hauptteils dieser Arbeit stand die monographische Betrachtung des zweiten Grabmals für Bernhardin. Für die Form des Mausoleums elementar ist der 1481 durch den französischen Herrscher Ludwig XI. gestiftete Silbersarkophag. Anhand der genauen Betrachtung der Zeugnisse konnte eine lückenlose Kontinuität der den Heiligenleib umschließenden Prunksarkophage nachgewiesen werden, die bei Verlust stets ersetzt wurden. In der detaillierten Darlegung und erstmaligen Transkription der Stadtratsakten zur Diskussion eines neuen Heiligenmonumentes von 1487 zeigte sich die städtische Vereinnahmung Bernhardins als Aquilaner Stadtpatron wie auch die Kenntnis der Ratsherren von in anderen Städten realisierten Grabtypen. In Ermangelung der Vertragsdokumente konnte der Auftrag von Iacopo di Notar Nanni an Silvestro di Giacomo anhand sekundärer Quellen belegt und zeitlich auf die Jahre zwischen 1493 und 1500 eingegrenzt werden.

In der Betrachtung seines überlieferten Œuvres gewann der Bildhauer Silvestro di Giacomo an Profil. Zwar rangierte der Künstler nicht in der ersten Liga der Renaissance-Bildhauer, wurde aber zurecht als erster unter den Aquilaner Kunstschaffenden verstanden. Deutlich mehr als ein Epigone der Florentiner und in Rom tätigen Bildhauer kam er, im souveränen Umgang mit unterschiedlichen Anregungen gerade bei seinen beiden letzten Großaufträgen zu originellen Lösungen.

Als Grundlage für die Interpretation, die funktionale Betrachtung und den typologischen Vergleich bietet die Beschreibung des Mausoleums eine unerlässliche

Basis. Die Konfrontation secentesker Quellen und späterer Zustandsaufnahmen des Monumentes ergab, dass es ursprünglich ein Tonnengewölbe besaß. In Verbindung mit der stilkritischen Analyse wurde deutlich, dass der Entwurf des Mausoleums zweifelsfrei auf den Werkstattleiter Silvestro zurückgeht und, dass auch das Ornament und die Nischenstatuen – wo nicht eigenhändig ausgeführt – auf seiner Detailkonzeption basieren, während die Figuren des Hauptreliefs und teils auch der Giebellünetten den Mitarbeitern zuzurechnen sind. Verschiedene Fehler lassen Rückschlüsse auf die Werkstattpraxis zu: So haben die Assistenten Nischenarchitekturen teils fehlerhaft ausgeführt oder die in Abschnitten gefertigten horizontalen Schmuckelemente nicht durchweg präzise gearbeitet.

Durch die Interpretation auf (material-)ikonographischer und textbasierter Ebene tritt das enorme Anspruchsniveau des Monumentes zutage. Im Figurenprogramm manifestiert sich einerseits – an der Schauseite zum Kirchenschiff – die Vorstellung des vom Heiligen Stuhl protegierten observantischen Predigtapostolats als Teil des göttlichen Heilsplans in der Nachfolge der neutestamentlichen Johannes', des Johannes von Capestrano und Bernhardins selbst, der als aktiver Interzessor vor Augen geführt wird. Andererseits vermittelt die zum Konvent gewandte Front franziskanische Maximen zwischen *compassio*, Christusmimese und theologischer Gelehrsamkeit.

Eine weitere Bedeutungsebene des vielschichtigen Monumentes offenbart das ungewöhnlich dichte Inschriftenprogramm, hier erstmals übersetzt und analysiert. In den fünf Epitaphien kommt nicht allein der Wunsch zum Ausdruck, Bernhardin als Thaumaturgen und in der Rolle des ersten Kanonisierten *frate de familia* als Legitimationsfigur des Ordenszweiges zu etablieren. Mit dem Lob des Mausoleums als Kunstwerk zeigen sich die Verfasser vielmehr auf Höhe des zeitgenössischen Kunstdiskurses und bieten in der Auswahl der zur Aufwertung angeführten antiken Künstler Hinweise auf eminente Werke wie das begriffsbildende *Maussolleion* von Halikarnassos. Die Stifterinschrift schließlich ist – neben Stifterbildnis und Wappenschmuck – ein weiteres Vehikel der öffentlichkeitswirksamen Selbstdarstellung Iacopos als *primo inter pares* der Aquilaner Elite, wobei individuelles Totengedenken und Heiligenverehrung geschickt verquickt werden. Für das – auch inschriftlich thematisierte – Material des Mausoleums lassen sich Allusionen auf die besten Marmorsorten und Porphyrt, aber auch die städtisch konnotierte Bichromie feststellen.

Ein Herzstück der vorliegenden Arbeit ist die – zuvor in der Forschung ausgesparte – Funktionsanalyse des Monumentes, die zeigte, wie die Form des vergitterten Gehäuses auf diverse konkrete Bedürfnisse des Bernhardinkultes Bezug nimmt. Neben der Schutzfunktion, der Erfüllung des Schaubedürfnisses und der Notwendigkeit, Kontaktreliquien zu gewinnen, war auch die Möglichkeit, vor den beiden Hauptschauseiten des Grabmals Altäre zu platzieren, ein wichtiges Kriterium. Insbesondere die Ausstellung des Heiligenleibes lässt sich mit elementaren Strategien der Verehrung der neuen Heiligen des Quattrocento korrelieren: Nicht nur wurde der Leichnam des Predigers konserviert und integer belassen,

man stellte ihn periodisch zur Schau und gewann regelmäßig Kontaktreliquien zur Kompensation der statischen, dem Schutz vor Reliquienraub dienenden Aufbewahrung. Im Panorama der Heiligengrabmäler erscheint das Bernhardinmausoleum dennoch als Sonderfall: Der besonders aufwendige, stufenweise Sichtbarmachungsmechanismus – den man eher im Barock verorten würde – ermöglichte die Präsentation des gesamten Heiligenkörpers und des wichtigen Votivsarkophages an beiden Hauptschauseiten und eben jener Stelle des Grabmals, die gemeinhin dem Gisant vorbehalten ist. So wurde neben dem Schaubedürfnis der Gläubigen auch dem Lokalstolz, den vollständigen Bernhardinleib zu besitzen, Ausdruck verliehen sowie im ‚Bild‘ des *virtus*-erfüllten Leichnams der Vorstellung der Realpräsenz. Zugleich fungierte das Grabmal als doppelseitige Retabelfront, die zwei Altartischen einen privilegierten Ort in direkter Nähe des Heiligenkörpers boten.

Der dritte Hauptteil verortet das Bernhardinmausoleum in vergleichender Perspektive hinsichtlich seiner Form und seines Handlungskontextes. Gestalterisch wurde die Hybridität des Mausoleums in der integrativen Konzeption von architektonischen Elementen und Bildhauerei deutlich, die sich dezidiert vom ‚Erfolgstyp‘ des Heiligengrabes als Stelzentumba abwendet. Vor der Folie der abruzzesischen Grabmallslandschaft und franziskanischer Heiligenmonumente zeigte sich, dass formale Analogien eher im Bereich von Laiengrabmälern der Kunstzentren Florenz, Rom und Neapel zu finden sind, wobei vor allem der Einsatz von Statuenpfeiler und Figurenrelief wie auch eine klare Zoneneinteilung und farbige Inkrustation adaptiert wurden. Silvestros Entwurf amalgamiert kombinatorisch aber auch andere Typen und Traditionen, zu denen insbesondere die freistehenden Altarädikulen Andrea Bregnos zählen, aber auch Fassaden von Kleinarchitekturen und Florentiner Altarbauten, mit denen das Aquilaner Monument Tendenzen zur Plastizität und spannungsreichen Rhythmisierung der architektonischen Gliederung teilt.

Hinsichtlich der zweckbestimmten Typologie bieten sich freistehende Heiligengrabmäler als naheliegendste Vergleichskategorie an. Jedoch haben ‚Gehäusegrabmäler‘ im Gegensatz zu freistehenden erhöhten Tumben oder Ziborien in Italien keine Tradition. Stärkere Vergleichsmomente finden sich unter quattrocen-tesken Reliquiaren und Schreinen in Form von Miniaturarchitekturen, in denen Reliquien sichtbar gemacht werden konnten. Sowohl die kompakte, annähernd quadratische Grundrissform des Aquilaner Mausoleums, als auch Merkmale wie Schmuckreichtum, farbige Inkrustation und überdimensionierte Gebälkzonen erinnern an Objekte der Schatzkunst. Darüber hinaus sind Affinitäten zu Kleinbauten herzuleiten, denen selbst Reliquiencharakter zukommt, wie die Portiunkula und das Heilige Grab – beides Orte, die der Obhut der Franziskanerobservanten anheimgestellt waren.

In der vergleichenden Untersuchung anschaulicher Beispiele von Heiligengrabstätten bezüglich ihrer Stiftungslage, der Positionierung und Zugänglichkeit wie auch der Zurschaustellung von Heiligengebeinen erwiesen sich die Strate-

gien der Stifterrepräsentation durch Wappen, inschriftliche Nennung und Stifterbildnis zwar als sehr ambitiös, aber das Niveau der Vergleichsbeispiele nicht übersteigend. Exzeptionell zu nennen sind dagegen, wie erwähnt, die graduell zu steigernde, teils mechanische Sichtbarmachung des integren Heiligenleibes mit ihren besonderen inszenatorischen Qualitäten. Bemerkenswert ist ebenfalls die räumliche Disposition und Zugänglichkeit der Heiligenkapelle. Ist die Lage direkt am Konvent auch bei wenigen anderen Heiligengrabmälern zu finden, sind doch der direkte Zugang von der Klausur aus und insbesondere das Chorgestühl ganz außergewöhnliche Merkmale der Bernhardinkapelle.

Der Typus des ädikulaförmigen Grabgehäuses mit großen Schauöffnungen ist in engerem Sinne einzig auf dem Stadtgebiet L'Aquilas rezipiert worden. Augenscheinlich sind die Analogien zum Grabmal des Konpatrons Petrus Cölestin, mit dem Bernhardin eine lange hagiographische, devotionale und (para-)liturgische ‚Allianz‘ verband. Die hier erstmalig unternommene Analyse des Cölestinmausoleums verdeutlichte, wie die geänderten Voraussetzungen des kleinformatigeren Sarges und der Reliquienweisung außerhalb des Monumentes eine Modifikation des Entwurfes mit schmalerer Gestalt und rückwärtiger Gittertür bewirkt zu haben scheinen. Und der auf Quellen basierende Rekonstruktionsversuch des heute verlorenen Grabmals für den hl. Equitius zeigte, dass auch diesem Aquilaner Stadtpatron noch am Beginn des 17. Jahrhunderts ein Grabgehäuse errichtet wurde, welches die Mausoleen der beiden Mitpatrone – wenn auch in bescheidenerem Maße – adaptierte.

Vermutlich aufgrund der speziellen Bedürfnislage des Bernhardingrabmals ist eine überregionale Nachfolge nur in Teilaspekten zu fassen. Die in der Forschung mehrfach benannten Analogien zur marmornen Hülle der Santa Casa sind hauptsächlich in der architektonischen Struktur ihrer westlichen Schaufront angelegt. Der auftraggebende Julius II. kannte die Aquilaner Situation gut und mag bei der Grundidee für den ersten Plan seines eigenen Grabmales als freistehendes, begehbare und mit Figuren sowie Reliefs geschmücktes Mausoleum vom Bernhardinmonument inspiriert worden sein.

Abschließend konnte gezeigt werden, dass sich Bernhardins Grabmal in zeitgenössische Tendenzen wie das Interesse an Kleinarchitekturen in *all'antica*-Formen und an architektonisierten Ausstattungsstücken im Kirchenraum durchaus einfügt. Die Gegenüberstellung mit Grabmälern der römischen Hochrenaissance hingegen diente einer Bewertung der gestalterischen Innovation des Mausoleums: Zwar weist das Bernhardinmausoleum nicht die architektonische Harmonie, rhythmische Spannung oder vollendete Figurenbehandlung auf, wie sie in Bramantes *Tempietto* oder Sansovinos Kardinalsgrabmälern in S. Maria del Popolo verwirklicht wurden. Doch in dem Versuch, mit durchgängigen Verkröpfung sowie Pilasterrücklagen Plastizität zu erzeugen und die Figuren relativ vom Nischengrund zu emanzipieren, weist das Bernhardinmonument auf Entwicklungen der nachfolgenden Grabmalsgestaltung voraus und ist so als Schwellenwerk zu bezeichnen.

Man muss dem eklektischen Entwurf, den Silvestro di Giacomo im Auftrag Iacopos mit Unterstützung einer anzunehmenden Beratungskommission konzipierte, attestieren, dass er die diversen – devotionalen, repräsentativen, liturgischen, politischen und legitimatorischen – Erfordernisse berücksichtigte und auf unterschiedlichen Ebenen bediente. Die daraus resultierende neuartige Grabmalsform blieb weitgehend singulär.

Trotz der vielfältigen Ergebnisse dieser Arbeit ließen sich einzelne Fragen nicht in Gänze klären. So müssen aufgrund fehlender dokumentarischer Evidenz die exakte Identifizierung des Anlasses wie des Beginns von Planung und Realisierung des Mausoleums weiterhin offen bleiben. Die Quellenlage erlaubte es ebenso wenig, die Ideatoren bzw. Berater des figürlichen und inschriftlichen Programmes namentlich zu fixieren. Es sind an dieser Stelle auch Desiderate zu formulieren: Lohnenswert wäre insbesondere die genauere Erforschung der Grabstätten der abruzzesischen *beati* der verschiedenen Observanzbewegungen in der zweiten Hälfte des 15. und am Beginn des 16. Jahrhunderts, die hier nur kurz berührt werden konnten. Gerade der Umgang mit den im Ruche der Heiligkeit verstorbenen *fratres de familia*, die in den Jahrzehnten nach Bernhardins Tod gehäuft im *contado aquilano* auftraten, lädt zu einer künftigen Betrachtung ein.

Mit der hier präsentierten Untersuchung sollte die lange vernachlässigte Grabstätte eines der bedeutendsten Heiligen des Quattrocento für die Forschung kontextualisierend erschlossen und insbesondere das Bernhardinmausoleum in seiner Vielschichtigkeit gewürdigt werden. Die Erkenntnisse verstehen sich zugleich als allgemeiner Beitrag zur Grabmals- und Typenforschung sowie zur Religions- und Stadtgeschichte am Übergang zur Neuzeit. Ein wesentliches Anliegen war es ferner, ein wichtiges Monument der aktuell noch als ‚peripher‘ geltenden, durch Erdbeben potentiell bedrohten Kunstlandschaft L’Aquilas mit den Entwicklungen in anderen italienischen Kunstzentren zu korrelieren.

APPENDIX – DOKUMENTE UND ZEUGNISSE

Im Folgenden werden Dokumente und sekundäre Zeugnisse zur Verehrung Bernhardins, zu seinen Aquilaner Grabstätten wie auch zum Mausoleum des Petrus Cölestin und zum Künstler Silvestro di Giacomo versammelt, die im Text zitiert bzw. in Auszügen wiedergegeben sind. Innerhalb der Themengruppen sind die Dokumente chronologisch geordnet. Wo nicht anders angegeben, sind Übersetzungen von der Verfasserin. Durchgestrichene Passagen geben Streichungen in handschriftlichen Texten wieder.

1 Texte zur Verbindung der Aquilaner Stadtpatrone Petrus Cölestin und Bernhardin

Johannes von Capestrano, *Vita Sancti Bernardini Senensis* [verf. vor 1449]

zit. nach: CAPESTRANO 1591, o.S. [21]

„S. Petrus Celestinus, alias del Morone, humiliter eremi cultor sanctitatis, & spiritu vitæ plenus quasi nous eiusdem ordinis reformator strenuè militabat, exinde ad supernum pontificium uocatus, cuius etiam corpus sanctissimum in eodem monasterio venerabiliter conseruatur, & in festo decollationis S. Ioannis Baptiste omnibus Christi fidelibus ecclesiam eiusdem monasterij uisitantibus a primis vesperis vsque ad secundas verè penitentibus, & confessis plenariam concessit indulgentiam, & (vt suo proprio vocabulo vtamur) à baptisate absoluit (...)“

Niccolò da Borbona, *De Santo Berardino* [verf. ante 1459]

zit. nach: DE MATTEIS 2011, S. 23 f., 29 f.

„Stava in tribulatione
una gran parte delli cittadini;
San Pietro dellu Morrone
lu giò a trovare con lo suo sapire
e subito venne a tine:
isso in persona fe' quest'amasciata.

Non se dette a bedere
quando per sogno te venne a parlare:

,A l'Aquila ientile
va prestamente, ca bisgona s' fare'.
Quanno te resbelliavi,
nella memoria avivi quest'amasciata.

Toi discepoli chiamavi:
,Cari figlioli, scotateme lo mio dire:
a noi s' ,è iunto affare,
lontani parti ci comè de gire;
presto, sequate mine,
a l'Aquila bella sia la nostra annata.“
(Vers 61–78)

„Quanno che è in camino
fo alla fonte de Corno, a me me pare
scontrava un pellegrino
c'a modo de fratecellio lui se vane;
vecchio barbuto assai:
ma ben è salata quella scuntrata.

Da parte te cacciaiva,
quello che ti volea dire non si sentesse;
a conoscere ste dava,
insieme vi facevate asai carezze;
non so quello che dicesse;
da bui si sparse, fatta soa masciata.

Lu frate se voltava,
quando al camino el frate non vedia;
a Berardino parlava:
,Per certo el frate smarrita ha la via'
Berardino suponna:
,Serasse fitto a fare soa masciata.“
(Vers 157–174)

Alessandro De Ritiis, *Chronica Civitatis Aquilae*, ASA, ACA, S 72
[verf. ante 1498]

zit. nach: DE RITIIS 1941, S. 209 f.

„Item anno predicto, ordinatione predicti patris fratris Timothej fuit factum quoddam confalone quod servatur in sacristia Sancti Bernardini, de serico et fodurato, in quo sunt ymagines et figure divote, scilicet Yesu Christi in capite et subter Beata Virgo Maria intercedente pro civitate Aquila, depicta subter ipsam, quam, elevatis manibus, offerunt Christo et Matri sue Sanctus Petrus Celestinus, Sanctus

Maximus, Sanctus Bernardinus et Sanctus Equitius, quorum ossa et reliquie quiescunt in ipsa civitate, et subter omnes stat Beatus et advocatus frater Johannes de Capistrano. Et facto confalone predicto, die 25 julij dicti anni 1462, ipse pater predicator ostendit populo in sua predicatione in platea maiorj facta (...)“

Francesco d'Angeluccio da Bazzano, *Cronaca delle cose dell'Aquila dall'anno 1436 all'anno 1485*

zit. nach: ANGELUCCIO 1742, Sp. 902 f.

„[1462] E ne lu dicto Confalone se' la gloriosa Vergine Maria, e da pede ad essa se' la Cità d'Aquila, e la dicta Citade la mantene colle loro mano; Missere San Pietro, San Verardino, Santo Massimo, Santo Equizio, e da pe' a tucti se' el Beato Giovanni de Capestrano; ed ene tucto adobato d'oro fino, e d'azzurro fino, e de multi altri belli, e fini coluri.“

2 Quellen zur Verehrung Bernhardins in S. Francesco, L'Aquila

Maffeo Vegio, Epitaph für Bernhardin in: *De Vita et obitu beati Bernardini* (1453)

zit. nach: *Agiografia* 2014, S. 250

„Quod vero restabat, epitaphium etiam tumulo eius inscribendum edidimus huiusmodi:

Hic Bernardinus Aquilana conditus urbe est,
suspirlantque Sene pignoris ossa sui.
Francisci ille crucem paupertatemque secutus,
nunc melius celi regna opulenta tenet.
Errantis populi monitor qui maximus olim
doctrinis potuit quemque movere suis,
nunc quoque signorum mira virtute suorum
segnius haud nostris consulit ille bonis,
et qui languentes animas curare solebat,
nunc etiam medica corpora curat ope.“

Übersetzung zit. nach: SCHLÄPFER 1965, S. 161 f.

„Hier, in Aquila, hat Bernhardin die Ruhstatt gefunden
und Siena, es seufzt nach dem Pfand seines Leibs.
Der einst Francisci Kreuz und Armut getreulich getragen,
hat nun als besseren Teil himmlischen Reichtum erlangt.
Wie er die irrenden Menschen einst machtvoll zu mahnen vermochte
und als Lehrer mit Kraft hinriß ein jedes Gemüt,
so nun beglückt er durch seltsame Macht seiner Wunder und Zeichen

in nicht geringerm Maß auch noch unser Geschlecht.
Und der die siechenden Seelen erquickend zu heilen einst pflegte,
macht jetzt als Leibarzt zugleich krankende Körper gesund.“

Konrad von Freyestad, *Liber Miraculorum*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, N.A.L. 1763, fol. 18v [ca. 1455]

zit. nach: DELORME 1918, S. 402

„Reducitur ergo mirificum corpus illud ad ecclesiam antedictam, collocatur in quadam capella crate ferrea prooptime communita; deputantur nihilominus fidi custodes plurimi diligentes excubiasque vigiliis die noctuque sollicite observantes. Nec tamen sepulture traditur, sed super terram in capsula lignea tunc locatur. Interim autem ferrea capsula disponitur et sub clausura decem clavium diligentissime custoditur.“

Inscription der Familie Pica (ehem. Grabkapelle in S. Francesco), L’Aquila, S. Bernardino, Krypta Bernhardinkapelle [ca. 1472]

„SOLI DEO OMNIVM CHRISTO/ET DIVO BERNARDINO/AQUILÆ VRBIS SERVATORI/SACCELLVM HOC PICÆ FAMILIÆ/NOBILITATE ET ANTIQVITATE CONSPICVVM/XXVIII ANNIS CORPORE SANTI BERNADINI/SENENSIS CLARISSIMVM/ILLVSTRIVM DIVORVMQ. EMICAT/SEPVLCHRVM/HOSPES VT HOSPITIVM VENERERIS/HOSPITES DE PICA POSVERE ANO 1444“

Inscription zur Restaurierung der Sterbezelle am Aufgang zur Sterbezelle, L’Aquila, ehem. Kloster S. Francesco, 1749

zit. nach: MARIANI Ms. 585, fol. 88r (vgl. Transkript in Rivera 1944, S. 168f.)

„CVBICVLVM HOC COMMORATIONE DIVORVM IOANNIS A CAPISTRANO, ET IACOBI DE MARCHIA AC BERNARDINI SENENSIS OBITV DECORATVM POST HVIVS APOTHEOSIM DICATVM DEO SIGNIS CLARVM POPVLI FREQVENTIA RELIGIOSE INVISITVM DONEC PRÆCLARA HÆC CIVITAS ANNO A PARTV VIRGINIS MDCCLIII. TERRÆ MOTIVS CONCVSSA, AC FERRE TOTA SOLO ÆQVATA FATISCENTIVS REMANSIT EO CVBICVLO VIX REPARATO EIVSQVE VESTIVLO SVMPTIVS HVIVS CÆNOBII IN APLIOREM FORMAM REDACTO IOSEPHVS COPPOLA AQVILAM DICESEOS ORNAMENTVM ET ANTISTES OMNIVM PRIMVS IN SACELLO HVIC RESTITVTO REM DIVINAM FACIENS EXVLANTIVS CIVIVS OB INCREMENTA GLORIÆ TANTI PATRONI PVBLICÆ VENERATIONI DENVO EXPOSITVM EST ANNO ÆRÆ CHRISTIANÆ MDCCLXIX“

3 Dokumente zur Bauplanung und Grundsteinlegung von S. Bernardino

Brief Johannes' von Capestrano an den Aquilaner Magistrat, Eggenburg, 10. Oktober 1451

zit. nach: MASSONIO 1614, S. 78–81

„Alli Magnifici, & Prestantissimi Signori, & Camerlengo dell'inclita città dell'Aquila suoi benefattori singolarissimi.

Magnifici, & Eccellenti Signori miei benefattori deuotissimi, dopo vna humile, & douuta raccomandatione. Ancorche io mi ritroui in luogo assai lontano dalle Vostre Magnificenze, nondimeno l'amor grande, & incredibile, ch'io vi porto, da me non si dilunga mai; al che fare, se ben'io sono dall'ordine della carità spronato, pur sono anche spinto da quell'antica, & indissolubile benuoglienza verso me, dalla quale continuamente ad amarui, & honorarui son prouocato. Aggiungesi a questo la prontezza grande del vostro animo buono, ch'è di souuenire a' Frati, sì come certificato mi hauete, nel Capitolo da farsi conforme a quanto io dalle Vostre Magnificenze defideraua; & questo mi ha indicibile giocondità, & allegrezza apportata al cuore, già che tanto hauete hauto a grado i miei prieghi, che hauete promesso di non mancar di cosa veruna, che alla celebration del Capitolo sia necessaria con ogni atto di liberalità; ne di ciò voglio per hora renderui gratie, hauendo in animo di esseruene perpetuamente obligato; ò pure allhora ve ne ringratierò, quando haurete le vostre liberali promesse poste in esecuzione. Pregherò ben hora le Vostre Magnificenze a non hauer per cosa graue che' Frati restino consolati quanto al luogo, per che mi è stato per lettere significato, che' Frati hanno assai più a grado, che'l nostro Capitolo Generale nel deuoto nostro luoghetto di S. Giuliano, che nel Conuento di S. Francesco si celebri; & questo per molte, & diuerse ragioni, che qui taccio, perche sò che voi le sapete tutte. Voglio ben ricordaruene sol'vna, ch'è quello, che volgarmente si suol dire, Mi piace molto più vn pane in casa mia, che molte delicate viuande in casa di altri: ma perche sò che à voi è manifesto il costume della nostra pouera famigliuola, dirò solo che vogliate à miei prieghi al voler de' Frati sodisfare, perche conoscano la mia lontananza non esser loro di verun nocumento in questa cosa, hauendoli chiamati io a quest'attione nell'Aquila a honore di S. Bernardino nostro nouello Santo, & a spiritual consolatione della vostra Città, sperando ritrouarmiui presente ancora io: ma perche vn maggior bene deue sempre al minore esser preferito, mi è stato necessario mutar pensiero, perche conosco la volontà di Dio essere, che io habbia ad euangelizare il Verbo di Dio à i Boemi, i quali si sono dall'obedienza della Santa Romana Chiesa allontanati, per ritrarli dalle fauci di Satanasso, di cui ogni giorno preda diuengono; & già col fauore della Diuina gratia ne hauemo molte migliaia liberati dalla seruitù del Diauolo. Et quantunque siano da me state fatte grandissime fatiche per questo, ho in animo nondimeno di farne assai maggiori, perche nell'opre sue stupende, & merauigliose sempre assiste il nostro Grande Iddio, & co' suoi molti merti dà anco grande aiuto il vostro Protettore S. Bernardino, il cui sacratissimo corpo quanto più posso

raccomando alle Vostre Magnificenze, accioche come più volte vi hò fatto sapere non permettiate, che sia fatto vedere indifferentemente da tutti, attesoche con tanto maggior deuotione sará honorato, quanto più di rado sará veduto, conforme al volgar prouerbio, la cosa rara è assai più cara. Finche io ho potuto, l'ho non solo in Italia magnificato, ma nell'Alemagna, in Vungheria, & nella Boemia, appresso á' fedeli però. Chi può narrar le Cappelle, & le Chiese, che à honor di cotesto Santo sono state edificate dopo la mia partita di Roma? & voi, Magnifici miei Aquilani, doue conseruate il suo sacro corpo, che possedete? in vna picciola Cappella, doue da molti è toccato quello, che deueria esser vestito, & ornato di oro, & hauer per tomba vna noua, & bellissima Chiesa; quello dico, che rende la vostra città Magnifica, & Gloriosa, esser'anco deuria da voi magnificato, & honorato, poiche apporta a voi tanto splendore, & fama, quanto in questa nostra età tutto il rimanente del mondo di hauere non ha meritato. Et essendo questa la verità, priego le Vostre Magnificenze ardentemente, che inalzando gli animi vostri non vogliate tardare di edificare vn tempio ad vn tanto vostro Protettore; al che ancorche spontaneamente voi debbiate impiegarui, fate nulladimeno, che vi mouano anco le mie preghiere, & date vna volta principio ad opra cosi lodeuole, cosi salutifera, & cosi santa; il che non solo per voi stessi, ma per eterna memoria a vostri posterì far douete. Hanno i miei compagni fino á questo tempo annouerato già ottocento miracoli, che l'Onnipotente Iddio è restato seruito di mostrare a suoi popoli dopoi che noi hauemo indrizzato il viaggio verso queste parti oltramontane; & si tacciono gli altri infiniti, che per la gran frequenza delle genti, ò perche se ne sono rimasti non conosciuti non essendone stato fatto esame; non si sono potuti scriuere. Ho voluto scrivere alle Vostre Magnificenze queste poche parole non per mia honoranza, ma perche tutti quanti insieme rendendo gratie a Dio dichiate meco; Non à noi, ò Signore, non à noi, ma dà tu la gloria al tuo nome; Et perche intendiate, che á ragione douete voi edificare vna nuoua chiesa a honore del nouello Santo Bernardino, il quale nel popolo d'Iddio fà miracoli, segni & prodigij così stupendi, & orna, & illustra di vn nome cosi immortale la città dell'Aquila. State sani nel Nome del Signor Giesù Christo, & conseruando nella vostra memoria il nouello Santo Bernardino, amate me come solete, perche io amo, & honoro voi.

Da Egburgo á 10. di Ottobre 1451.

Delle vostre Magnifiche Signorie Seruo, & Oratore inutile Fra Giouanni da Capistrano manu propria me subscripsi.“

Brief Johannes' von Capestrano an den Aquilaner Magistrat, Krakau,

12. Mai 1454

LG, fol. 2r–3r, 4v

„Copia littere B. Joannis de Capistrano ad Cives Aquilanos

Mag[nifici] et Excellentes Domini fautores mei colendissimi, humillima commendatione premissa, gratiam salutarem et pacem in Domino semper cum omni officio obsequendi.

A venga Dio che le vostre lettere sempre siano a me grate senza comparatione, però mi sariano li grandi i fatti che, per quello che havete tante volte promesso di fare a gloria et honore del nostro padrone s. Bernardino, spesse volte ne havete significato haver communamente instituto de edificare a honore del memorato santo uno loco per li nostri frati ad santo Thomaso la quale promessa era tanto fixa nel mio core, che mai non haveria possuto credere nelle vostre mente potere ascendere altra intentione. Hora intendendo per una vostra lettera che volete edificare una Cappella nel Convento et desistere dal primo laudabile pensiero: quanto ne habia dolore, mesticia et afflitione Dio ve lo dia a intendere, il quale è sufficiente a pagare tutti l'ingrati delli suoi benefitij più dico voi me havete sì crudelmente afflito et adolorato che veramente pare che la vostra lettera mi sia stata uno cortello che me habia passato il core fino alla divisione dell'Anima: chi è quello divoto di sS. Bernardino non piagnesse de tanta ingiuria fatta al nostro padrone da quilli dalli quali doveria essere più magnificato, che da tutte le altre creature? O costumi civili o magnificenzia o gloria Aquilana dove sei seppellita, che non gridi ad alta voce et dici superata d'ogni natione, etiam Dio da quelli che mai non videro sancto Bernardino. Tucto lo mundo edifica lochi et ecclesie bellissime in honore di S. Bernardino e solamente l'Aquila, la quale possede il suo corpo, è quella che meno l'honora, et iudicando non essere d'una Cappella lo vuole collocare O ingratitudine detestanda perche hai tanto occupato l'occhi di tutti Aquilani li quali nulla stimano la confusione. O sapientia et prudentia della Camera Aquilana perché hai tanto obnubilato l'occhi che non sguardi un poco alla grandezza della contumelia et ignominia la quale macula et denigra la gloriosa fama della tua citta, perché, admoniti del povero vecchio fra Gioanni de Capistrano il quale have tanto fatigato per tua salute, non muti proposito secondo el consillio del savio. Non considerate, signuri miei Aquilani, che se farete quella Cappella consumerete gran copia de pecunia e finalmente ogni spesa sara vostra soma confusione imperoché tucto il mondo edifica ecclesie bellissime in honore di S. Bernardino et solamente voi, che havete el suo corpo sacro, volete edificare una cappella e scriverne tanta macula che tuta l'acqua del Danubio e del Po di Lombardia non la potria lavare se proposito non mutarete. O Verona et Padua, citade nobilissime et di S. Bernardino devotissime chi potria le vostre laude gloriose exprimere. Imperoché sola per ricordatione e divotione di S. Bernardino habiano lochi nostri come hano Aquilani S. Guliano di fora. Havete edificati novi lochi dentro la citade tanto belli e gloriosi, è questa buscia o verità Signori miei Aquilani. Anco vi dico che Verona, como credo havete saputo prima che S. Bernardino fosse canonizato, edificò nel Convento una magna Cappella, la quale è sì grande che pare una ecclesia, et poi non essendo ancora contenti, dimostrando la singolare loro divotione edificano un locho delli belli che siano in tuta l'Italia, et Paduani haveno doi lochi nostri uno dentro e l'altro di fora, non dimeno edificano un'altro luogo per amor di S. Bernardino, il quale io prima che mi partisse d'Italia il recepi e solamente L'Aquilani ingrati delli beneficij di Dio dicono volere edificare una Cappella che veramente vi voreste vergognare ad accettare tale rusticano, et per dirvi la

pura verità, sicut soleo, è diabolico et carnalacio consiglio il quale doveria puzzare per tucta Italia. Dove è la vostra fede, dove sono le grande promesse che in tante lettere me havete fatte? Le quali in tante provintie e nationi ho publicat e predicat con summa vostra laude e gloria perché me facete tanta confusione e vergogna. Voi havete promesso, ad unca observate la vostra fede la quale io vi ricerco al presente. Et chiederollo de parte di nostro Signore Yesu Christo e del suo fidele servo S. Bernardino vostro padrone e se deliberarete di non osservarla, penso et fermamente credo che chi nesserà occasione non ne passerà impunito. Non basta che per li meriti de S. Bernardino Dio non vi ha flagelati, ma con novo modo de ingiuria vi volete provocare el furore di Dio verso di voi, e, credete al poverello frate Giovanni de Capistrano, non vi mancherà et fortassis che le più appreso che voi non pensate. La vostra città è diventata molto per S. Bernardino grassa e però facete bene a provocare Dio che la faccia diventar macra con novi flagelli. Io poverello vecchiarello in extranee nationi fra termine di 3 anni ho receputo quattordici lochi fra li quali ci sono otto sub vocabulo S. Bernardini ella Magnifica Camera Aquilana vole edificare una cappella. O giustissimo Dio perchè dormi: responde che non dorme ma aspetta se li Aquilani volesero mutare sentenza et honorare il suo padrone. Altrimente ogni vostro sommo gaudio se comutarà in lucto et pianto. Et non è stata tanta la letitia quanto sarà la tristezaa et affliczione che verrà sopra la vostra città.

Non è cum Reverentia legitima vostra scusa che però non volete osservare a noi la vostra promessa, perché noi non habiamo osservata la nostra a voi, però non voi soli ma noi principalmente semo stati inganati da quello superbissimo et hypocrita vostro condan idola fra Roberto, lo quale volesse Dio et la gloriosa Vergine Maria, che mai dalli Conventuali fosse ad noi venuto. Voi como antiquissimi e più devoti dell'habito et della nostra Religione più tosto dovevate avere compassione alle nostre tribulationi in ingiustissimamente perché state contra di noi, delli quali pare uno non è andato impunito. Et recòrdate havere havuti tutti li nostri eccellenti Predicatori, ben possevate haver patientia uno Anno e non iudicare si presto male e sinistro del singulare amore portamo a tutta vostra citade, et se ci mancasse altro io intendo che voi farete cantare una messa alli Conventuali nella Cappella di S. Bernardino ogni settimana et havete facto venire non so chi Predicatore, possendo havere frate Antonio da Bitonto el quale basteria, dove fessendo tucti li PredicatOri della christiana Religione, quasi nostri predicatori non siano stati degni a predicare nella vostra città perché un' Anno ne sete stati privati senza nostro deffecto, li quali non haveste mai majore consolatione ad nostri tempi che da nostri Predicatori. Et quando sarà mancato il rivolo bisognerà tornare alla fonte. O Signori Aquilani ben dimostrate havere li ochi obnubilati: voi havete audito predicare S. Bernardino, frate Alberto de Sartiano, frate Jacobo della Marca e molti altri nostri eccellenti Predicatori, non però li havete veduti stare rapti e con tante altre hipocrisie senza occasione desprezato fra Antonio da Bitonto nobilissimo predicatore et havete chiamato non so chi altro il quale, dispeto tucto, se verte verso di me il quale ho magnificata l'Aquila con parole et fatti più

de tutti li altri, ma voi hora me ne havete renduto si bono premio, che mi facete venire volontà mai più di nominare l'Aquila. Se sapeste con quanto dolore io parlo, per aventura, haveresti compasione alla mia afflictione et malinconia. Se volesete un poco ponderare de nanti alli occhi tutti li affandi che ho portato per voi, ben penso che molti siano, per gratia de Dio, se dogliano della mia molestia. Ma quelli che al presente se ne ridono, verrà tempo che piangerano et cercarano remedio e non lo trovarrano.

Da remoti paesi ad alta voce grido: o Signori miei Aquilani honorate Idio et ricondatevi haver altre volte detto non sine causa havere mandato santo Bernardino la divina providentia alla vostra città, del quale se voi farrete poca stima, Dio ne farà mina de voi. So vostro fedelissimo amico et zelatore delle anime vostre non mi so adulare, confidentemente parlo con voi e se fosse non voi, forse me vederesti piangere de si grande afflictione me havete data. E del flagello che Dio si apparecchia de darai se voi non farete uno nouvo luoco a gloria di S. Bernardino et si non ponerete il suo sacro corpo nel sepulcro me costringerete ad scriverve admonirve, et pregarve voliate lassare la fantasia del Convento, e fare novo loco de S. Bernardino per lo ediftio del quale io impetrai dalla Maestà del Re cinque milia ducati e li quali intendo che frate Giacobbo della Marca li ha sollicitati et per gratia de Dio è data la dispositione al pagamento come voi sapete. Adunque con tucte le forze con ogni anima per honorare Idio e S. Bernardino per fama e gloria dela Città Aquilana per quello singolare e sviscerato amore me solete portare per la grandezza della benivolentia la quale sapete vi ho portato et porto. Denique, per quella ardentissima charità che io ho havuta et ho alla vostra città, con lacrime et sospiri prego le vostre Magnificenze e piccoli e grandi della Città Aquilana vi volliate degnare di fare uno loco novo in honore di S. Bernardino vostro padrone et di collocare il suo corpo sacro con debita honorificenzia, la quale cosa se farete credetemi sarà troppo a Dio grata et a S. Bernardino accepta a voi laude et gloria et a tutte Città d'Italia et fuori d'Italia in ottimo exemplo a fare il simile, et a me tanta consolatione et letitia che in questo mondo non porria havere la Maggiore. Iterum atque iterum vi prego vogliate aprire gli occhi et non desprezzare li miei fldelissimi consigli li quali, se meterete in esecuzione secondo ancora spero in voi, haverete il Convento e lo locho forse con minore spesa che non fareste la Cappella et li altri ediftii, extinguerete molti scandali et farete più gloriosa la Città vostra, imperoché la bellezza della Città delli christiani se nota nelli belli Templi, ecclesie et lochi de Religiosi, secondo chi è stato in Fiorenzia, Venetia et altri nobili Città d'Italia ne puo rendere testimonio. Se non se po havere S. Thomaso, overo che vi parà troppo da longa trovate un'altro sito, etiam se sapessete dovere comprare case di Cittadini, imperoché per pecunia non mancharà che ne haverete in soma copia, et da lochi Dio ne farrà portare che voi non ci pensate mai. Prego la divina Maestà se degne illuminare le vostre menti etintendere la sua volontà et anco li secreti del core mio. Volgare vi ho voluto parlare atalché niuna persona se possa scusare avanti il cospetto di Dio de non essere stato avvisato della volontà di esso onnipotente Dio. Supplico preterea alle vostre Magnificenze se degnino fare vedere

al portatore della presente, persona consolatione et per merito de tanto camino, il S. corpo di S. Bernardino e per lui mandarme qualche gratiosa risposta. Valet in Christo Jesu et petitionis mee immo honoris vestri memores estote. Cracovie XII Maij in procinctu vie ad Regnum Boemie 1454 ractim cursimque. V. M. D. Inutilis servus licet fidelis orator Frater Jo. de Capistrano, manu propria me subscripsi.“

Brief Jakobs von der Mark an Giovanni da Capestrano, L’Aquila, 28. Juli 1454

ASA, ACA, S 73, fol. 443r–444v, zit. nach: FARAGLIA 1912, S. 33–38

„Responsio R.di patris fratris Jacobi de Marchia ad optimum seniore[m] fratrem Johannem de Capistrano postquam inceptum fuit locum sancti Bernardini in Aquila, 1454 28 julij.

Pater mi venerande omni caritate reverentia et devotione in christo yhesu. Pax et gratia domini nostri yhesu christi se in vobis habundanter multiplicentur. Mirabilis Deus in sancto suo et laudabilis et gloriosus in secula. Sua potentia in omni creatione collucet sua etiam sapientia in ornando omnia peroptime santificetur in sua pia clementia in electorum benedictione. Quia tanta clementia tantaque bonitate in isto devotissimo populo huius alme magnifice civitatis aquilane tam mirifice gloriosus visus est.

Patre mio dilectissimo, accio che lanima vostra dellongata dalle parte italice per le corporali absentie abia letitia et joconda dilectione con esso meco povero vecchierello et vostro cordiale figliuolo narrare vollio lo stupendo fervore et jocunda devocione de quisto tuo et meo devoto populo aquilano. A venga dio che lingua taliana et eloquentia homana non serra accio sufficiente. Niente de meno per amore et reverentia quale porto alla toa veneranda paternita Io me assecuro ad volere scrivere. ut gaudium meum impleatur in vobis. Venendo io dal Reame de Napoli verso la Marca da visitare la cita dell’aquila da me era remoto. Et viso depoi poco spatio mutato de mia oppinione, proponendo de visitare la dicta benedecta cita. Non dubito essere suprema ispiratione. Impero, jonzendo ala cita de Sulmona. io trovai certe lettere per parte della magnificentia delli Signori della Camera dell’aquila et de misser lo conte [Lalle Camponeschi, conte di Montorio], me confortando et suadendo venire ad visitare la predicta cita. Et in ciò inclinato alle petitioni de loro Singnorie grande fervore con summa devotione, li grandi et piccoli li maschi et femine de questo benedicto populo de hedificare lo sacro tempio del nostro patre santo Bernardino Io o trovato con experta experientia. Et predicando per alcuni di nela dicta cita, fomme mostrata una lettera della vostra paternità alla Camera mandata. Et legendo la prefata lettera ad quisto prefato populo aquilano certamente patre mio Reverendo tanta conmotione de lacrime et de pianti io vidi nello decto populo. ad te narrare me manca la lengua et lo ingenio ad sapere, maximamente quando tu chiamavi: io povero vecchierello chiamo nelle genti ferostere et chiami multo dilonga prolungato. Laudai et magnificai el summo dio creatore in nella devotione del dicto populo. Et per adiongere piu plena Letitia al

nostro core lultima domenica del presente mese de Jullio. adj 28 predicando alo populo nela piazza del convento la dove era convenuta la moltitudine de tucto el populo, vuidendo la loro clementia et bonta pensando dovere essere contenti dove io li poneva al hedificare el santo templo. pero che cescaduno quartero desiderava grandemente de havere appresso el suo santo dono et le sante reliquie del nostro patre Bernardino. O mirabile dio de summa pace et gaudio inexplicabile. Tucti foro contenti et quieti ad omne mio piacere. Et facta la grande offerta de firmi fiorini li magnifici singnori della Camera con multa devotione et reverentia sotto el pallio della seta portavano la sacra ymagine de santo Bernardino. Tanti erano li jubili, tanti erano li canti, tanta era la letitia in questo populo de grandi et piccolli, sonando le campane, cantando laude et ymni et devote orationi che veramente pareva li celi et la terra essere plini de gloria honore et reverentia de questo almo et devoto populo. Et andando la sacra processione con jubilo ad pilliare el locho appresso lo hospitale in nelli confini de Santo Alo certamente patre Reverendo qui se manifesto la gloria et la benedictione del summo justo et pio Dio. io indigno servo de Dio et de santo Bernardino tolsi la zappa. al primo colpo chiamay et invocai el nome del patre eterno et nel sequente el mio dilecto figliolo camerlingo della camera in loco et vece dello populo aquilano et cosi etiamdio la signoria de messer lo conte. lo secundo colpo protestando el nome et la reverentia del figliolo de Dio, et cosi, proseguendo di patre figliolo ponendo in signo del templo le pietre colla invocatione dallaltra parte dello spirito santo. et in mezo la croce la invocatione della gloriosa vergine maria. Et infine al pedi la croce chiamando el nome del nostro ameruso patre santo Bernardino con tanta letitia et canti et jubili cordiali et corporali che lengua mai poria exprimere. Et credo in breve tempo el tempio serra al perfecto fine veduto. Et considerato il fervore et devota benivolentia del populo grandi et piccoli verso santo Bernardino loro patre et difensore. Alegrati adunca con mico vechierello. Tu vecchio prolungato dalle parti de ytalia posto in longo pagese predicante lo vangelo della pace ad quelle popolatiuni, natiuni. Tra le quali Io piu tempo predicai. O dio superno. O dio summa clementia se havissi permissio secundo la magnitudine della tua misericordia Io potesse vedere presentialmente fratre Johanni de Capestrano nanti lo spolliera della mortale carne, imperoche in piu tempi Io o pregato lo gratioso dio te reservare et me finire de questa mortale vita perche io inutile te necessario al suo populo. et alla soa santa plebe. Eya patre gratiuso el mio core me protesta et chiama non may vedrete alle parte ytalia perche la divina dispositione secundo la ordinatione et conservatione del suo populo te remanerai in quelle parti. Et impero quando serray davanti ad quella gloriosa signoria. memento mej el quale remango in questo pericoloso mare de infiniti periculi attorniato. Item pater mi carissime dilecte et honorabilis coram summa et clementissima mayestate memento mej semper. Pax tibi. semper pax tibi. Feliciter vale in christo yhesu domino nostro. Te salutant omnes fratres et totus populus aquilanus. Tu vero ex mej parte tuos dilectos socios qui tecum in sancto evangelio laborant in osculum pacis saluta. Datum aquile in cella tue olim rare residentie die 28 mensis Julii 1454.

O utinam pater Reverende reverteris ad partes ytalie ut videres sacrum templum Sancti Bernardini. Et ego mererer in tua presentia cum populo aquilano letari. Vale Reverende pater filius frater Jacobus de Marchia ordinis minorum.“

4 Dokumente zur Baugeschichte von S. Bernardino

Transskripte des *Libro Grande de manu Fra. Francisco dell’Aquila dove sono registrate tutte le cose pertinenti allo edificio e Conventu di Santu Belardino*, ASA, ACA, S 52

Allgemeines (1454 bis 1458)

LG, fol. 9r

„Recordu de tutte lemosine date nelle manj de nostrj procuratorj tanto per voti onne per offerte fatte al dittu santo le qualj sono venute ad nostra notitia deli libri de nostrj procuratorj incomenzado nellj 1454 le qualj lemosene pillio Jacobu de marinuccio procuratore della cappella et dele ad marco procuratore del defitio de san bernardino.

In prima avemmo ducatj ducento ventj unu et soldj ottanta duj et meczo li qualj li foro assengratj per nuccio de lalle et marinu de cola de mando procuratorj passatj della ditta cappella come pare allentrate de Jacobu ditto procuratore (...)“

LG, fol. 14r

„In prima la offerta che avemmo dallu populi dellaquila alla predica de fra Jacobu della marcha quando fo pilliatu allocu adj 28 de lullu monto a bolognini 60 per ducati como pare ad soa entrata ad 3 duc 223 soldi 13“

LG, fol. 24r

„Et avemmo adj 5 de maggio ducati 3 Soldi 40 1/1 a bolognini 60 quando se spolverizo el corpu de san B. in duj partite ad entrate (...)“

„donationi & redivatj“ (1454 bis 1478)

LG, fol. 125v

„Et avemmo dellj signori dell arte della lana et da tutta larte una casa collortu reppetto dove sta la cappella de san B in nella qual casa se fasza lo sapone per larte (...)“

LG, fol. 126v

„Et avemmo la mita della redita de fiorentino pilliccaro lu quale lasso erede san Bernardino et lu spitale maiore (...)“

LG, fol. 127r

„Et avemmo la terza parte della redetate de madonna Jovanella molliera de misere lo miser dellj camponeschi conte di montorio le qualj cose vennero ad nostre manj delle qualj nebbe pasquale robe de valuta de due 86 soldi 10 lo resto ebbe Jo[vanni?] della cappella ando in manj pur de pasquale che era procuratore Como pare ad nostrj recordj dellj lascitj fattj ad san B. et questj de Jo[vanni?] arcanj de lassitj ad (...)“

LG, fol. 128v

„Et avemmo nellj 1473 la redeta del signore Petrj de celano lu so corpu lasso in nella soa cappella cio e nella cappella de san B. della qual redeta navemo receputj per tuttj li 1484 per si adj 3 de febraro ducati 289 S[oldi] 31 a bolognini 60 per due Como che pare a libro de Jacobu de Carlo procuratore de san B. Et a libro de Jacobu de notar nannj per uno mocile (...)“

Grundsteinlegung (1454)

LG, fol. 142r

„In nomine domini nostri yhesu christi anj Io fra francisto dellaquila dellordine de fratj minorj faccio ricordo in que tempo fo pilliata la ecclesia de sanctu Bernardino dellaquila Co autolita del summo pontefece Nicolo papa quartu fatta dalla soa santita una bolla supplicata dalli mangificj singiorj della camera dellaquila concessa alle loro singorie et al patre fra Jacobu della marcha dellordine de fratj minorj dellosservantia et anco al patre vicario della provincia de san Bernardino Inellj mille quattrocento cinquanta quattro adj vintj otto del mese de lullu. Nel dj della domeneca Chamatj dal patre fra Jacobu in pergolu coram populo li sottoscrittj procuraturj della ditta ecclesia cioe Jovanni de nofrio de paganica Jovanuccio de ciccu dellu manernu[?] de Baczano Micuccio de porcinaro et marchio de antonellu de sassa per depesetario Et misere Bartolomeo de amiterno per loro consultore Et fatta la offerta dal populu se anno la procissione verso sanctu Alo et li somessa la prima petra dallj predittj de sopra.“

Cappella di San Bernardino

LG, fol. 143v

„Et diono [mastro Jacobu u. mastro Petro] fare li gradilj della cappella de san B. de prete rosce et bianche per duc 1 a bolognini 60 mesurando perllj spicolj Et ano tolto ad fare lo salicato della ditta cappella de prete rosce et bianche mesurando quantu scopre li gradilj per rata parte Et tutti questi pattj foro fattj nellj 1469 adj primo de Jenaro“

LG, fol. 153v

„La cappella de san B.

Recordu de tutta la spesa fatta nella cappella de san Bernardino la quale fo incomenzata nellj 1458 et venuta fecenno anno per anno dove metteremo omne lavoro insieme da per se quantuncha fossero fattj in piu tempj et per piu pattj

In prima avemmo de mura rustiche canne 170 sottera nelle soe fundamenta onne le 120 canne foro per carlini 40 la canna et le canne 50 per carlini 50 la canna de moneta onna montano in tutto a bolognini 60 per duc ...

Et avemmo de mura rusticha sopra terra canne 165 $\frac{1}{3}$ le qualj foro per carlini 40 la canna Et canne 120 foro per carlini 50 la canna onne montono in tutto a bolognini 60 per duc ...

Et avemmo de cantunj canne 122 arascione de bolognini 60 la canna monta a bolognini 60 per duc ...

Et avemmo de pilierj canne 20 $\frac{1}{6}$ per duc duj doro la canna radutta a pedj duj monta a bolognini 60 ...

Et avemmo lu bastone da latu de fore della ditta cappella canne 4 $\frac{1}{8}$ per duc 1 doro la canna monta a 60 ...

Et avemmo una porta de canna mecza et li cantunj dellu arcu da lato dentro monta a bolognini 60 et la mastria et lo legniamе della porta et pezzo dc [7 korrigiert in] 5 soldi 30

Et avemmo li nerbj [nervi] dentorno de prete gentilj canne 29 $\frac{1}{4}$ per fiorini 4 de moneta la canna monta a bolognini 60 per duc ...

Et avemmo la reconpunctura delle cornici della ditta cappella retto el terramutu tra mastria et prete ragione monta a 60 ...“

LG, fol. 154r

„Cappella de san B.

Et avemmo lonne [l'orne] piane in torno alla ditta cappella de prete gentilj [per soldi gestrichen] canne 20 per fiorni duj de moneta la canna monta a bolognini 60 p duc ...

Et avemmo canne 11 de vacobu nelle ditti mura per carlini 15 la canna monta a bolognini 60 per duc ...

Et avemmo le duj colone denantj alla ditta cappella ad otto tunnunj foro canne 3 $\frac{1}{3}$ luna tra tutta spesa fatta in esse monta la canne duc 20 a bolognini 60 ...

Et avemmo lu archu granne sopra le ditte colonne largu de canna $\frac{1}{1}$ fo canne 13 $\frac{2}{3}$ raduttu a duj pedj per duc duj $\frac{2}{3}$ doro la canna monta a bolognini 60 per duc ...

Et avemmo duj archj sopra alle ditte colonne foro canna 14 raduttj a duj pedj arascione de duc 2 ce[?] 40 la canna monta a bolognini 60 per duc 6 canne 16 de onne sopra li ditti archj per fiorini 2 la canna de moneta monta a bolognini 60 ...

Et avemmo la fenestra della ditta cappella per duc 80 25 canne avemo adjuntj per la reconpunctura et remenatura et tuttj sonno a bolognini 60 ...

Et avemmo la volta dessa cappella foro canne 60 per bolognini 60 la canna et can-

ne 20 de schiacze per carlini 34 la canna Et canne 18 de spongie per duc 2 a celle 60 la canna monta in tuttu a bolognini 60 per duc ...
Et avemmo in tutte mura della ditta cappella somme 1800 de calce arascione de fiorini 25 lu centonaro monta a bolognini 60 per duc ...“

LG, fol. 154v

„lo ferro della cappella de san B.

Ricordu de tuttu lo ferro che e entrato nella ditta cappella de sanctu Bernardino
In prima le ferrj della fenestra fo libbre 250 arascione de soldi 5 la libbra monta a libbre 60 per duc ...

Et avemmo per 4 vergunj de ferro cio e duj delli archj piccolj foro libbre 100 per soldi 5 la libbra lu vergone de larcu granne fo libbre 360 per cella una la libbra et celle 60 la ragiongiatura et lu vergone che va per la unitade fo libbre 297 per cella una la libbra foro in tuttj li dittj vergunj libbre 757 montano in tuttu a bolognini 60 ...

Et avemmo tra chiauj et grappi de ferro libbre 400 per soldi 5 la libbra monta a bl 60 per duc ...

Et avemmo de bolle dellu perlu tittu della ditta cappella libbre 70 per soldi 6 la libbra et de ventarole per lu dittu tittu libbre 30 per soldi 5 la libbra montano a bolognini 60

Et avemmo la grate dellu arcu granne libbre 3631 per soldi 4d[enari]8 la libbra et la grate dellarcu piccolu da latu de fu pesa libbre 2179 per soldi 4d8 la libbra et lu arcu de piccolu cioe la grate de latu de jo fo libbre 2093 per soldi 4d8 la libbra sonno in tuttu libbre 7903 per soldi 4d8 la libbra monta a bolognini 60 per duc ...

Et avemmo per la grate dellu altaro dove sta el corpu de san Bernardino foro libbre 1942 per soldi 4d8 la libbra monta in tuttu a bolognini 60 per ducato ...

Et avemmo la grate canto lu altaro fo libbre ___ per soldi __ la libbra monta a bolognini 60 per ducato ...“

LG, fol. 155r

„lengiamme et pincj della ditta cappella

Recordu dello lengiamme entrato in nella ditta cappella de san B. cio e nelle catene et tittu de essa cappella

In prima avemo de catene de cerqua [quercia] canne 80 per soldi 25 la canna monta a bolognini 60 per ducato ...

Et avemo duj catene de castangia foro canne 14 per carlini 10 de moneta la canna monta a bolognini 60 ...

Et avemmo larmatura della volta tra la masta [mastria] a et lo per dito dello lengiamme et chionj et pusatura de essa armadura mona a bolognini 60 per ducato ...

Et avemmo lo lengiamme grossu dellu tittu dessa cappella foro lingj 15 de castangia de canne 4 luna per carlini 8 de moneta la canna et per lingj 10 per late del dittu tittu foro canne 20 per soldi 25 la canna montano a bolognini 60 per ducato ...

Et avemmo 140 travicelle perlu dittu tittu per celle duj lunu monta a bolognini 60 per ducato ...

Et avemmo de de correntj ducati 5 a bolognini 60 per ducato et de plattj 600 a per carlini 10 de moneta lu d montano a bolognini 60 per ducato ...

Et avemmo lo longiame della trasanna intorno cio e li capitellj et travicellj canne 46 per celle 3 la canna et canne 12 de tabule per soldi 24 la canna et la lavoratura dessa trasanna monta in tuttu a bolognini 60 per ducato ...

Et avemmo la mastria del dittu tittu fiorini 15 de moneta monta a bolognini 60 ...

Et avemmo de pincj 7000 per celle 18 lu cintonaro monta a bolognini 60 per ducato ...

Et avemmo lo intondicato de tutta la ditta cappella fo canne ___ tra mastaria calce et rena per soldi ___ la canna monta in tuttu a bolognini 60 ...“

LG, fol. 155v

„sotto la cappella de san B.

Et avemmo sotto la ditta cappella duj colonde quatre sono canne 3 per duc 5 la canna monta a bolognini 60 ...

Et avemmo sopra alle ditte colonde una vota de maciniccio cio e de cantunj sotto lu altaro dove sta el corpu foro canne 7 radute ad pedj duj per ducati 3 a celle 60 la canna monta a bolognini ...

Et avemmo una volta de prete rustiche sotto la ditta cappella fo canne 18 tra mastria calce et rena per carlini 22 1/1 la canna de moneta monta a 60 ...

Et avemmo nella ditta volta canne 12 de schicze per carlini 24 la canna monta a bolognini 60 ...

Et avemmo on occhio tundu che da lume sotto la ditta vota tra la mastria et lo ferro monta a bolognini 60 ...

Et avemmo la buitatura del terreno della ditta volta foro canne 22 1/3 per celle 34 la canna monta a 60 ...

Et avemmo la porta et la scala che va so lla [sotto la] ditta cappella colla porta de lengiame et lu soldi (?) monta a bolognini 60 ...

Et avemmo canne 40 de intondicato nella ditta vota per soldi 8 la canna della mastria et per soldi 8 la calce et la rena monta a bolognini 60 ...

Et avemmo lo mattonato sotto la ditta vota fo canne 14 3/4 per soldi 70 la canna tra matunj calce rena et mastria monta a bolognini 60 ...

lo resto della sopra ditta cappella frontate a d 13 nantj a questa in nantj in questa a d 191“

LG, fol. 156r

„Essendo fatta onne rascione collj magistrj de tuttu lavoro nellj 1461 adj 27 de novembre la notte ad 5 ore fo el terramoto si grande che ietto in terra multj defitj per tutta la citade de poj 3 ore fo lu altro terramotu et ietto in terra le duj colonde grandj con cio che tenevano sopra et 4 altre colonde appresso fo debisogno iet-

tarele in terra in tanto che fo stimato el danno della ecclesia de san Bernardino duc ___ et non fo recomenzato ad lavorare per fi a duj annj depoj cioe nelli 1464“

LG, fol. 168v

„cappella de san B.

Recordu dello resto della cappella de san Bernardino

In prima avemmo canne 28 de scalj intorno alla ditte cappella de prete roscie et bianche a rascione de duc $j\frac{1}{1}(\?)$ a bognini 60 la canna con tutta spesa monta a bognini 60 dc 42 soldi

Et avemmo 4 colone tonde sopra le ditte scalj le qualj tengono le gratj foro canne 12 a rascione de duc 5 la canna colla lavorazione et conpunctura monta a bognini 60 per duc dc 60 soldi

Et avemmo sopra alle ditte colonde _____

Et avemmo tra le ditte colone canne $14\frac{1}{3}$ quatra [= Doppelcanne] de salicato de prete roscie et bianche messe et bone computatece tutte spese per duc 94 la canna quatra che monta a bognini 60 per duc dc 178 soldi

Et avemmo canne 8 de scalj delle ditte prete denantj allu altaro et canne 15 de scalj intorno allu altaro de prete roscie et bianche a rascione de duc $j\frac{1}{1}[\?]$ a 60 la canna montano a bognini 60 dc 34 soldi 45

Et avemmo canne 7 quatre de salciato de prete bianche intorno allaltaro perllu dittu preczo monta a bognini 60 dc 63 soldi

Et avemo canne 4 de mattonato intorno allo dittu salciato sotto le prospera per soldi 70 la canna monta a bognini 60 dc 3 soldi 10“

LG, fol. 169r

„lu altaro de san B.

Et avemmo lu altaro dove sta el corpu de san B. lo salicato dentro fo canne 2 quatre per duc 9 la la canna quatra montano a bognini 60 dc 18 soldi –

Et avemmo canne 6 de prete lavorate intorno alle ditte schiacze alte pedj duj delle prete de san silvestro a rascione de duc 9 la canna quatra monta a bognini 60 per duc dc 18 soldi –

Et avemmo canne 7 quatre et pedj 27 et $\frac{1}{8}$ quantu scopre da latu de fore a rascione de carlini 2 de argento a cella 6 per carlini la lavorazione dellu pede de tuttu lu altaro collj pilerj de nantj et colle dece case delle figure monta a bognini 60 per duc dc 98 Soldi 53

Et avemmo lu fornemento sopra alli dittj pilerj tra le prete et la lavortura perllu dittu preczo _____

Et avemmo le prete roscie et bianche che entraro nelli dittu altaro et la conpunctura de esse prete monta a bognini 60 per duc dc 50 soldi –

Et avemmo la lavorazione da lato dentro foro canne $2\frac{8}{9}$ a rascione de carlini 28 la canna de argento monta a bognini 60 per duc dc 14 Soldi 52“

LG, fol. 169v

„Et avemmo dece figure in nelle dece casette dellj pilerj dellu altaro nantj dittu Et avemmo tre figure de prete le qualj tengono la cassa de san Bernardino“

LG, fol. 208v

„(...) Et avemmo una casa tra la libreria et la ecclesia dove starando li organj in nella qualj sono duj porte per duc 3 a 60 et le porte de lengiame per fiorini 2 luna monta in tuttu a bolognini 60 dc 5 soldi 20

Et avemmo nella ditta casa duj fenestre per fiorini duj de moneta luna colle porte et mastria monta in tutu a bolognini 60 dc 2 soldi 20

Et avemmo lu pesele della ditta casa ad torno alla cappella ove ce una corda de fiorini duj et massalitte per soldi 10 lunu et canne __ de piancunj(?) per soldi __ la canna et la mastria per soldi __ la canna monta dc 5

Et avemmo una logia dalla ditta casa perfino alla cappella de san B. dove sono nel pesele __ manalittj per soldi __ lunu colla mastria et canne __ de piancunj(?) per soldi __ la canna et la mastria per soldi 75 la canna monta a bolognini 60 dc 10“

Weitere Quellen zu S. Bernardino

Besuch des Herzogs von Kalabrien, Alfons, und Familie in L’Aquila, Mai 1474

Chronica Civitatis Aquilae, ASA, ACA, S 72, zit. nach: DE RITIIS 1946, S. 208¹

„Aliquorum petitione fuit ostensum corpus Sanctum Sancti Bernardinj, et una predictarum dierum ordinata ad talem ostensionem ipse illustrissimus dux cum illustrissima ducissa prius et ante omnes intraverunt ad cassam argenteam et ibidem fecerunt suas orationes et devotiones adorantes ipsum corpus, quod multis luminaribus circumcirca accensis clarissime videre potuerunt. Et post eorum claram visionem de ipso corpore habitam, ordinavit illustrissimus dux quod omnes qui venerant cum illo intrarent ibidem ad tres ad tres, et sic omnes tam domini quam Barones, tam alij de curia excellentes, quam etiam curam gerentes de mulis et salmis puta mulatterij. Et ut omnes haberent suam consolationem talis visionis, ipse dux illustris stabat tamquam sacrista habens sollicitam curam tam de corpore quam de satisfactione cuiuscumque. Unde si bene memini per quatuor horas continuas stetit in ibi ipse dux, et finaliter omnes consolaty fuerunt. In cuius recessu donaverunt unum magnum calicem credo pesantem libras tres, et unum pallium de imbroccato album cum insignis ducis et ducisse. Et sic recesserunt de civitate, ut dictum est, multa cum satisfactione illis facta in omnibus que ipsi placere poterat. Et vestierunt eorum filiam ibi ad sepulcrum Sancti Bernardinj habitum nostre religionis.“

1 Der Beginn des Berichtes ist verloren: es fehlen fol. 202 r & v im Manuskript S 72.

D'ANGELUCCIO 1742, Sp. 915

„[1474] E stecte in Aquila lu Duchca cinque di; e la Duchessa sei di, e vistio la Cito-la soa de l'Abito de S. Francisco in S. Vernardino per divizione.“

CIRILLO 1570, S. 77v

„Se ne dimoraua intanto il Re Ferrante pacifico possesor del regno in Napoli, & Alfonso suo figliuolo nell'anno 1475. se ne venna all'Aquila insieme con Ferrantino suo primogenito per visitar la reliquia del corpo di San Bernardino, oue furon con sontuoso apparato, & con ogni sorte di honore riceuuti. (...)“

Besuch der Königin Johanna von Aragon in L'Aquila, 29. Juni bis 8. Juli 1493

Chronica Civitatis Aquilae, ASA, ACA, S 72, zit. nach DE RITIIS 1946, S. 245–248

„De adventu serenissime regine Johanne Tertie in Aquila, et de eius recessu. Et de stratis ampliatis (...)“

Deinde scilicet die prima julij, venit ipsa domina Regina cum tota sua comitiva et filia ac nonnullis comitissis ad visitandum Sanctum Bernardinum cui prestita fuit gratia ut posset intrare ad cassam eius cum sua filia Beatrice infante, et ibidem devote permansit cum multis lacrimis et devotionibus per spatium duarum horarum, remanentibus vero alie Comitisse in tumba supter Sanctum Bernardinum, scilicet Comitissa Terrenove, de Filocastro, de Populo, scilicet antiqua, et alie comitisse et domine venerabiles de yspania, expectantes descensum Regine. Et interim Regina descendit, ego intereram predictis mulieribus, et Comes Terrenove cum alio domino solo. Et descendente Beatrice, resedit in medio dominarum Comitissarum, et finaliter descendit etiam et Regina cum singulari devotione reportante de reliquia Sancti Bernardinj, cui etiam illi ego commendavi Comitissam Montorij. (...) Et tactis cordonibus et pater noster ad corpus Sancti Bernardinj per ipsam tamquam sacristam unicuique reddebat sua. Deinde vidit totum locum et ortum Sancti Bernardinj et redijt ad domum suam asotiata (...) Item lo venardy ad Sancto Juliano et poi Sancto basile. Ma la notte sequente stette in Santo Bernardino, cioè alla cassia aperta ma solo lo cristallo stava da non possere toccare lo corpo, et questo con difficultà de citadinj se ottende, dove erano cioè de fore della sepoltura multi soj familiarj cortescianj et anco la soa jnfante dove in quella nocte cercava una certa grazia ad ipso Sancto per la donna jnfante con multi preghi et lacrime. Unde illi qui abstabant extra cratam ferream ex parte anteriori et superiorj sepulture, audiebant singultus illius, et ibidem tota nocte insomnem dedit. Mane autem facto, cum devotissima devotione recessit, ex qua devotione fratres simul cum dominis de camera, die ante quam recederet de Aquila, donaverunt sibi cordulam auream qua cintus fuit Sanctus Bernardinus a translatione usque hoc anno, scilicet in anno domini 1472. (...) De quibus [Geldsumme die die Aquilaner der Königin schenken] ipsa domina Regina obtulit Sancto Bernardino ducatos 100, ex quibus in bona parte expensi fuerunt pro invitriata fenestre cappelle Sancti Bernardini, ubi est ymago regine et Beatricis sue infantis. Et sic die sequenti recessit cum singularissima affectione ad civitatem.“

Beschreibung von S. Bernardino

PICO FONTICULANO 1996, S. 59 (verf. 1575–79; EA 1582)

„La prima d’esse [Aquilaner Kirchen], che è giudicata tra le famose d’Italia, è San Bernardino, posta in disparte dalla città in largo campo, con allegra vista più d’ogn’altra che si veda, la sua lunghezza è di canne 50 la larghezza 15 con tre navi, con una bella e alta tribuna coperto di piombo; il campanile è alto canne 24 senza la piramide; la facciata è di pietra bianca marmorina, degna d’essere con maraviglia riguardata, ha tre porte, alle quali s’ascende per venti gradi dalla soggiacente piazza, maggior di quella del mercato con la sua fontana. E se bella è la chiesa, ha corrispondente e commodo il convento per cento e più frati.“

Inscription der Familie Alferi Ossorio, L’Aquila, S. Bernardino, Bernhardinkapelle, Bodenplatte vor dem Mausoleum (1732)

„DOM / SEPVLCRVM HOC / ALFERIAE OLIM OSSORIAE GENTI / DIVI BERNARDINI SENENSI / TVTELARI SVB TVMVLO / VITALI SVB ARA / AD SECVNDA VITA IMMORTALIS AVSPICIT / MERITO LOCATVM / NOVIS MONVMENTIS HAVD NOVIS TITVLIS / ORNATVRVS / IOSEPH ARISCVLAE AC S. VICTORINI DE AMITERNO / TOPARCA / SOBOLES ET HAERES FAMILIAE / LAPIDEM HVNC / GENTILITIIS DECORIS TESTEM / P. / ANN. A P. VIRG. MDCCXXXII.“

Inschriften der Familie Alferi Ossorio, L’Aquila, S. Bernardino, Bernhardinkapelle, Krypta, unterhalb des links gelegenen Gruftraumes (1836)

„SARCOPHAGVM / ILLVSTRISSIMAE GENTIS / ALFERIAE OSSORIAE / DIVI BERNARDINI SENENSIS / TVMVLO SVBIICI / SAT IPSI GLORIOSVM“

„HEIC / SUB SACRO SANCTI BERNARDINI SARCOPHAGO / JURE FAMILIARI ANTIQVISSIMO / QUIESCUNT / HAUD MORTE SEJUNCTI / MARGARITA EX BARONIBUS ANTONINI / NUPTA EQVITI JOSEPHO ALFERIO OSORIO / ANNO AETATIS XLVIII VITA FUNCTA / VI KAL. DEC. ANNO MDCCCXXXVI / ET MUTIUS ALFERIUS OSORIUS / FILIUS DILECTISSIMUS / QUI / OPTIMAM PARENTEM / MORTE PRAEOCCUPATUS / ANTEIVIT / PRIDIE KAL. NOV. ANNO MDCCCXXXV / AETATEM AGENSANNORVM XVIII / THEODORICUS ALFERIUS OSORIUS / MATRI AMATISSIMAE ET FRATRI CARISSIMO / M. P.“

5 Dokumente zum Bernhardinmausoleum

Protokoll der Sitzung des Aquilaner Stadtrates vom 11. März 1487

ASA, ACA, T4, LR 2. März 1486–2. März 1489, fol. 118r–120v

„Die Dominico XI° martii 1487

Concio plurimorum civium pridie citatorum ut moris est, quibus propositum est fratres Sancti Berardini asseruisse Magnificis Dominis de Camera civem quendam ottulisse se eius sumptibus executurum quod gloriosum corpus Sancti Berardini

ponatur altius et honorabilius ita ut maiori habeatur reverentia, et diutius corpus ipsum conservetur; petitur si civibus agendum videtur et quomodo agendum ut opus eiusmodi melius fiat et fortius et honorabilius ad ipsum servandum.

Item quod cum fratres (...) [fol. 118v]

Jacobus Caroli syndicus artis lane ad primam laudavit acceptandum oblationem civis, et censuit pro ordinando quomodo fiat, vocandos aliquos cives cum dominis et cum hoc esset aptanda capsula ferrea ut habilis commodiusque aperiri possit, et fiant civi illi patentes a communitate quod ceptum ab eo opus non impediatur.(...)

Dominus Berardinus Manerius laudavit propositiones censuitque in eis ut precessor; addidit tamen mittendum ad vocandos duos aut saltem architectum unum quorum Rome copia est maxima, pro capienda meliori forma ad opus fortius peragendum. (...) [fol. 119r]

Dominus Sebastianus Clarius, laudatis propositionibus, censuit acceptandum civis oblationem, et agendum corpus elevandum in quatuor columnis ut factum est in civitatibus famosis de aliis sanctis corporibus et opus percipiendam quanto honorabilius fieri potest. (...)

Dominus Antonellus de Rocca laudavit oblationem ideo censuit acceptandum et exequendum, sed elevandum corpus ita ut non removeatur ab aspectu [fol. 119v] hominum nimium. (...)

Dominus Hannibal Legistus laudata oblationem censuit acceptandum et agendum ut exequatur, censuitque consulendum quanto honorabilius commodiusque fieri potest ita ut suspici possit, et nullum pati possit detrimentum. (...) [fol. 120r]

Tandem cum nullus esset qui contra consiliarorum iudicium sentiret, reformatum est quod ad omnia que proposita sunt et consulta peragenda vocentur cives quatuor, unus scilicet per singula quarteria, qui una cum dominis de camera habeant intelligere causam discessus prioris Collis Maii [etc.] et iidem cives cum dominis tam pro fabrica cuppule quam pro elevando altius gloriose corpore Sancti Bernardini convocent universos magistros et architectos meliores civitatis, tam cives quam advenas qui in ea sunt, cum quibus consulant de fabricis ipsis faciendis, et si eorum iudicium satisfaciens sufficiensque fuerit, secundum illud exequatur, sin autem habeant potestatem mictendi pro architectis peregrinis ubicumque meliores haberi poterunt. [fol. 120v]

Vigore cuius reformationis electi sunt

Jacobus Caroli de Paganica Q.S.M.

Ioanbaptista Marini Q.S.G.

Dominus Sebastianus Clarius Q.S.P.

Jacobus Marini Antonelli Q.S.Io.“

„Sonntag, den 11. März 1487

Die Versammlung vieler Bürger, die, wie es Brauch ist, am Tag zuvor zusammengerufen wurden, von denen beantragt wurde, dass die Brüder von San Bernardino den großen Kammerherren dabei helfen, dass ein gewisser Bürger anbiete, dass er es auf seine eigenen Kosten bewerkstelligen werde, dass der ruhmreiche Leich-

nam des heiligen Bernhardin höher und ehrenhafter aufgestellt werde, damit er in höherer Ehrerbietung gehalten werde, und der Leichnam selbst länger Bestand habe; es wurde beantragt, ob dies den Bürgern als etwas schiene, das zu tun sei und wie es zu tun sei, damit eine Aufgabe dieser Art äußerst schön, gut und ehrenvoll beaufsichtigt werde. (...) [fol. 118v]

Giacomo di Carlo [dei Cadicchi di Paganica], Syndikus der Wollweberzunft, lobte zuerst das Angebot des Bürgers, es sei anzunehmen und meinte, wie es vor der/für die Weihung geschehen solle, dass manche Bürger und Ratsherren herbeigerufen werden sollen und dass mit diesen der eiserne Kasten passend gemacht werden solle, damit er einfacher und bequemer zu öffnen sei, und dass jene Bürger von der Gemeinschaft freigestellt werden sollten, weil das einmal angefangene Unternehmen davon nicht behindert werden solle. (...) [fol. 119r]

Berardino dei Maneri di Bazzano hat die Vorschläge gelobt und meinte darüber dasselbe wie sein Vorredner; er fügte jedoch hinzu, man müsse danach schicken, zwei oder mindestens einen Architekten aus Rom zu rufen, die die größten Fähigkeiten besitzen, um die beste Gestalt des Werkes zu begreifen um den Auftrag energisch auszuführen. (...)

Sebastiano Chiaro di Chiarino, meinte, nachdem er die Vorschläge gelobt hatte, das Angebot des Bürgers zu akzeptieren, und so zu verfahren, den Körper auf vier Säulen zu erhöhen so wie es in anderen berühmten Gemeinden mit anderen Heiligenkörpern gemacht worden sei und das Werk so ehrenvoll auszuführen wie man es nur kann. (...)

Der Ratsherr Antonello di Rocca di Mezzo hat das Angebot gelobt, und deswegen meinte er es anzunehmen und auszuführen, den Körper aber so zu erheben, dass er nicht zu sehr aus dem Blickfeld [fol. 119v] der Menschen entfernt werde. (...)

Der Ratsherr Annibale di Evangelista dei Legisti di Bazzano meinte, man solle das gelobte Angebot annehmen, damit es ausgeführt werde; er meinte man solle beraten wie sehr ehrenwert und angemessen es gemacht werden könne so dass es (noch) angesehen werden und niemand Beeinträchtigung leiden könne. (...) [fol. 120r]

Schließlich, da es keinen gab, welcher gegen das Urteil der Ratsmitglieder denkt, wird beschlossen, dass zur Durchführung aller Vorschläge und Pläne vier Bürger berufen sind, nämlich je einer pro einzeltem Viertel, die zusammen mit den Kammerherren den Grund für das Ausscheiden des ehemaligen Vorstehers von Collemaggio suchen (...) sollten und diesselben Bürger mit den Ratsherren sowohl für die Errichtung der Kuppel als auch für die Erhöhung des ruhmreichen Körpers des Heiligen Bernhardin alle Meister und die besten Architekten der Stadt einberufen, sowohl unter den Mitbürgern als auch unter den Immigranten die in dieser sind, mit denen sie den zu errichtenden Bau beraten sollten, und falls das Urteil derjenigen befriedigend und begnügend sein wird, soll es nach jenem ausgeführt werden, andernfalls aber haben sie die Macht, nach fremden Architekten zu schicken, wo auch immer sie bessere bekommen können. [fol. 120v]

Beschlossen Kraft der Gewählten

Jacobus Caroli de Paganica Q.S.M. [Viertel S. Maria]

Ioanbaptista Marini Q.S.G. [Viertel S. Giusta]

Dominus Sebastianus Clarius Q.S.P. [Viertel S. Pietro]

Jacobus Marini Antonelli Q.S.Io. [Viertel S. Giovanni]“

Testamente aus der Familie Notar Nanni

Testament Nicola di Notar Nanni, 21. Juni 1467

ANTINORI *Annali*, Bd. 16.1, S. 164 [zusammenfassende Übersetzung]

„Fece il suo testamento benchè poi non morisse Niccola di Notarnanni di Civitar-
denga nell’Aquila. Perchè si edificava la chiesa di S. Bernardino, prescrisse che il
suo corpo ~~se non si poteva unare in quella~~ se depositasse in una cassa là dove sta-
va il corpo del Santo vale a dire nella cappella in S. Francesco per esser riporta-
to ~~a suo tempo~~ nella chiesa del titolo quando fosse terminata, ed in quella si com-
perasse una delle cappelle cominciate, alla quale lasciò varj ornamenti di calici,
di pitture e di danari per l’edificio e la dichiarò eredità de suoi fratelli Giacomo e
Nanni Antonio. Istitui erredi Mattia, e Giuliana sue figlie cui morendo senza pro-
le, sostitui l’altra figliuola Francesca già maritata a Davide e ~~Giacomo suo fratello~~
~~nei beni dell’Aquila e in quei di Civita lo stesso~~ Giacomo Nanni Antonio, e Nella
sui fratelli, e sorella, ~~ad essa Francesca in porzioni eguali. Lasciò varj legati~~ Mi-
cuccia sorella di Notar Corrado sua moglie a ~~Nardo suo genero a suoi Fratelli, go-~~
~~rie consonne~~, e i suoi nipoti Luigi e Gregorio di Notar Marino suo fratello premor-
to, e Giovanni Antemio figlio di Luigi; Giovanfrancesco e Nella figli di Giacomo.
Depositò al Monte della Pietà ~~perssere tenuti secondo l’Ordine di Frate Giacomo~~
della Marca cento ducati, ~~ne’ quali sostitui il Monte, marcando in delle figlie sen-~~
za prole e Maria figlia di Nanni Antonie.

[in Marginalspalte rechts:] ~~in caxia sommo di denaro~~ il Monte della Pietà in cer-
ta somma di denaro a tenere se onib[us] il preferito da frate Jacopo della Marca
in uno l’altro“

Testament Iacopo di Notar Nanni, 9. Juli 1500

ANTINORI *Annali*, Bd. 17, S. 550–552 [zusammenfassende Übersetzung]

„Prescrisse morendo nell’Aquila la sua sepoltura in S. Bernardino nella sua cap-
pella, e morendo fuori nella chiesa di S. Maria del Soccorso. Legò alla cappella da
lui fatta in S. Maria di Paganica il Padronato agli Eredi, il peso al cappellano di X
tre(?) messe la settimana la dote d’alcuni predj urbani e rustici, e la supellettili:
Alla chiesa di S. Bernardino il lavoro per mano di Maestro Silvestro, perché sia ter-
minato a spese degli Eredi. Con altri legati egli riconobbe Giovanni, Amico, Ber-
nardino ed Evangelista Crispo fratelli col peso di nulla pretendere dall’eredità del
morto Sebastiano fratello d’esso Testatore. Dipiù le quattro figliuole di Caterina
sua figlia; Bernardino, ed Andrea del Baroncello suoi nipoti; Iacopa e Francesca fi-

glie del morto Baroncello; Vincenzio e Marzia di Niccola di Notarnanni suoi nipoti; Caterina moglie del morto Sante di Cappa di Filetto, erede in un legato di Nella, prima moglie d'esso testatore; Alessandro, e Valerio di Iacopo di Carlo di Paganica mariti di Maria e Cassandra sue nipoti; Silvestro di Tancredi di Sulmona marito dell'altra sua nipote Lucrezia, alla quale lasciò specialmente alcuni fondi, e la porzione di Bernardino Padre di lei. Prescrisse per la sua anima dieci anniversari perpetui nelle chiese di S. Bernardino, di S. Maria di Paganica, di S. Maria del Soccorso, e di S. Maria del Popolo, e due abiti nuovi in ogni anno ai Frati di S. Bernardino assegnò per quelli[?] e questi le pigioni del suo Fondaco. Altri legati alla chiesa del Soccorso, a Diana sua moglie sorella di Iacopo, al Monistero di S. Antonio di Civita Ardenga per fabbricare, e fornire una stanza d'ospizio per Frati, che vi transitassero. Istitui suoi eredi Diana sua moglie durante la sua vita colla facultà di poter disporre di qualche parte a favore delle quattro figlie della morta di Caterina sua figlia vedova di Bernardino di Giovanni de Manieri di Bazzano, e sostituendo pel resto dopo la morte di essa Diana Giovangiaco, e Lucrezia figli ancor'essi di Caterina, e di Bernardino. In un'altra terza parte, Giovangiaco, e nell'altra e Lucrezia, colla reciproca sostituzione fra loro, e morendo essi, o i loro discendenti senza prola, dalla sua casa si fabbrichi una chiesa dal titolo di S. Iacopo con assegnamento di annue rendite. Vieto ogn'alienazione sotto pena, di ricudere l'alienato all'edificio di S. Bernardino.

[Marginalspalte:] Agnifil. in sched. A. 1500

Si ha menzione di Fabrizio, Giovanni Antonio, e Pietropaolo di Battista di Pietro di Bucciarello del Poggio S. Maria.

le doti di quella sua zia da Lodovico suocero di lei, come dal Battista.

[Marginalspalte:] v. A. 1512. Instr. r. N. Bern. de Fossa 11. Sept. 1500 ac. Rit. M. A. p. 444

[Marginalspalte rechts:] GiovanGiorgio di Pirro Camponeschi aveva per moglie Piacentina figlia di Giovan-Marino d'Antonio di Paganica.

Il ricco Cittadino Iacopo di Notarnanni aveva preso a fare edificare deposito in marmo bianco al sacro corpo di S. Bernardino, dallo scultore Maestro Silvestro dell'Aquila. Egli Iacopo, benchè non infermo fece testamento nell'Infermeria di S. Bernardino [hier Verweiszeichen zum Beginn des Testamentstextes; rechts in Marginalspalte:] Testam. r. N. Nembr. de Lucol. 9. Iul. 1500 in Archiv Aq. [darunter:] v. A. 1505, e 1525.

e ordinò, se mai non sopravvivesse agli Eredi il compimento di quell'opera. Legò dieci officii, vale a dire anniversari annui in quattro chiese di S. Maria in Paganica, di S. Bernardino, di S. Maria del Soccorso, e di S. Maria del Popolo, assegnando per quelli le pensioni di suo Fondaco da non potere essere alienato, nèmeno con dispensa del Papa. Comprese nello stesso legato la contribuzione annua a i Frati osservanti di due abiti nuovi a Fratesco[?]; e sostituì la fabbrica di loro chiesa di ricadenza qualora gli Eredi alienassero qualche stabile de suoi fondi“

Kodizill Silvestro di Tancredi delle Scale, 20. Juli 1528

ASA, ANA, Valerio da Pizzoli, Bd. 2, busta 71, fol. 315r–317v

„(...) elagit suj corporis sepultura in chiesa S. Bernardino daquila e in cappella San bernardini ubi sono sepulcri suj filij (...) Item lassa che dicta cappella dove iace el corpo di S. Bernardino se pinga per mano de mastro Francesco de Monteregale, secondo lo designo ordinato et designato per ipso mastro Francesco e Salvestro, in la quale pictura se spendano ducati trecento de carlini; et se più ce entrasseno, lo debiano metter li frati dello infrascritto lassito, fino in la summa de ducati cinquanta (...) Item lassa che se moresse for della città dallaquila elage la sepultura del Corpo suo in la chiesa di Santa Maria dello Soccorso (...)“

Bullen und andere Zeugnisse zur Sichtbarmachung des Bernhardinleibes**Privileg Clemens' VIII., 27. Mai 1593**

zit. nach: WADDING 1934, Bd. 23, S. 483

„Ad perpetuam rei memoriam. Supplicationibus dilectorum filiorum guardiani et fratrum domus s. Bernardini Aquilan. nobis humiliter porrectis inclinati, ac ex venerabilium fratrum nostrorum s. r. e. cardinalium congregationis sacrorum rituum, quibus hoc negotium examinandum commisimus sententia, auctoritate apostolica tenore praesentium perpetuo statuimus et ordinamus, ut posthac corpus b. Bernardini quod in ecclesia dictae domus custoditur, bis tantum quolibet anno videlicet die XX Maii, et XXVIII Augusti iuxta veterem consuetudinem fideli populo ostendatur, nec alio quocumque tempore ad cuiusvis personae tam saecularis quam ecclesiasticae cuiuscumque status, gradus et conditionis, praeterquam alicuius regis, seu s. r. e. cardinalis, aut proregis regni Neapolis ibidem praesentibus instantiam ostendi possit, interdicimus et prohibemus. Non obstantibus etc. Datum Romae apud s. Petrum die XXVII Maii pontificatus nostri anno II.“

Bulle Urbans VIII., 13. August 1643

zit. nach: WADDING 1948, Bd. 29, S. 607f.

„Ad perpetuam rei memoriam. Alias fel. rec. Clemens Papa VIII praedecessor noster per suas in simili forma brevis litteras [Romae, 27 V 1593] perpetuo statuit et ordinavit, ut corpus S. Bernardini, quod in ecclesia domus regularis eiusdem S. Bernardini fratrum Ord. Minorum S. Francisci de Observantia nuncupatorum Aquilanensis custoditur, bis tantum quolibet anno, videlicet die 20 maii et 28 augusti iuxta veterem consuetudinem fideli populo ostenderetur, et ut alio quocumque tempore ad cuiusvis personae tam saecularis quam ecclesiasticae cuiuscumque status, gradus et conditionis, praeterquam alicuius Regis aut S. R. E. Cardinalis vel Proregis regni Neapolis ibi praesentis instantiam, ostendi non posset, interdixit et prohibuit. Ac deinde pia memoriae Gregorius Papa XV, etiam praedecessor noster, per suas etiam in forma brevis litteras [Romae, 2 V 1622] perpetuo confirmavit et approbavit praedictas Clementis praedecessoris litteras; et insuper,

ne corpus S. Bernardini praedictum nisi duabus vicibus, ut praefertur, quolibet anno ostenderetur, nec eo tempore quo illud ostenditur ullae mulieres cuiuscumque gradus existant minusve aliae saeculares personae capellam in qua corpus praedictum asservatur, exceptis tamen iis qui pro servitio eiusdem capellae pro tempore deputati fuerint ac Magistratu Civitatis Aquilanensis dumtaxat, ingredi audeant seu praesumant sub excommunicationis poena interdixit et prohibuit. Sub prohibitione autem huiusmodi nullo unquam tempore Ministrum et Commissarium generales dicti Ordinis comprehendi voluit; et alias prout in praedictis Clementis et Gregorii praedictorum praedecessorum litteris, quarum tenores etc. uberius continetur. Cum autem, sicut dilecti filii Guardianus et fratres praedictae domus regularis nobis nuper exponi fecerunt, Magistratus Civitatis praedictae, quando dictum corpus ostenditur, alias personas in capella huiusmodi velit introducere, unde crebro tumultus excitantur, litterarumque praedictarum dispositio non servatur; nobis propterea Guardianus et fratres praefati humiliter supplicari fecerunt, ut in praemissis opportune providere de benignitate apostolica dignaremur. Nos igitur eosdem Guardianum et fratres specialibus etc. volentes, et eorum singulares personas a quibuslibet etc. censentes, huiusmodi supplicationibus inclinati, de Congregationis super negotiis dicti Ordinis deputatae consilio, dictas litteras Clementis et Gregorii praedecessorum nostrorum apostolica auctoritate tenore praesentium perpetuo confirmamus et approbamus, illisque inviolabilis apostolicae firmitatis robor adiicimus. Et nihilominus ne Magistratus praefatus, quando dictum corpus S. Bernardini, ut praefertur, ostenditur, ullam aliam personam in Capellam huiusmodi introducere audeat seu praesumat, sub excommunicationis latae sententiae ipso facto absque alia declaratione incurrenda, aliisque arbitrii nostri poenis apostolica auctoritate tenore praesentium, prohibemus et interdiciamus, non obstantibus omnibus illis quae dicti praedecessores in huiusmodi litteris voluerunt non obstare ceterisque contrariis quibuscumque. Datum Romae, apud S. Mariam Majorem, die 13 augusti 1643, anno 21. M. A. Maraldus.“

Breve Benedikts XIII., 15. Mai 1728

ASA, ACA, U 83, doc. 5

„(...) assistenti aperitionis Sacrae Urnae in qua reconditum est Corpus Sancti Bernardini de Senis aperiri soliter diebus 19 Maii et 27 Augusti (...)“

Bulle Clemens' XII., 26. September 1731

ASA, ACA, U 83, doc. 4

„(...) bis tantum in anno scilicet, die XX Maij, et XXVIII mensium Augusti eius sacrum depositum reseravi, publicaeque Christifidelium venerationi exponi (...) Cum autem sicut eadem expositio subiungebat alienigenae ad venerandas supradictas reliquias confluentes valdè offensi remaneant videntes, quod personis conspicuis ingressus in eamdem Cappellam prohibeatur, et vice versa famuli et laici, seu Conversi in ea permaneant, ipsi exponentes ad tollendum hoc malum exemplum in cuiuslibet anni principio quatuor patritios in aetate provecta constitutos

cum duobus eorum Cappellanis, ad hoc ut vicissim custodia ipsius Cappellae tempore quo corpus praedicti Sancti Bernardini expositum fuerit, eligere (...) determinationem a memoratis Magistratu et Religiosis circa assistentiam praestandam a quatuor patritijs, et duobus Religiosis Presbyteris occasione expositionis bis in anno corporis et reliquiarum S. Bernardini facienda, ut praefertur (...)“

6 Silvestro di Giacomo in Zeugnissen und Sekundärquellen des 16. bis 19. Jahrhunderts

CIRILLO 1570, S. 77v [verf. 1540]

„Silvestro, & Salvato celebri scultori“

ALFERI 2012, S. 179, 217, 222 [verf. ca. 1589/90]

„per l’eccellenza di cui si può a ragione gloriare Silvestro di Angelo Aquilano di haver mostrato al mondo la grandezza della scoltura in una età nella quale gl’huomini erano privi del disegno (...) [179] per questo [Grabmal Maria Pereyra Camponeschi] et altri lavori di Silvestro di Angelo, gloriar si può la città dell’Aquila d’haver procreato questo divino spirito, qual suscitò et dimostrò al mondo il vero ordine della scoltura nell’età sua, che già tant’anni adietro si era perduto, non cedendo in quella a gli antichi, nè in questa a moderni scultori, sì come ciascuno che sia di bello ingegno nelle sue opre se ne potrà far capace [217] il cui [Bernhardinmausoleum] disegno è del divin Silvestro di Angelo [222]“

PICO FONTICULANO 1996, S. 60 [verf. ca. 1575–79]

„Lascio a dietro l’arte delle chiese che son molte, ricche dell’opre di Rafael di Urbino, di Donatello di Maturino, di Salvestro dall’Aquila e d’altri valentissimo pittori e scultori“

CAPRUCCI 2018, S. 150–152 [verf. zw. 1586–1600]

„Et passando all’arti pregiate non mi maraviglio se l’author delle vite degli huomini eccellenti nella scoltura et nella pittura non habbia fatto mentione di mastro Silvestro dall’Aquila, scultore a’ suoi tempi eccellentissimo sicome anco fu valentissimo pittore et architetto, perciò che come huomo non molto ambizioso si contenti dell’opere che lasciò nella sua patria dove hebbe molto da fare senza cercar la pratica di Roma et delle città più famose in Italia, et però a’ forastieri non ha dato di sé molta notitia se non quando nella facciata d’Orvieto essendo egli giovane lasciò l’effigie scolpita del gran diavolo posta in piedi di essa, la quale è tenuta una delle più belle figure che sieno in tutta quella facciata, ma il deposito di San Bernardino nell’Aquila con le sue figure et particolarmente quella di San Francesco, il quale in vederlo spira una tacita divinità et induce grandissima divotione, et il monumento di Beatrice Camponesca nella medesima chiesa con li tre putti di

marmo di sotto, et con la figura della donna posta sopra, il San Sebastiano anco di tutto rilievo nella chiesa del Soccorso, mostrano senza difficoltà alcuna come di que' tempi non era anco apparso al mondo Michel'Agnolo Buonaroti, egli era unico et senza pari in Italia, perciò che elle son'opere a giudizio di valent'huomini tanto meravigliose che possono uguagliarse alle antiche.“

MASSONIO 1614, S. 92 f. [verf. bis 1599]

„intagliate p[er] mano di quel diuin maestro Silvestro dell'Aquila, di man di cui & nell'Aquila, & in altre piu principali Città d'Italia opre simili di non minor preggio dell'antiche piu lodevoli li veggono“

Andrea Agnifili († 1628), zit. nach: CHINI 1909, S. 54

„M° Silvestro fece parte del deposito di S. Bernardino“

CRISPOMONTI 1629, fol. 55v

„opera bellissima, e rara, fatta per mano de Silvestro Aquilano divino scultore“

LODI Ms. 91, fol. 40v [verf. 18. Jh.]

„Il Mausoleo, come pure il Deposito della Contessa Maria Pereyra Neronia del Real sangue di monarchi di Spagna, moglie di Pietro Lalle Camponeschi aquilano e Conte di Montorio, ed avi materni del Pont. Paolo IV, che sta in coru Evangelii dell'altare maggiore sono opere di Silvestro dell'Aquila, e di Salvato di Arischia, rari ed eccellenti scultori. il primo di Statue, e l'altro d'intagli“

LEOSINI 1848, S. 215

„sembra che il nostro scultore abbia qui superato se stesso, e giunto a quella cima di perfezione che attinse in seguito il divino Michelangelo Bonarroti“

SIGNORINI 1868, Bd. 2, S. 195

„famoso Silvestro Ariscola: il Fidia aquilano“

BINDI 1883, S. 41 f.

„questo insigne Artista Abruzzese, che, nato prima di Michelangelo, può a buon diritto competere con i migliori e più famosi d'Italia“

SERRA 1912, S. 42

„Napoli stessa non vanta saggi superiori. E vano sarebbe cercarne nell'Abruzzo che tutto s'illumina durante la Rinascita della gloria di Silvestro.“

7 Das Bernhardinmausoleum in Zeugnissen und Sekundärquellen des 16. bis 19. Jahrhunderts

CIRILLO 1570, S. 77v [verf. 1540]

„In questo modo con devota processione, cantandosi le laudi diuine, fù il corpo di questo glorioso Santo collocato nella chiesa dedicata al suo nome, doue poi in processo di tempo gli fù fatto un'honorato, et sontuoso deposito di pietra marmorea ornato di statue, & d'intaglio molto artificioso per liberalità di Giacomo Natarnane cittadino, & nobile Aquilano, che fece tutta la spesa, & per opera di Siluestro, & Saluato celebri scultori, et intagliatori de i lor tempi, similmente Aquilani, che quantunque fosse la città sempre travagliata da molte spese, non perciò restaua di spendere in quaste cose di pietà, & di ediftii di Chiese, et luoghi pubblici, auenga che molti cittadini particolarmente ui concorressero, & fra gl'altri il Cardinale, che fece soffittare la chiesa di San Massimo, & voltar le due naui estreme, coprendo il tetto di essa di Piombo, con altri riparamenti che fin al di d'hoggi appaiono.“

RAZZI 1990, S. 45 f. [Reisebericht 1574–77]

„E finalmente rientrando nella città visitammo la bella chiesa di San Bernardino da Siena, luogo de i padri Zoccolanti, e facemmo riverenza al sepolcro di detto Santo posto nella nave del fianco, a mano destra, entrando per la porta principale, in una bellissima cappella di marmo candido, e da grate altissime di ferro serrata: con otto figure nel frontispizio, e quattro dietro al sepolcro, d'ogni intorno spiccato, et isolato. Non andai a vedere il convento peroché mi fu detto non vi esser cosa mirabile da vedere, de non certe conserve d'acqua, le quali generano, come dicono, cattiva aria, onde ci muoiono ciasched'un anno frati.“

PICO FONTICULANO 1996, S. 60 f. [verf. ca. 1575–79]

„Lascio a dietro l'arte delle chiese che son molte, ricche dell'opre di Rafael di Urbino, di Donatello di Maturino, di Salvestro dall'Aquila e d'altri valentissimo pittori e scultori (...) Vedesi dentro a due casse, l'una di trasparente christallo e l'altra di finissimo argento, con statue che accrescon gratia e maestate all'opera, di valor dicciottomila scudi, il corpo di San Bernardino a cui altro non manca che la vivezza della carne, con un tabernacolo di marmo di sette braccia di quadro, adornato di superbi fogliami e grotteschi, con dodici statue maraviglioso artificio. Di minor costo è quella dove con molta veneratione son rinchiuse l'ossa di San Pietro dal Morone detto Celestino quinto, nella chiesa di Collemaggio, sotto un sontuoso tabernacolo di marmo. (...) Gl'altri doi protettori cioè, San Maximo, è nel Duomo, e Santo Equizio (della cui vita tratta San Gregorio ne *Dialogi*) in San Lorenzo, et have ciascun d'essi la statua dal mezzo in su di natural grandezza di fino argento.“

ALFERI 2012, S. 221–224 [verf. ca. 1585/90]

„Dopo a questo si vede nella tribuna nella quale riposa il corpo di S. Bernardino che contiene in sé un tabernacolo di così fina pietra che agguaglia a qualsivoglia

marmo, il cui ordine è tale: il piedestallo ovvero posamento di questo tabernacolo è rilevato sopra al suo piano cinque palmi fino al piano della sua cimasa, ovvero cornice, et in ambe due le parti esteriori sono posti i risalti con alcune discretioni che si lasciano per brevità; ciascuno risalto è posto in mezzo a due pilastrelli intagliati con candelieri fatti di diverso lavoro, che si dimostra per ornamento delli risalti et corrispondenza delle colonne piane fino alla cornice superiore; fra l'uno risalto et l'altro si vede scolpito in forma circolare un festone adornato di frutti, fiori et frondi con vaghissimi girdali di due ottavi di rilievo; dopo al piede stallo, seguono due ordini di colonne pilastrate et in ciascuno de gl'ordini sono scolpiti due nicchi ne quali sono figure alto quattro palmi di finissima pietra di tutto rilievo.

Nel resto delle colonne sono intagliati calici, croci, turriboli, secchielli, libri, serafini, corone, et altre cose simili che come trofei di Santa Chiesa si mostrano a riguardanti, et le già dette colonne stanno a corrispondenza delli risalti del piedestallo, et dell'altre colonne che seguono nell'ordine di sopra. Per ornamento del primo ordine vi sono le figure di S. Pietro et di S. Paolo apostoli, una a dextra et l'altra a sinistra del vano, et qui il tutto viene ad esser posto in mezzo a due altre colonne inferiori piane, intagliate di diverso lavoro, le quali corrispondono alli candelieri delli risalti et servono per teste al tabernacolo. Il vano passa dall'una et altra parte del tabernacolo per dar vista al corpo del Santo, che intero quivi si conserva in una ricchissima cassa di argento, mostrandosi a tutti il vigesimo giorno di Maggio, giorno della sua festività. Contiene la lunghezza del vano otto palmi et l'altezza quattro, nel cui mezzo è posto un palausto tutto intagliato di foglie di acanto di natural grandezza. Sopra il vano è posto l'architrave, fregio et cornice adorno, tra gl'altri intagli che vi sono, di tre ordini di delfini, due delli quali si vedono fra l'una et l'altra colonna, et il terzo nel mezzo. Nell'altro ordine delle principali colonne che seguono di sopra si vede, dall'uno de lati, la figura di S. Giovanni Evangelista, et nell'altro di S. Giovanni Battista, nel mezzo delle quali è posta la Gloriosa Vergine con il figliolo in braccio, havendo dalla destra la figura di S. Bernardino et dalla sinistra quella del Beato Giovanni di Capistrano, ambedue di rilievo, non in tutto dal tabernacolo spiccate. Sopra queste figure è posto l'architrave, fregio et cornice intagliati di diverso valore, et per corrispondenza et pienezza del tabernacolo è posto nella sommità di esso un mezzo tondo nel qual è scolpita l'immagine di Dio Padre, con un fregio attorno adornato tutto di serafini, de quali uno (et è quello che si vede sopra il libro che tiene in mano Dio Padre) è assai diverso da gl'altri, sì come anco si vede che le figure che sono nelle colonne, le quali danno nell'eccellenza, sono assai diverse da quelle di mezzo che hanno del mediocre, et tutto l'intaglio sparso per questa machina è di ordine composito, il cui disegno è del divin Silvestro di Angelo. Nell'altra parte del tabernacolo segue l'istesso ordine dimostrato nella prima, ma diverso nell'intaglio, secondo il compiacimento del artefice inventore, onde in uno delli due nicchi inferiori è posta la figura di S. Francesco, et nell'altro di S. Antonio de Padoa, con quella corrispondenza ch'hanno l'altre che sono nell'altra parte del vano. Ne gl'altri due nicchi superiori

son poste le figure di S. Sebastiano et di S. Catherina, fra l'una et l'altra delle quali si vede questa iscrizione: (...)

Sopra questa iscrizione si vede l'architrave, fregio et cornice posti sotto un mezo tondo, il qual [è] corrispondente all'altro dell'altra parte, et è circondato da un fregio adornato di serafini [sic!], nel cui mezzo è la Pietà; le due altre parti del tabernacolo sono compartite di pietre bianche et rosse tramezzate con piastrelli, o vero colonnette piane, divise dall'architrave, fregio et cornice che dentro et fuori simili si dimostrano. Il suo cielo è fatto in volta, nel cui mezzo è posta l'immagine {nel cui mezo è posta l'immagine} di Gesù con raggi attorno indorati. Contiene di lunghezza il detto tabernacolo nella maggior faccia 18 palmi di canna, senza li sporti delle cornice, et nella minore 16, et ha l'altezza sua corrispondente alla larghezza. Dentro di questo tabernacolo riposa in una ca[s]sa di argento il venerando corpo del glorioso S. Bernardino, integro con quell'istessa carne che mostrerebbe se visse, al quale nell'anno 1481 fu mandata una cassa dal Re di Francia (...)

AMICI 1591, o. S. [5 f.]

„Ciuitatis tamen Magistratus liberalitate insignes (vti in omnibus magnifice sanè ac sapienter se gerere consueuerunt) alteram quoque argenteam arcam conficiendam curauerunt, etsi minoris ponderis, tamen maioris pulchritudinis, ualoris 14000 aureorum, qua crystallinam, in qua D. Bernardini corpus conquiescit ita integrum ac si adhuc uiueret, intra se claudens, quibusdam rotis artificiosè constructis extollitur, ut ambae simul cum illius venerando corpore, statis praecipue temporibus, nullo obstaculo impediende populis commonstrentur. (...) Iam quoque par est tabernaculum, seu sepulchrum magnificentissimum describere, omnes eas arcas ambiens in quadam capella, quae per circuitum ducentorum capax est hominum, pulcherrimis eius regionis lapidibus, ut nec marmoribus cedant, constructum. quod quidem quadratum est, in singulis faciebus latitudinis brachiorum septem, altitudinis uerò novem, coronis ac zophoris ornatum, atque pulcherrimis stephanomatibus, varijsque incisionibus decoratum, ut huiusmodi caelamina tantae uenustatis, tantique artificij inuenire quam difficillimum sit. Duas tamen praecipuas habet facies, & ante & post, in quibus duae quoque sunt maximae fenestrae, altera è regione alterius, ex quibus arcae, argentea scilicet & crystallina, cum sancto corpore eiusdem, cum ostenditur, uideri possunt.

In facie igitur priori iuxta pauimentum in basibus angularibus (inter quas tamen altare collocatum est) epitaphia leguntur, in posterioribus similiter. Paulo uerò superius ex parte dextra fenestrae, statua // S. Petri posita est, ex altera S. Pauli. in posteriori ad dexteram S. Francisci, ad levam S. Antonij Confessoris: superius etiam à dextris S. Ioannis Baptistae, à sinistris S. Ioannis Evangelistae. at in medio horum B. Virginis cum filio, a cuius sinistra B. Ioannis Capistranensis, a dextra uerò S. Bernardini tenentis offerentisque Iacobum Nannium, qui proprijs sumptibus 9000 aureorum sepulchrum hoc extruxit. In posteriori, in dextro latere est S. Sebastianus, in sinistro S. Catherina, in medio uerò epitaphium obitus, in apotheosim relationis, & translationis S. Bernardini. In summo autem hemicyclo

exculptus est eternus pater, in posteriori Pietatis imago, idest Christus crucem gestans, cuius corporis mediam partem sepulchrum tenet, & in huius hemicycli ora hac verba leguntur, DEO OMNIPOTENTI HONOR. Sed in duabus reliquis faciebus nulla statua, nec hemicycli ulli, tantummodo reliqua celaminum ornamenta undique continuantia conspiciuntur.“

MASSONIO 1614, S. 91–96, 100 [verf. bis 1599]

„Hora per non far torto al bel tabernacolo ò deposito, dentro del quale cosi gran Santo riposa, ch è di equal magnificenza alla Chiesa, mi è necessario per sodisfare interamente à chi legge, farne anche vna breue, ma osseruata descrizione, insieme con le statue che l’ornano, & con l’iscrittioni che vi si leggono. Fece alzare questo deposito á sue spese vn Giacomo Nanni Cittadino Aquilano per quanto dall’armi sue nell’istesso intagliate si riconosce per quanto chiaramente in alcune scritte si legge, & per quanto apertamente in vna iscrizione si vede posta nell’istesso deposito, che si scriuerà appresso, & spese quest’huomo di tanta pietà in cosi vago edificio noue mila ducati. (...) dentro questa cappella è piantato il tabernacolo fabricato di pietra chiamata in questi paesi Marmorina, la quale non cede punto à’ marmi in tutte le loro più stimate conditioni. L’ordine di tutto il corpo chiamerò io per hora Composito, solo perche se ci vede qualche honesta, & lodata licenza nella varietà de’ componimenti; & è di figura quadro, che occupa per ogni verso lo spatio di sette braccia, ma per l’altezza di 9. La ricchezza de gli intagli è tale, che non vi ha luogo tanto ne’ membri, quanto nelle colonne, & particolarmente in quelle delle due prime faccie; che non ne sia appieno ornato, & veggouinsfi grotteschi si gratiosi, corone, festoni, piccioli animali di ogni maniera, fogliami, & altro, che agguagliano l’altre che veder si possano in qualunque luogo più vaghe, & artificiose. Ha il deposito per sostentamento quattro piedistalli sodi con loro base, & cimase, che fanno angoli, alti dal pauimento della cappella 2 braccia, & sopra questi si posano li due ordini che diremo appresso, & sono i piedistalli continuati col vano della medesima altezza che essi sono. Et per osseruar miglior’ ordine in ciò per più facile intendenza di chi legge; sappia il lettore due esser le principali faccie di questa sepoltura, quella che risguarda la chiesa l’vna, alla quale si accosta l’altare, nel qual si celebra il santissimo sacrificio della Messa; & l’altra nella parte posteriore opposta à questa.

Nella faccia antetereiore dal viuo de’ piedistalli detti si alza vn’ordine composito, le cui colonne sono alte con le loro base, & capitelli, braccia 2 ÷ sopra le quali si posa il loro architraue, fregio & cornicione di vn braccio di altezza. Vedesi tra le due colonne di quest’ordine vna nicchia egualmente nel destro, & nel sinistro lato; & dentro à queste sono statue di tutto rilieuo alte braccia 1 ÷ intagliate per mano di quel diuin maestro Siluestro dell’Aquila, di man di cui & nell’Aquila, & in altre piu principali Città d’Italia opre simili di non minor preggio dell’antiche piu lodeuoli si veggono.

Sopra’l viuo di questo primo è fondato il second’ordine dell’istessa maniera del primo, ma di altezza di braccio 1 ÷ per quanto la raggion dell’architettura richiede,

& ha ancor questi il suo architraue, fregio, & cornicione corrispondente all'altezza dell'ordine. Alzasi dal viuo di questo second'ordine vn frontispitio di figura circolare, che termina l'altezza del deposito; & al detto frontespitio, & à tutto l'edificio fà testa vn'architraue in giro, vn fregio di teste di Serafini di buona grandezza, & di vago, & bene osseruato intaglio, & vn cornicione; & eguale è l'ordine, l'intaglio, & l'ornamento di queste due faccie principali, le cui statue, & iscrizioni son queste. Nel destro piedestallo della prima faccia si leggono questi versi. (...)

Nella nicchia destra del prim'ordine di questa medesima faccia si vede la statua di S. Pietro, si come null'altra del second'ordine quella di S. Giouan Battista. Nel sinistro piedestallo di questa stessa cosi si legge. (...) Vedesi dentro la nicchia del prim'ordine di questo sinistro lato la statua di S. Paolo, & in quella del secondo la statua di S. Giouanni Euangelista; & è nel vano di mezzo à queste due nicchie del prim'ordine vn finestrone quadro, armato, & tramezato di grossi ferri, al quale ne corrisponde vn'altro nella faccia posteriore del deposito della medesima maniera, da' quali due finestroni commodamente può ognun vedere (tuttauolta per òche s'apre l'Arca) la veneranda reliquia del corpo del Santo, & ambe le casse, cioè di cristallo, & di argento, che lo conseruano. Nel vano poi ch'è tra le nicchie del second'ordine, sopra'l detto finestrone si vede la statua della Sacratissima Vergine col suo Figliuolo in braccio, à man sinistra della quale è quella del B. Giouanni di Capistrano, & à man destra quella di S. Bernardino, & vn'altra in ginochioni del detto Giacomo di Notar Nanni, in modo di esser dal Santo alla Madonna offerto. Vltimamente nel vano del frontespitio di questa faccia è la statua d'Iddio Padre dal mezzo in sù, che risguarda con atto assai pietoso chunque lo mira.

Nel destro piedestallo della seconda faccia sono intagliati questi versi (...) Dentro la nicchia del prim'ordine nel destro lato di questa stessa faccia è la statua di S. Francesco, & in quella del second'ordine, la statua di S. Sebastiano. Nel sinistro piedestallo di questa faccia posteriore si legge. (...) Nel vano di mezzo à queste due nicchie è il finestrone quadro detto di sopra opposto all'altro della prima faccia. Nel vano della tauola della seconda faccia, ch'è tra le nicchie del second'ordine, sono intagliate queste parole. (...) Nella nicchia del prim'ordine del sinistro lato di questa faccia è la statua di S. Caterina Martire, & nell'altra del secondo quella di S. Antonio Confessore. Vltimamente nel frontespitio circolare di questa faccia si vede la statua della Pietà, cioè di Nostro Signor Giesu Christo con vna Croce in mano [sic!], & mostra la statua dal mezzo in giù star nel sepolcro; & leggonfi nel freggio del frontespitio queste poche parole. (...) Nell'altre due faccie del deposito non si vede statua veruna, ne meno hanno alcun frontespitio, & sono quanto all'ordine simili all'altre due dette; se bene in questo differiscono, che l'ordine di queste è ripartito in quattro parti vacue di pietra mischia da dieci pilastroni per faccia, cioè da cinque paia, percioche due di essi quasi contigui, & egualmente collocati, seruono in vece di vn solo, & sono senza veruno intaglio di ornamento. Resta solo di dire, che nel vacuo sotto al finestrone tra l'vno, & l'altro piedestallo, in tutte quattro le faccie si vede intagliata l'arme di Giacomo Notar Nanni, ch'è vna semplice torre: ma nelle due faccie principali, vi sono intagli, che occu-

pano tutto lo spatio della tauola intorno all'armi, di fogliami vaghissimi, & di fiori di natural figura, grandi, & di tutto rilieuo.

El'altare di quella Cappella del Santo priuilegiato per i defunti, si come si vede nella bolla concessasli da Papa Gregorio XIII. il cui sommario si vede intagliato in vn marmo nell'angolo destro del pilastrone, che sostiene larco della lamia, ch'è questo (...)

Et perche con maggior riuerenza sia veduto, & honorato, la Santa Sede Apostolica spedi l'anno 1593. vna bolla di espressa prohibitione, che non possa fuori di due volte l'anno aprirsi la sua cassa, & essere mostrato al popolo, cioè nel giorno della sua festa à 20. di Maggio, & in quello della Decollation di S. Giouan Battista à 28. di Agosto, giorno di pienissimo Giubileo nella Città dell'Aquila concesso da S. Pietro Papa Celestino Quinto nella Chiesa di Collemaggio per memoria della sua coronatione del sommo Pontificato fatta in quel giorno nella stessa chiesa. Et oltre à queste due volte, permette che mostrar si possa ò al Rè, ò al Vicerè di Napoli, ò ad alcun Cardinale di S. Chiesa, & non ad altri; il breue è questo.

Clemente Papa Ottauo á perpetua memoria della cosa. Essendo noi inclinati à i prieghi de' nostri diletti figliuoli il Guardiano, & Frati del Conuento di S. Bernardino dell'Aquila fatti à noi humilmente, & per parere de' nostri Venerabili fratelli Cardinali della S. Chiesa Romana, & della Congregatione de' Sacri Riti, à quali hauemo commesso l'essame di questo fatto, con l'Autorità Apostolica per tenere delle presenti lettere perpetuamente statuimo, & ordinamo, che per l'auenire il corpo di S. Bernardino, il qual si conserua nella Chiesa del detto Conuento, due sole volte l'anno, conforme all'antico costume, cioè à 20. di Maggio, & à 28. di Agosto, mostrar si possa; ne in altro tempo mai à qualsiuoglia persona, così Ecclesiastica, come secolare, di qualsiuogli stato, grado, & conditione; fuori che ad alcun Rè, ò á Cardinale della S. Chiesa Romana, ò al Vicerè di Napoli, che presente si ritrouasse; non ostante qualsiuogli altro che facci in contrario. Data in Roma in S. Pietro, sotto l'Anello del Pescatore à 27. di Maggio dell'anno 1593. & l'anno Secondo del nostro Pontificato. M. Vestrius Barbianus. M. Antonius á Valle.“

Andrea Agnifili († 1628), zit. nach: ANTINORI *Annales*, Bd. 22.1, S. 233

„E in onore di S. Bernardino da Siena, di cui si venera il corpo nella sua chiesa titolare nel Quartiere di S. Maria la città fà correre le Giumente a un palio di velluto. E il Santo Protettore in terzo luogo, e nella sua Festa a 20 di Maggio assiste l'Ufficiale del Magistrato, che è del Quartiere con capoquarti, e Preti del Quartiere medesimo nella maniera, che si è detto alle chiese de due precedenti.“

MASTAREO 1629, S. 136 f.

„Fù poi in progresso di tempo fabricata nella medesima Chiesa di S. Bernardino vna Cappella nobilissima di bianco marmo, e di pretioso lauoro, in mezzo la quale fù riposta la cassa d'argento, il cui valore era di venti, ò pur ventidue mila scudi, che l'anno 1481 Ludouico vndecimo Rè di Francia mandò all'Aquila per sodisfare ad vn suo voto, fatto al Santo; per la cui intercessione era stato miracolosamen-

te liberato dal malcaduco. Dentro di quella cassa fù il Sacro, & intiero Corpo con gran veneratione riposto, qual fù poi trasferito in vn'altra, fatta con gran magnificenza della Città dell'Aquila di più bel lauoro con bellissime statuette d'argento ornata; il cui valore è di quattordici mila scudi. E questa traslatione fù fatta, per esser stato necessario la prima, col ritener il fondo di sotto, ou'il corpo del Santo era disteso, trasferir'altrove, per liberar dall'vltima sua ruina la Città tutta, e con essa la Reliquia stessa del Santo. Ritrouandosi dunque con sì gran decoro riserbato, e custodito il corpo di S. Bernardino, viene del continuo da' fedeli honorato, & adorato. Et in particolare in due mesi dell'anno, che sono il Maggio, e l'Agosto, ne' quali solo s'espone a vista de' popoli, e non in altro tempo, fuor che per mostrarsi a' Signori di corona, o pure à qualche Cardinale di S. Chiesa, ò V. Rè di Napoli: essendo stato così ordinato à richiesta degl'Aquilani per Bolla Apostolica dal Sommo Pontefice Clemente Ottauo. Né meno si apre senza l'autorità, e presenza de' Signori del Magistrato la cassa, in poter de' quali stà vna delle chiaui, conseruandosi l'altra dal Guardiano di quel Conuento. Et aprendosi la cassa di ferro, serrata con grand'artificio comparisce quella d'argento, incastrata col vetro, da cui traspare il corpo intiero (...)

ASA, Fondo Dragonetti de Torres, Bd. 29 (zu Kunstwerken in Aquilaner Kirchen, 1718)

„[S. Bernardino] (...) Il d[ett]o N[ostr]o Silvestro fece nel Deposito di Madonna Maruccia Camponeschi in S. Bernardino la Faccia, seu Testa di d[ett]a Signora, ed un Putto che giace morto sotto la cascia, essendo stato fatto tutto il dippiù dai suoi Giovani, che fecero anche il bellissimo Deposito di S. Bernard[ino] da Siena, nella sua Chiesa col disegno, e direzione di d[ett]o M[ae]stro Silvestro, il q[ua]le, oltre le cose pred[ett]e fece l'Arma di Carlo V che sta sopra la Portone di q[ue]sta Regia Fortezza, degna di esser vista, ed ammirata. (...)“

CARLI 1989, S. 27 [Reisebericht 1765]

„(...) la Cappella poi di S. Bernardino è estremamente ricca di marmi fini, e il Corpo intatto del S(anto) sta chiuso dentro una Cassa di argento del valore di più di 20. mi(la) s(cu)d(i); e questa è collocata dentro una gran mole di marmo, che p(er) l'altezza, pel disegno delle figure, e degli arabeschi, e p(er) la delicatezza del lavoro certamente è degna di ammirazione (...)“

Leopoldo Cicognara, Brief vom 15. Juli 1789

BNCF, Vari 444, 113, Aquila 15 luglio 1789 [o.S.]

„(...) Ma quello che più mi ha colpito vi è il Deposito di S. Bernardino ornato preziosamente di bassi rilievi del gusto di Michel Angelo, e poco conosciuto da questi acquilani. Fortunatamente ho fatto due segni del ritratto di Giovannina, e avevo meco del buon Lapis. Ho fatto costruire un libro, e disegno a rotta di collo questo prezioso monumento per recarne a Roma, e averne sempre meco la memoria. Questa mattina per cinque ore continue ho ivi travagliato, e mi è sembrato un

minuto. Questo viaggio lo credevo a tutt'altro destinato fuor che al profitto nella arti, e vedo che m'è una gran scuola tanto la strada, che la permanenza. Quanto io mi sia compiaciuto d'aver trovato questa gioja onde cavarne i disegni non posso esprimerlo. Questo è quello che si gode viaggiando, e osservando con qualche maturità i monumenti che si incontrano dove meno si credono. Un lavoro del 400 cento di questa squisitezza non v'è in Roma sicuramente, e sono superbo di recarne meco le tracce. S'io potessi trattenermi di più altre cose ancora vi sarebbero da non trascurarsi.“

CICOGNARA 1823, Buch 4, S. 410–415

„Il mausoleo di S. Bernardino da Siena, che nella Chiesa suburbana alla Città dell'Aquila venne eretto, è uno dei più ricchi ed insigni che si conoscano, e rende chiari i splendidi contribuenti non ineno che gli artisti. Noi lo visitammo con ammirazione, ma scarso sussidio per la parte storica fu possibile di trarre dalle memorie di quel convento ricchissime in notizie di miracoli, e in registri di beneficj quanto vuote e povere nel registrare gli autori dei monumenti. Nondimeno ci fu cortese il coltissimo giovine signore delle patrie glorie zelantissimo il marchese Ferdinando Torres che ci diede quanti lumi raccogliere potevansi dalla sua solerzia per servire alla storia delle arti patrie, e a' quali convien riportarci come al fonte migliore.

Il monumento è isolato e quadrifronte compartito da due Ordini di pilastri binati ricoperti di ornati del più fino ed elegante intaglio, che possono essere modellati, e comparati a quanto di più prezioso operarono gli scarpelli Toscani e Veneziani in quell'età. Negli spazj fra questi pilastri stanno alcune opere di mezzo rilievo, fra le quali è da osservarsi la principale ove la Vergine seduta col bambino di tutto tondo sulle ginocchia è in atto di benedire due devoti presentati da S. Bernardino alla Madonna. Lateralmente a questo maggiore compartimento stanno in due spazj minori due statue, l'una di S. Giovan Batista e l'altra di S. Giovanni Apostolo, ignuda l'una, e l'altra panneggiata, e più alto in una specie di lunetta che nel centro termina questa facciata vedesi l'Eterno Padre cinto da' Serafini. Tutto questo è nel compartimento superiore del monumento, mentre nella parte inferiore del mezzo è occupato da un finestrone con graticcia, attraverso del quale si scorge nell'interno dello edificio la cassa, in cui sta riposto il corpo di S. Bernardino. E laterali al finestrone sono due nicchie colle statue di S. Pietro e di S. Paolo. Non corrisponde la perfezione delle figure all'eleganza dell'ornato, poichè sono di finissima esecuzione, ma peccano alquanto nel torso e mancano di grazia. Li altri lati del monumento corrispondono a quello da noi descritto.

(...)

Gli scultori del monumento furono Silvestro d'Ariscola, ossia più conosciuto sotto il nome di Silvestro dall'Aquila, che scolpì tutta la parte figurata, e l'altro chiamato Salvato dall'Aquila, forse suo scolare, che scolpì tutta la parte ornamentale. Nove mille ducati d'oro importò questa spesa sostenuta dal solo Jacopo di Notarmanne nobile cittadino e mercante Aquilano, come provano iscrizioni, e stemmi, e

l'epoca del compimento nel 1505. Sembra da tutti i documenti provarsi, che questo Silvestro facesse i suoi studj a Firenze, lavorò nella facciata del famoso duomo d'Orvieto, nell'arco di Castel nuovo a Napoli, e per conseguenza tenuto in pregio fra' migliori dell'età sua. E il sovra citato Marchese Torres ha con lodevole diligenza raccolte le memorie intorno ai lavori di Silvestro e sua scuola che trovansi in patria, non che altre utili notizie circa i monumenti patrii e gli artisti più chiari per opere di pennello, cose tutte che gli amatori bramano di veder fatte di pubblica ragione, non tanto per soddisfare la loro curiosità, quanto per ammirarvi la critica con cui sono esposte.“

Brief des Marchese Francesco de Torres an Leopoldo Cicognara, um 1820
zit. nach: BINDI 1883, S. 37–40

„Il mausoleo di S. Berardino da Siena, eretto nell'Aquila dentro la gran Chiesa al medesimo Santo dedicata, riesce assai più ammirabile per l'intaglio degli ornati che per la scultura delle figure. Sulla fine del secolo XV, vale a dire poco prima di Michelangelo, che riportò la scultura all'apice dell'eccellenza, s'imitava pure l'antico, ma perchè allo studio del medesimo poco ben si congiunse l'altro più importante della natura, riuscirono le statue spesso tozze, benchè fossero condotte con la massima diligenza. Gli ornati al contrario si veggono perfettissimi, prima ancora di quel divino ingegno, poichè gli scarpelli avvezzi per lunga pezza al tritume del così detto gotico, bastava solamente vedere per poter imitare. A simil riga di scultori si appartengono quelli che intagliarono il mausoleo di S. Bernardino, de' quali nell'Aquila si hanno opere fin dal 1478. Sebbene i medesimi scultori abbiano servilmente imitato l'antico, tanto nel nudo delle figure, che nelle vestiture e nell'andamento delle pieghe, le statue peccano tutte del cennato difetto di essere alquanto tozze, ciò nonostante sieno eseguite con la più grande esattezza, particolarmente nelle teste, che sono assai belle. Gli ornati disposti senza confusione, ancorchè profusi, arrivano a tal perfezione, riguardo all'invenzione, scelta, esecuzione e disegno, che difficilmente vi si è giunto ne'tempi più felici consecutivi; e superano di gran lunga quelli del *Sansovino* e di *Raffaello da Monte Lupo* nel deposito di Giulio II in San Pietro *in Vinculis*, ove si ammira la famosa statua di Michelangelo. Ricavati tutti dall'antico, e precisamente da' così detti grotteschi, consistono in fogliami, rosoni, festoni di fiori e di frutta ed animali di ogni specie, favolosi e reali, come grifi, arpie, sfingi, delfini ed altri pesci, cani, aquile, colombe e diversi altri uccelli, di ottimo gusto e squisita esecuzione. Vengono tramezzati da teste di angeli e di serafini, dragoni, piccoli messali, corone, pissidi, incensieri, navicole, calici, patene e dalla cifra del SS. Nome di Gesù inventata da San Berardino. Con tutto questo si vedono innestati altri ornamenti tolti dal gentilesimo, e li applicati solo perchè rinvenuti ne' grotteschi; come sono i vasi alla così detta *etrusca*, le patene, gli scudi, le cornucopie, i teschi di bue ed i candelabri di diverse specie, ne' piedi de' quali si vedono medaglioni con teste e figure intere ad uso di camei; cose tutte che a quell'epoca, per solo difetto de' tempi, si applicavano senza discernimento anche ne' monumenti sacri.

L'architettura del Deposito per la sua semplicità poco ci presenta di rimarchevole, non risultando che da' due soli ordini di pilastrini corintii binati con i rispettivi cornicioni, l'uno soprapposto all'altro, e poggiati sopra un piedistallo ben grande con base e cimasa. Vengono coperti da un mezzo cilindro, con frontespizii semicirculari verso i prospetti principali che riguardano la Chiesa e la parte posteriore della cappella. Siffatta conformazione e finimento conferisce al Deposito l'aria di un'arca, motivo per cui da' nostri antichi si appellò *Tabernacolo*, ed è ad un dipresso come la Santa Casa di Loreto. Sarebbe desiderabile che si togliessero davanti la detta base, nelle due facciate principali, le mense di pietra assai rustica postevi per celebrare; e da sopra il menzionato frontespizio quei due angeloni *di stucco*, che vi si aggiunsero dopo il famoso terremoto del 1703. Sulle prospettive laterali non ci si presentano che i suddetti ordini di pilastrini binati equidistanti, framezzati unicamente da pietra marmorina rossa della stessa cava delle altre bianche, di cui è composto il deposito, e non inferiori a qualunque marmo statuario. Nelle principali poi, divise in ogni ordine da tre compartimenti formati dagli intercolumnii tra i pilastri, di cui quel di mezzo è circa il triplo più ampio degli altri di fianco, si mirano le sculture, che ora saranno oggetto del nostro esame particolare.

Al grande compartimento di mezzo dell'ordine inferiore, nel prospetto riguardante la Chiesa, vi sta un finestrone con graticcia, da dove si travede la cassa nella quale è riposto il corpo di S. Bernardino; e agli altri due più piccoli, di fianco al finestrone, dentro due nicchie poco profonde, le statue di S. Pietro e S. Paolo, alle quali mancano le rispettive chiavi e spada, perchè rotte allorché precipitò sopra il deposito la tribuna della cappella nel cennato terremoto del 1703. Fra i pilastri dell'ordine superiore, al compartimento più ampio, che corrisponde sopra il detto finestrone, si mira un bellissimo bassorilievo molto sporgente, nel quale è rappresentata la Vergine seduta col Bambino di tutto rilievo, diritto sopra le ginocchia, in atto di benedire *Jacopo di Notarnanne* e S. Giovanni di Capestrano, presentati alla Madonna da S. Berardino. La figura di quest'ultimo Santo, perchè già a quell'epoca canonizzato, ha il nimbo o diadema solito de' Santi, e sta ritto a destra della Vergine col SS. Nome di Gesù sopra una mano. Tra la Madonna e S. Berardino stesso si trova genuflessa quella supplichevole del *Notarnanne*, vestito col mantello lungo sin sotto le ginocchia in costume del 400, il quale lo copre quasi tutto, perchè genuflesso. E sulla sinistra della Vergine medesima è collocata con la solita bandiera, parimenti genuflessa, e senza diadema, perchè allora neanche beatificato, l'altra figura di S. Giovanni da Capestrano, discepolo di S. Berardino e tanto benemerito, con S. Giacomo della Marca, per l'edificazione di questa gran Chiesa al detto Santo dedicata. Di lato al cennato grande bassorilievo, ne' due compartimenti minori, vi sono le statue di S. Giovanni Battista e di S. Giovanni Apostolo, l'una di bellissimo nudo e l'altra con pieghe veramente bene intese. Infine dentro il vano semicirculari del frontespizio che termina questo prospetto si vede l'Eterno Padre a mezza figura, circondato da un semicerchio di serafini, scolpiti nel fregio del frontespizio medesimo.

Di passaggio si è accennato cosa delle vestiture in costume, che taluni nel cennato basso rilievo ravvisano anche in quello della Madonna, ove riconoscono traccia di usanza serafica. Infatti chi non sa essere state adottate e mostrate in rivelazione dalla celeste modista a' rispettivi istitutori tutte le diverse foggie degli abiti religiosi? Si dia un'occhiata alla storia Domenicana, Certosina e della Mercede, e si rimarrà persuaso di quanto io asserisco. Tutta la diversità degli Osservanti da' Conventuali consiste nel mantello all'uso quattrocentistico, come abbiamo osservato nella figura di *Iacopo di Notarnanne* che pare un frate: il restante della vestitura, eccetto le dimensioni, corrisponde perfettamente ne'due rami francescani, e, ad un dispresso, è tutta conforme all'uso che generalmente correva ai tempi di S. Francesco. Ciò si può riconoscere ne' ritratti di Dante, quale sempre è vestito in quella foggia. Si copiò dunque la Vergine col manto degli osservanti, e tanto più si fece, perchè poco guastando l'abito sottoposto, quale nelle monache clarisse si accosta alla forma greco-romana, si poté benissimo far servire all'oggetto senza alterar molto il solito abbigliamento delle Madonne, che in quell'opera di risorgimento si rappresentavano sempre all'antica. La Vergine sedente del nostro bassorilievo ha consimilmente aperto in avanti, e col lembo sinistro avvolto sulle ginocchia, sopra delle quali poggia l'elegante Bambino, tutto di bellissimo nudo. Codesto manto viene sostenuto al collo da un bottone, o *fibula*, di forma antica, simile a quelle solite nelle statue greche e romane per mantenere i paludamenti la clamidi ed i pallii.

L'altro prospetto principale riguardante la parte posteriore della Cappella, è similissimo al già descritto, poichè nel compartimento maggiore dell'ordine inferiore, corrisponde al finestrone un altro finestrone di egual dimensione, e parimenti con grataccia, ed in un fianco ne' compartimenti minori dentro le rispettive nicchie, ci sono le statue di S. Francesco e di S. Antonio di Padova, alle quali manca il Crocifisso, di cui si vede un avanzo, e tutto il ramo di gigli, infranto per lo stesso motivo del terremoto. Nel compartimento maggiore dell'ordine superiore sovrapposto al finestrone, che corrisponde al gran bassorilievo descritto, ci è posta una lunga iscrizione; e nelle nicchie de' due compartimenti laterali e minori vi stanno collocate la statua di S. Sebastiano, tutta di bel nudo, e quella di Santa Caterina, vestita alla greca. La detta iscrizione, diunita alle altre quattro che sono nella base, si può leggere anche negli Annali del *Vaddingo*, tomo 14, anno 1472; nella grande opera de' *Bollandisti* al giorno 20 maggio; nelle opere di S. *Bernardino* pubblicate in Venezia nel 1591 da *Pietro Ridolfi* Vescovo di Sinigallia; nelle istesse opere riprodotte in Parigi da *Giovanni La Stage* nel 1636, ed in *Salvatore Massonio* nella Vita del Santo, pubblicata dal suo figliuolo Berardino nell'anno 1614. Finalmente nel timpano del frontespizio semicircolare vi è un Salvatore morto, a *mezza figura*, tutto nudo, ed a simiglianza della pietà di Michelangelo.“

LEOSINI 1848, S. 203–206

„La gran cappella dedicata a S. Bernardino contiene il più ricco e più bel monumento di scultura che abbiano i nostri Abruzzi; vo' dire il Deposito di bianca pie-

tra, non molto differente dal marmo, ove si custodisce il sacro corpo del Sanese. Nel terremoto del 1703, cadendo gran parte di questa cappella, si cagionò qualche lievissimo danno e tal Deposito, e poco stante fu restaurato e questo e quella dagli Aquilani, dipingendovi il Cenatempo a fresco intorno alla volta S. *Giovanni* da Capistrano, che accompagnato da una schiera di cavalieri aquilani entrò in Roma col monogramma di S. Bernardino. (...) Nel 1505 Giacomo di Notar Nanni fece adunque costruire dal nostro Silvestro d'Ariscula, e Salvatore aquilano il cennato Deposito spendendovi ben 20000 ducati di oro: nella sinistra parte della sua base anteriore vi è questa iscrizione (...) Sorge nel mezzo della Cappella questo Mausoleo, un de' più ricchi ed insigni che quella beata età della scultura seppe formare: largo in ciascun lato sette braccia alto nove, tutto inciso di zofori, di festoni di fiori, di uccelli, di frutta, di grottesche figure, e di altri ornamenti che stupefecero lo stesso Conte Cicognara. È scompartito in due ordini di pilastrini binati, ed ha due vani, l'uno anteriore e posteriore l'altro, per i quali può vedersi il corpo del Santo ne' giorni che s'apre l'urna: fra le colonnette nella parte anteriore vi sono varie figure a mezzo rilievo; a destra del vano l'immagine di S. Pietro Apostolo, a sinistra quella di S. Paolo; sopra di esse è quella di S. Gio. Battista, e di S. Giovanni Evangelista; nel mezzo di tramendue queste sta seduta sopra le nubi sostenute da cherubini la B. Vergine col figlio di tutto tondo nelle ginocchia, e dall'un canto S. Giovanni da Capistrano, e dall'altro S. Bernardino che offre a lei Giacomo Nanni genuflesso: nel sommo poi dell'emiciclo, con cui termina il mausoleo, sta il P. Eterno cui fanno corona molti serafini. Adornano la parte posteriore S. Francesco d'Assisi, S. Antonio da Padova, S. Sebastiano, S. Caterina Martire, e in alto Cristo che con le braccia aperte dalla cintola in su si mostra fuori del suo sepolcro, ed ha dietro la Croce co' simboli della passione: sotto vi si legge un'iscrizione, che per amore di brevità non riporto, censurata a torto dal Vadingo per due errori, com' e' crede: primieramente per un'errore di Storia – *Nicolai Pont. jussu templum dedicatum* – perchè non fu questo pontefice colui che dedicò il tempio, ma solo concesse licenza di fondarlo insieme col Monastero: in secondo luogo perchè non fu trasferito il tempio per ordine di Sisto IV. – *translatum templum jussu Xisti IIII.* – ma bensì il corpo del Santo. Contro la prima ragione del Vadingo sta il sentimento de' Canonisti, i quali c'insegnano che la dedicazione in senso generico esprime pure il luogo che viene destinato ad un sacro edificio: non avrebbe poi notato quell'altro sperticato errore se non avesse, copiando l'iscrizione, lasciata la lacuna di queste parole – *translatum vero ejus corpus ad dedicatum templum jussu Xisti IIII.* –. Il Conte Cicognara dice che *non corrisponde la perfezione delle figure all'eleganza dell'ornato, poiché sono di finissima esecuzione, ma peccano alquanto nel torso, e mancano di grazia*: il che non mi sembra del tutto vero sol che si guardi in S. Caterina, che ha un graziosissimo aspetto, in S. Francesco si al vivo espresso che gli mancano le lagrime e la voce per dirsi che veramente sia martoriato dalle stimmati, in S. Giovanni Battista che al Cielo par dimandare la venuta dell'aspettato, ed in S. Paolo che ha un grave carattere di testa: le altre però son quali vennero giudicate dal Cicognara che così termina scrivendo di questa bell'opera ,Gli

scrittori furono Silvestro e d'Ariscola, ossia Silvestro dall'Aquila, che scolpì tutta a la parte figurata, e l'altro chiamato Salvato dall'Aquila, forse suo scolare, che scolpì tutta la parte ornamentale.“

DEL RE 1835, S. 153

„Pizzoli è alle radici di un monte che contiene banchi di calce carbonica compatta, la quale fornisce un marmo detto di S. Bernardino, pressochè somigliante a quello di Carrara (...) Dicesi marmo di s. Bernardino per essere stato operato nel mausoleo che fu eretto a questo Santo nella chiesa suburbana della città dell'Aquila. È desso un monumento sì ricco ed insigne che rende chiari i contribuenti non meno che gli artisti. È isolato e quadrifronte, compartito da due ordini di pilastri binati ricoperti del più fino ed elegante intaglio, i quali possono esser modellati e comparati a quanto di più prezioso operarono gli scarpelli toscani e veneziani in quell'età.“

BURCKHARDT 1901, S. 189 [Cicerone, EA 1855]

„In Aquila lernen wir *Silvestro dell'Aquila*, gen. *l'Ariscola* nicht sowohl in der von seinem pompösen Monument einzig übrigen Sarkophagstatue des Cardinals Agnifili (bez. und dat. 1480) im Dom, als in dem Grabmal Montorio-Camponeschi oder Pereira (1496) in S. Bernardino mit den vortrefflichen Statuen der todten Mutter und Tochter und den fast florentinisch belebten nackten Putten zu Seiten des Sarkophags der ersteren, sowie in der künstlerisch weniger bedeutenden „Cassa“ des h. Bernardin (1500–5) ebendort, einem über dem Sarkophag in zwei Stockwerken aufgebauten, an seinen vier Fassaden überaus reich mit figürlichem und ornamentalem Schmuck bedeckten Freibau, als von der römischen Sculpturschule, etwa der Werkstatt Bregno's abhängigen, hier und da auch directe Beziehungen zu Florenz verrathenden tüchtigen Meister kennen.“

SIGNORINI 1868, Bd. 2, S. 310

„a lodare a cielo la chiesa di S. Bernardino mi basti il sontuoso mausoleo, che custodisce gelosamente il sacro corpo del Santo; il quale a buon diritto è il più bel monumento di scoltura che vanta il nostro Abruzzo“

GOTHEIN 1886, S. 235, 237f.

„Einer von diesen [Kaufleuten], Jacopo di Notar Nanni († 1505) wurde der Gönner des Silvestro d'Ariscola, und durch ihn ward dieser bedeutendste Künstler der Abruzzen in den Stand gesetzt, seine Ideen ungehemmt auszuführen. Das kostbarste Kunstwerk Aquilas, die Tumba des heiligen Bernhardin, hat er gestiftet und am Sockel derselben ist gegenüber dem Preise des Heiligen auch das Lob des Stifters eingegeraben in Hexametern, welche der Kunstbegeisterung und der Ruhmessucht in naiver Weise Ausdruck leihen. (...) Sie [S. Bernardino] ist weit aus das herrlichste Bauwerk des ganzen Abruzzenlandes. Dem Grabe des Heiligen, den Italien als einen Gottgesandten verehrte, gebührten auch Kunstwer-

ke, die sich den bedeutendsten der Halbinsel anreihen durften. (...) Dem heiligen Bernhardin ist auch das hervorragendste Werk der Aquilaner Sculptur, die Tumba von der Hand des Silvestro Ariscola, geweiht. Die Bildhauerkunst ist hier einen von der Baukunst ganz verschiedenen Weg gegangen: ein einzelnes bedeutendes Talent warf entschlossen alle mittelalterliche Ueberlieferung von sich und ward selber für die Nachfolger massgebend. (...) Während in dem Figureschmuck des Portals und des Grabmals sich ein kräftiger Realismus zeigt, wie ihn die merkwürdige Mönchsgestalt des Heiligen erforderte, so ist über die Pfeiler und Flächen des gebäudeartigen Reliquienschreins eine solche Fülle der schönsten und edelsten Ornamente ausgeschüttet, dass dies Werk keinem der Florentiner Frührenaissance nachsteht.“

BINDI 1889, Bd. 1, S. 799, 808

„(...) il sacro Deposito di S. Bernardino da Siena, ricco di marmi, di rilievi, e di statue, eseguiti con rara finezza di scalpello, con somma perfezione e purezza di stile; opera stupenda e meravigliosa, che basterebbe da sé sola ad illustrare qualunque cospicua Città. (...) Questo Mausoleo, che è senza dubbio il più bello e ricco monumento di scoltura di cui i nostri Abruzzi possono gloriarsi (...)“

GMELIN 1889, Nr. 100, S. 604

„Die reiche dekorative Ausstattung von Friesen und Pilastern bietet eine so große Fülle der schönsten ornamentalen Einzelheiten, dass diese allein den Besuch von Aquila und ein längeres Verweiln daselbst rechtfertigen. (...) Für dieses, den schönsten italienischen Grab-Monumenten beizuzählendes Kunstwerk hatte (nach Signorini) Giacomo di Notar Nanno, ein Aquilaer Bürger und Kaufmann, i. J. 1505 den Betrag von 9000 Golddukaten gestiftet. Ausgeführt wurde dasselbe von dem Abruzzesen Silvestro Ariscola und dem Aquilaner Salvato; ersterem, der auch an der Fassade des Domes von Orvieto gearbeitet haben soll, fiel der figurliche Theil, letzterem der ornamentale zu.“

DE NICOLA 1908, S. 12

„Da quando si paragonò nella ‚laus operis‘ (altra iscrizione della base) alle opere di Fidia, di Prassitele e di Scopas ad oggi il monumento è ritenuto il massimo degli Abruzzi. Circa un decennio dopo (1517) Girolamo da Vicenza nel fare il Deposito di San Celestino non trovò di meglio che si ispirarsi ad esso.“

8 Dokumente zum Cölestingrab

Beschreibung des Silberschreins der Cölestinreliquien von 1410 (1529 zerstört)

ALFERI 2012, S. 202 f. [verf. ca. 1589/90]

„(...) era la cassa sostenuta da quattro leoni d'argento indorati et nella sua parte interiore [anteriore], in un tabernacolo, si vedeva l'immagine del Salvator del Mondo che con l'una mano alzata si mostrava in atto di benedire, et con l'altra sosteneva un libro; nella parte dextra del Salvatore era la figura di S. Massimo che con la sinistra sosteneva la città dell'Aquila et con la dextra la palma del martirio; dalla parte sinistra si vedeva la figura di S. Giorgio che con l'una mano reggeva la bandiera et con l'altra sosteneva lo scudo et la spada insieme, et dietro alle teste delle già dette figure il tutto era adornato di finissimo smalto. Nella parte posteriore di questa cassa si vedeva l'immagine della Gloriosa Vergine, a l'un lato di cui era la figura di S. Giovanni Battista che con una mano dimostrava il Redentor del mondo, dall'altro lato era la figura di S. Pietro apostolo, il quale [aveva] in mano un zaffiro ligato in argento adornato di bellissimo lavoro, e si leggevano intorno al santo queste parole: ‚HOC OPUS FACTŪ EST ...‘. Vedansi ancora quattro angeli d'intorno che ingenocchiati et riverenti facevano vista di adorare il santo, et per maggior ornamento vi erano quattro base smaltate con otto vaghissimi smaldi, con l'insegne del Re di Sicilia et di Colle Magio, oltre alle due aquile che mirabilmente adornavano la sommità del fondo. Era la lunghezza della cassa di quattro palmi di misura, l'altezza di due, et la larghezza di uno et mezo. Ma alla Divina Provvidenza non piacque che le già dette reliquie si havessero del continue a conservare in questa cassa percioché ne furono cavate in un estremo bisogno nell'occasione d'una ingiusta dimanda, come si dirà più oltre.“

Quellen zur Gestalt des Cölestinmausoleums

CIRILLO 1570, S. 19r [1540 verfasst]

„Fu questa reliquia [Cölestinleib] doppo collocata in un deposito honorato, & fattagli la statua & imagine sua d'argento con una cassa del medesimo, doue poi co'l tempo furon depositate l'oſa sue, che hoggi di si mostrano ancora.“

ALFERI 2012, S. 182 [verf. ca. 1589/90]

„(...) la qual tribuna è posta in mezo di due tribune inferiori, in una delle quali riposa dentro una cassa adornata d'argento il corpo del Gloriosissimo S. Pietro Celestino, insieme col deto della fede di S. Giovanni Battista, col quale dimostrò il Nostro Signore Gesù Christo dicendo: ‚ecce Agnus Dei‘. Questa cassa è risserata dentro un'altra cassa di ferro con gran numero di fortissime chiave, et circondata da gagliardissimi cancelli di ferro commessi dentro un tabernacolo di finissima pietra, composto di due ordini oltre il piedestallo, dove si vede un bel

intaglio sparso per tutta l'opra di ordine corinto, fatto per mano di Hieronimo Vicentino.“

Propylaeum Ad Acta Sanctorum Maii, Buch II, 1685, S. 66*

„Corpus Sancti, Ferentinatibus ereptum è sui Ordinis Religiosis, translatum est ad Aquilanum monasterium anno MCCCXXVII; ibidemque hodie magno in honore habetur intra argenteam arcam: haec vero clauditur marmoreo monumento: cujus hic primam frontem celatam exhibemus, beneficio D. Caelestini Guicciardini Abbatis & Procuratoris Generalis Caelestinorum in Vrbe. Frons posterior, ejusdem figurae est, nisi quod istic videatur Christus, medius inter SS. Maurum & Scholasticam, sicut hic Deipara sedet, media inter ipsum S. Petrum Caelestinum & S. Benedictum. Latera, quia angustiora sunt, carent statu: crates autem reticulatae, quales antrosus hic cernuntur, tales etiam posterius sunt; ubi etiam eadem aperiantur, quoties opus est arcam vel ad processiones extrahi vel alias spectandam dari.“

Zur Weisung der Cölestinreliquien

Ms. 1071, Bibliothèque de l'Arsenal, Paris [1455 und um 1471], zit. nach: MARINI 2010, S. 105 f.

„Sciendum ulterius quod caput, brachia et tibie cum aliquibus ossibus ipsius sancti habentur in dicto monasterio in loco ferreo in capella ipsius sancti ubi fuit coronatus in summum pontificem et ubi in sabbato quatuor temporum septembris duodecim cardinales de novo instituit. De quo loco fratres habent unam clavem et domini civitatis alteram, nec aperiri potest ab uno sine altero. Reliqua vero sui corporis dicuntur esse in Francia in civitate bituricensi in abbacia et aliis monasteriis sui ordinis. (...) Et notandum quod ipsum reverendum caput cum aliis ossibus extrahitur bis in anno de loco ubi reconditum est in capsula argentea in illo loco ferreo et ostenditur populo, videlicet in festo eius et in die indulgentiarum dicti loci, scilicet in primis vesperis decollationis beati Iohannis Baptiste. Et processio generalis totius cleri cum maiori parte populi civitatis illuc adveniunt, et predicator ibidem recitat in brevi vitam eius. Deinde populus genibus flexis clamat misericordiam; et benedictione sancti super populum, reportatur ad locum suum; et dum hec fiunt grosse campane pulsantur, organa ludunt cum tubis et mimis [musicus] civitatis qui ibi sunt. Et plures alie devote cerimonie fiunt, et pauci fratres sunt qui tunc lacrimas continere valeant.“

Andrea Agnifili († 1628), zit. nach: ANTINORI *Annali*, Bd. 22.1, S. 228–231

„Se ne mostrano le Reliquie due volte l'anno, e di quelle si conservavano le chiavi da tempo immemorabile presso dal Magistrato. (...) Sbrigati tutti il Sindico, e gli Ufficiali dell'arte portano la loro offerta d'un cereo grande, e d'una fiaccola di cera per uno alla Cappella del deposito del Santo, la quale è di essa arte delle lana. (...)“

Nel lunedì dopo la Pasca di Resurrezione si mostrano le Reliquie serbate in quella Chiesa [Collemaggio], vi predica o un Religioso de Celestini, o un Ecclesiastico del Quartiere di S. Giorgio, o mancando questi un altro invitato da Monaci, assiste il Magistrato, che va ad aprire, e poi serrare la cassa. A 28 di Agosto (...) Terminati i Vespri si estraе la cassetta delle Reliquie, che processionalmente si porta nella Ringhiera o sia corridore con palastra di ferro sul frontespicio della Chiesa. Ivi da un Celestino si legge la Bolla [Perdonanzabulle] ad alta voce. Si mostrano poi ad una ad una le Reliquie, coll'assistenza in particolare di quell'Ufficiale del Magistrato, che é del Quartiere di S. Giorgio, e di sei capi Quartieri. Si promulgano i titoli d'esse Reliquie in lingue Latina ed Italiana, e sono le ossa delle Braccia, delle Gambe, della Spalla e del capo la testa di S. Pietro Celestino; e dell'Indice e del dente di S. Giovanni Battista; e finalmente la Spina della Corona del Salvatore del Mondo. Ciò finito si riportano per la stessa via al Deposito.“

MASTAREO 1629, S. 140 f.

„Et appresso fù riposto il corpo del Santo con grand'honore dentr'una cassetta, coperta tutta di broccato d'oro, e di lame d'argento, e racchiusa dentr'un'altra cassa di ferro con varie serrature, e catenacci molto ben custodita nella detta Chiesa di S. Maria di Collemaggio. Ove poi in progresso di tempo vi fù fatta da gl'Aquilani una statua d'argento, & una cappella di marmo con molto lavoro, e spesa, dentro la quale si conserva la detta cassa, col tesoro inestimabile, ch'in se racchiude. E questa non si apre mai fra l'anno, fuorché tre volte con l'intervento de' Signori del Magistrato, che conservano in poter loro le chiavi. Una è il martedì di Pasqua, dentro la Chiesa stessa, in cui dal Predicatore, dopò d'haver tessuto, alla presenza d'un popolo numerosissimo, che vi concorre ogn'anno, un panegirico in lode di questo Santo; si mostrano le sue Reliquie insieme con altre pretiosissimè, che si custodiscono in quella Chiesa, come, Un deto del Precursore del Signore Giovan Battista: alcune particole consacrate, che si conservano miracolosamente dall'anno di nostra salute 1452. dopò d'esser senza veruna lesione rimaste dentro alcune pietre quadrate, nel cader che fece in quell'anno per forza de'terremoti col Tabernacolo la Tribuna dell'Altar maggiore: Una spina della corona del Redentore; e molte altre. L'altra è il giorno della Decollatione di S. Giovan Battista da un corritore cinto da un lungo, e ben lavorato cancello di ferro nel frontispitio della Chiesa con l'intervento di gente innumerabile, che concorre in quei giorni à godere del pretioso tesoro lasciatovi dal Santo, della Plenaria Indulgenza, con leggersi nello stesso tempo la Bolla della medesima Indulgenza fatta nel giorno della sua coronatione dal medesimo Santo Pontefice Celestino. La terza volta, che s'apre la detta cassa è alli 19 del mese di Maggio, ch'è il giorno, nel quale passò à miglior vita, & andò à godere la sua anima in compagnia de' Beati gl'eterni contenti del Paradiso. Fuor di questi tre tempi non si mostrano se non con quella riservatione, che si dichiara da noi nella vita di S. Bernardino.“

MARINO 1630, S. 342, 535

„Nell’istesso giorno ogni anno si mostra al popolo il corpo del Santo Padre Celestino detto Pietro, da un luogo alto sopra la porta nel frontespizio della Chiesa, e si legge la bolla piombata della predetta indulgenza. (...) Ancor’ hoggidi vi si custodiscono diligentissimamente dentro una Cassa d’argento, & anco spirano quel beato odore; e da i Cittadini e Diocesani Aquilani sono havute e tenute in grandissima venerazione, e due volte ogn’anno si mostrano dal frontispizio sontuoso della Chiesa al popolo numeroso (...) Vi fù poi creata una Capella particolare & un Mausoleo nobilissimo, e d’artificio maraviglioso, che ancor si vede, per conservazione e custodia del Santo Corpo.“

AASS, Maii IV, Dies 19, S. 436

„Hæc est autem relatio Uncti hujus, in qua per Aquilam dicitur iterum coronari: nam proprie in loco illo Colismadii, ubi inunctus & in summum Pontificem extitit coronatus, ibi festum translationis hujusmodi, cum ostensione Reliquiarum corporis sancti ejus, factum fuit cum ingenti lætitia & honore. Ad cujus quidem ostensionem corporis, multi languentes diversarum infirmitatum fuerunt totaliter liberati: nam ad tactum capsæ ferreæ, in qua reconditum erat corpus illud, cæci lumen recipiunt, & muti loquelam, contracti manuum & pedum extensionem; dæmoniacy & alii diversis langoribus impediti, liberati sunt meritis Sancti hujus.“

Zur Umbettung der Gebeine Cölestins in einen unterirdischen Kryptaraum, 1758

ASA, ANA, Notar Pacini, 17. Juli 1758, zit. nach: MOSCARDI 1894, S. 464 f.

„(...) come dovendosi translate le sacre ossa e Reliquie del Glorioso San Pietro Celestino, Protettori di essa Città, nelli sacri reliquiarii d’argento fatti a spese di detto Real Monastero, per il qual fine necessitando di trasportare in altro luogo la cassa di ferro e quella di legno, dove racchiudonsi dette sacre Reliquie, per potersi fra questo mentre accomodare le Crate di ferro nel Deposito, nel quale dovranno racchiudersi detti Reliquiarii d’argento dentro una decente credenza di legno bene armata, hanno convenuto con detto R.mo P. Abate di ponere e tenere ben custodita la suddetta cassa di ferro e l’altra di legno a capo la gradinata per dove si scende alla stanza chiamata del Deposito, sita dentro la cappella di esso Santo. (...) avendo detto P. Abate in nostra presenza consegnato a detti Signori del Magistrato la chiave della porta per dove si scende alla detta stanza del Deposito dove sono state come sopra poste dette due casse, essendo anche stata la porta sudetta sugellata in croce con quattro sugelli col sugello di detta Città con cera di Spagna. Avendo ancora dichiarato tanto li sudetti Signori del Magistrato, quanto detto P. Abate, che compiuto sarà il lavoro sì di legno che di ferro, che tuttavia si va facendo, di riconsegnare le dette sacre Reliquie nel modo e forma che presentemente ritrovansi e che le chiavi tanto della cassa quanto del Gabbione di ferro che

le racchiudono si conservano tanto da detti Signori del Magistrato che da detto P. Abate, cioè dodici da detti Signori del Magistrato e tre da detto P. Abate, oltre la chiave della cassa di Legno ricoverta d'argento, da conservarsi ancora da detti Signori del Magistrato. (...)

LITERATUR- UND ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

Abkürzungsverzeichnis

AASS	Acta Sanctorum
ACA	Archivio Civico Aquilano
AFH	Archivum Franciscanum Historicum
ANA	Archivio Notarile Aquilano
ASA	Archivio di Stato dell'Aquila
ASS	Archivio di Stato di Siena
BDASP	Bullettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria (zuvor: Bollettino della Società di Storia Patria Anton Ludovico Antinori negli Abruzzi, Bullettino della Regia Deputazione Abruzzese di Storia Patria)
BF	Bullarium Franciscanum
BNCF	Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze
BnF	Bibliothèque Nationale de France
BPA	Biblioteca Provinciale Salvatore Tommasi, L'Aquila
BSB	Bullettino di Studi Bernardiniani
BSSP	Bullettino senese di storia patria
EB	Enciclopedia Bernardiniana
FS	Franciscan Studies
GDSU	Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi
LG	Libro Grande de manu Fra. Francisco dell'Aquila dove sono registrate tutte le cose pertinenti allo edificio e Conventu di Santu Belardino [Bau- buch S. Bernardino]
LR	Liber reformationum [Aquilaner Stadtratsbeschlüsse]
MEFR	Mélanges de l'Ecole Française de Rome
MF	Miscellanea francescana
MJKW	Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft
MKHI	Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz
RA	Rivista Abruzzese di Scienze Lettere e Arti
RDK	Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte
RFBH	Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana
RJBH	Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana (zuvor: Römisches Jahr- buch für Kunstgeschichte)
RSBH	Römische Studien der Bibliotheca Hertziana
SF	Studi Francescani
ZFK	Zeitschrift für Kunstgeschichte

Literaturverzeichnis

Quellentexte

AASS

Acta Sanctorum Quotquot toto orbe coluntur vel a catholicis scriptoribus celebrantur quae ex latinis et graecis, aliarumque gentium antiquis monumentis collegit, digessit, notis illustravit Johannes Bollandus, operam et studium contulit Godefridus Henschenius, Antwerpen/Brüssel 1643–1940 (Datenbank auf CD-ROM, Ausgabe 1–4, Cambridge u. a. 1999–2000).

ABATE 1930

Abate, Giuseppe, „Le Costituzioni degli Osservanti della Provincia di S. Bernardino (Abruzzo) del 1515“, in: *MF* 30.1930, H. 1/2, S. 3–15.

Agiografia 2014

L'agiografia su Bernardino Santo (1450–1460), hg. v. Daniele Solvi, Florenz 2014 (Le vite quattrocentesche di S. Bernardino da Siena 2).

ALBERTI 1966

Alberti, Leon Battista, *L'architettura (De re aedificatoria)*, übers. v. Giovanni Orlandi, hg. u. komm. v. Paolo Portoghesi, 2 Bde., Mailand 1966, Bd. 2 (Trattati di architettura 1).

ALBERTI 2000

Alberti, Leon Battista, *De statua. De pictura*, hg., eingel., übers. u. komm. v. Oskar Bätschmann u. Christoph Schäublin, Darmstadt 2000.

ALBERTI 2006

Il nuovo ‚De pictura‘ di Leon Battista Alberti, hg. v. Rocco Sinisgalli, Rom 2006 (Collana di studi sul Rinascimento 7).

ALFERI 2012 [verf. ca. 1585–1590]

Alferi, Giovan Giuseppe, *Istoria sacra delle cose più notabili della città dell'Aquila*, hg. v. Gianluigi Simone, L'Aquila 2012 (Monumenta Civitatis Aquilae: Testi letterari e storiografici 14).

ALTAMURA 1953

Altamura, Antonio, *Testi Napoletani del Quattrocento*, Neapel 1953.

AMADIO 1744

Amadio Maria da Venezia, *Vita di San Bernardino da Siena propagatore dell'osservanza nell'ordine de Minori*, Venedig 1744.

AMICI 1591

Amici, Antonio, „Praefatio“, in: *Opera Omnia* 1591, o. S. [4–6].

ANTINORI *Annali* [verf. vor 1778]

Antinori, Anton Ludovico, *Annali degli Abruzzi*, o. J., 24 Bde., Mss. BPA [Faksimile Bologna 1971–73].

ANTINORI *Monumenti* [verf. vor 1778]

Antinori, Anton Ludovico, *Monumenti, uomini illustri e cose varie. Annali di Aquila*, o. J., 5 Bde. (Bd. 47–51), Mss. BPA.

Archivio Frati minori Abruzzo 2019

L'Archivio storico dei Frati minori in Abruzzo: inventario dei fondi provinciali (1255–1946), hg. v. Andrea Maiarelli, Mailand 2019 (Biblioteca di frate Francesco 20).

Archivio Osservanza 2012

L'Archivio del convento di San Bernardino all'Osservanza di Siena. Inventario (1307–2007), hg. v. Andrea Maiarelli, Florenz 2012 (Biblioteca studi francescani/N.S. 1).

Atti Beato Vincenzo

Archivio Storico dei Frati Minori in Abruzzo, Provincia di San Bernardino (1946–2017), busta 671, fasc. 3.

BALDUCCI PEGOLOTTI 1766

Balducci Pegolotti, Francesco, *La pratica della mercatura (copiata da un codice manoscritto esistente in Firenze nella Biblioteca Riccardiana)*, hg. v. Giovanni Francesco Pagnini, Lissabon u. a. 1766.

BAPTISTA MANTUANUS 1576

Baptista Mantuanus, *Opera omnia: in quatuor tomos distincta*, Antwerpen 1576, Bd. 1.

BERARDI/BOESCH GAJANO 1992

Berardi, Maria Rita/Boesch Gajano, Sonja (Hgg.), *Civiltà medioevale negli Abruzzi*, 2 Bde., L'Aquila 1990–92, Bd. 2 (1992): *Testimonianze*.

BERNHARDIN VON FOSSA 1902

Bernhardin von Fossa, „Provinciae D. Bernardini Coenobia“, in: *Chronica fratrum minorum observantiae*, hg. v. Leonhard Lemmens, Rom 1902 (Fragmenta Francisana 2), S. 113–126.

BERNHARDIN VON FOSSA 2021 [verf. um 1480]

Bernardino Aquilano e la sua Cronaca dell'osservanza, hg. u. komm. v. Letizia Pellegrini, Mailand 2021 (Biblioteca di frate Francesco 22).

BERNHARDIN VON FOSSA 1980

Bernhardin von Fossa, *Cronaca della presa di possesso del convento di Sant'Angelo d'Ocre*, hg. u. komm. v. Giacinto Marinangeli, L'Aquila 1980.

BF 1902

Bullarium Franciscanum, sive Romanorum Pontificum: Constitutiones, Epistolas, Ac Diplomata Continens Tribus Ordinibus Minorum: Benedicti XII, Clementis VI, Innocentii VI, Urbani V, Gregorii XI documenta, hg. v. Giovanni Giacinto Sbaraglia u. Konrad Eubel, Rom 1902, Bd. 6.

BF 1904

Bullarium Franciscanum, continens tribus ordinibus Minorum: Urbani VI., Bonifatii IX., Innocentio VII., Gregorii XII. Clementis VII., Benedicti XIII., Alexandri V., Joannis XXIII., Martini V. documenta, hg. v. Giovanni Giacinto Sbaraglia, Rom 1904, Bd. 7.

BF 1929

Bullarium Franciscanum, continens constitutiones, epistolas, diplomata Romanorum pontificum Eugenii IV et Nicolai V ad tres ordines S.P.N. Francisci spectantia (1431–1455), hg. v. Ulrich Hüntemann, Grottaferrata 1929, N. S. Bd. 1.

BF 1939

Bullarium Franciscanum, continens constitutiones epistolas diplomata Romanorum pontificum Calixti III, Pii II et Pauli II ad tres ordines S.P.N. Francisci spectantia (1455–1471), hg. v. José M. Pou y Martí u. a., Grottaferrata 1939, N. S. Bd. 2.

BF 1949

Bullarium Franciscanum, continens constitutiones, epistolas, diplomata Romanorum pontificum Sixti IV ad tres ordines S.P.N. Francisci spectantia (1471–1484), hg. v. José M. Pou y Martí u. a., Grottaferrata 1949, N. S. Bd. 3.

BF 1989

Bullarium Franciscanum, continens bullas brevia supplicationes tempore Romani pontificis Innocentii VIII pro tribus ordinibus S.P.N. Francisco obtenta (1484–1489, 1489–1492), hg. v. José M. Pou y Martí u. a., Grottaferrata 1989, N. S. Bd. 4.1.

BOCCACCIO 1918

Boccaccio, Giovanni, *Opere*, 14 Bde., Bari 1918–51, Bd. 14 (1918): *Il comento alla Divina commedia e gli altri scritti intorno a Dante*.

BOCCACCIO 1928

Boccaccio, Giovanni, *Opere*, 14 Bde., Bari 1918–51, Bd. 9 (1928): *Opere latine minori*.

BOCCACCIO 1970

Boccaccio, Giovanni, *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, hg. v. Vittore Branca, 10 Bde., Mailand 1967–98, Bd. 10 (1970²): *De mulieribus claris*.

BRASCA 1966

Brasca, Santo, *Viaggio in Terrasanta di Santo Brasca, 1480 con l'itinerario di Gabriele Capodilista, 1458*, hg. v. Anna Laura Momigliano Lepschy, Mailand 1966.

BUCCIO DI RANALLO 1907

Buccio di Ranallo, *Cronaca aquilana rimata*, hg. v. Vincenzo De Bartholomaeis, Rom 1907 (Fonti per la storia d'Italia 41).

BUTZEK 2006

Butzek, Monika, „Chronologie“, in: *Die Kirchen von Siena*, hg. v. Peter Anselm Riedl u. Max Seidel, München 1985–, Bd. 3.1.1.1 (2006): *Der Dom S. Maria Assunta. Architektur, Textband 1*, S. 1–263.

CALCAGNI 1711

Calcagni, Diego, *Memorie Istoriche Della Città Di Recanati Nella Marca D'Ancona*, Messina 1711.

CANNAROZZI 1950

Cannarozzi, Ciro, „Due documenti bernardiniani“, in: *BDASP* 41.1950, S. 67–75.

CANNAROZZI 1960

Cannarozzi, Ciro, „Due vite della B. Antonia da Firenze“, in: *SF* 57.1960, S. 319–342.

Canone 2018

Il canone agiografico di San Bernardino (post 1460), hg. v. Daniele Solvi, Florenz 2018 (Le vite quattrocentesche di S. Bernardino da Siena 3).

CAPESTRANO 1591 [verf. vor 1449]

Capestrano, Johannes von, „Vita Sancti Bernardini Senensis“, in: *Opera Omnia* 1591, o. S. [7–28].

CAPRUCCI 2018 [verf. vor 1617]

La relazione dell'entrata di Margherita d'Austria (18 maggio 1569) e la Descrizione della città dell'Aquila di Marino Caprucci, hg. v. Luca Pezzuto u. Maria Rosa Pizzoni, L'Aquila 2018 (Monumenta Civitatis Aquilae. Testi letterari e storiografici 17).

CARLI 1989 [1765]

Carli, Giovan Girolamo, *Memorie di un viaggio fatto per l'Umbria, per l'Abruzzo, e per la Marca, dal dì 5 agosto al dì 14 sett. 1765*, hg. v. G. Forni, Neapel 1989 (Studi e ricerche dell'Istituto di Storia della Facoltà di Magistero dell'Università di Perugia 5).

Catalogus 1742

„Catalogus pontificum aquilanorum ab anno 1254 ad annum usque 1472“, in: *Antiquitates italicae medii aevi*, hg. v. Lodovico Antonio Muratori, 6 Bde., Mailand 1738–42, Bd. 6 (1742), Sp. 927–964.

Cérémonial 1981

Le cérémonial papal: de la fin du Moyen Age à la Renaissance, hg. v. Marc Dykmans, 4 Bde., Brüssel u. a. 1977–85, Bd. 2 (1981): *De Rome en Avignon ou Le cérémonial de Jacques Stefaneschi* (Bibliothèque/Institute Historique Belge de Rome 25).

CHIAPPINI 1927/28

Chiappini, Aniceto, „De vita et scriptis Fr. Alexandri De Riciis“, in: *AFH* 20.1927, S. 314–335, 563–574; 21.1928, S. 86–103, 285–303, 553–579.

CHIAPPINI 1949

Chiappini, Aniceto, „La fondazione dell'Aquila e le sue origini francescane“, in: *SF* 21.1949, S. 37–51.

CHIAPPINI 1950

Chiappini, Aniceto, „Ricordi di fr. Alessandro dell'Aquila sul convento ed i Frati Minori di S. Bernardino (1508–1538)“, in: *SF* 22.1950, S. 60–72.

Chronologia Historico-Legalis 1650

Chronologia Historico-Legalis Seraphici Ordinis Fratrum Minorum Sancti Patris Francisci. Capitulum omnium, et Congregationum Generalium à primo eiusdem Ordinis exordio, usque ad annum M.DC.XXXIII, A In Iphis Aeditarum Constitutionum Seriem, accurata temporum apposita ratione, distinctè complectens, Bd. 1, Neapel 1650.

CIRILLO 1570 [verf. 1540]

Cirillo, Bernardino, *Annali della città dell'Aquila con l'histoire del suo tempo*, Rom 1570 [Nachdruck Sala Bolognese 1974].

CIURCI Ms. 48 [verf. vor 1658]

Ciurci, Francesco A., *Familiari Ragionamenti delli Commentarii et Annali dell'Aquila*, BPA, Ms. 48.

COLONNA 1980 [EA 1499]

Colonna, Francesco, *Hypnerotomachia Poliphili: edizione critica e commento*, hg. v. Giovanni Pozzi u. Lucia A. Ciapponi, 2 Bde., Padua 1980 (Medioevo e umanesimo 38 u. 39).

COMMYNES 1903

Commynes, Philippe de, *Mémoires*, hg. v. Bernard de Mandrot, 2 Bde., Paris 1901–03, Bd. 2 (1903).

COTTA 1726

Cotta, Giovanni Battista, *Vita prodigiosa del B. Andrea da Montereale*, Perugia 1726.

COTTA 1730

Cotta, Giovanni Battista, *Vita dell'ammirabile servo di Dio B. Antonio della Torre*, Perugia 1730.

CRISPOMONTI 1629, Ms. 1bis

Crispomonti, Claudio, *Istoria dell'Origine e Fondazione della Città di Aquila*, Libro 2, BPA, Ms. 1bis.

CRISPOMONTI 1629, Ms. 89

Crispomonti, Claudio, *Istoria dell'Origine e Fondazione della Città di Aquila*, Libro 2, BPA Ms. 89 [Abschrift mit Ergänzungen].

CRISTOFORO DA SOLDI 1938/42

Da Soldo, Cristoforo, *La cronaca di Cristoforo da Soldo*, hg. v. Giuseppe Brizzolaro, Bologna 1938/42 (Rerum Italicarum scriptores 21,3).

Cronaca teramana 2006 [Chronik 1796–1823]

La cronaca teramana del canonico Angelo De Jacobis: edizione critica con studio introduttivo e glossario, hg. v. Rita Fresu, L'Aquila 2006 (Documenti per la storia d'Abruzzo 19).

Cronache senesi 1931

Cronache senesi, hg. v. Alessandro Lisini u. Fabio Iacometti, Bologna 1931 (Rerum italicarum scriptores 15,6).

DELCORNO 1969/70

Delcorno, Carlo, „Due prediche volgari di Jacopo della Marca recitate a Padova nel 1460“, in: *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti* 128.1969/70, S. 135–205.

D'AFFLITTO 1782

D'Afflitto, Eustachio, *Memorie degli scrittori del Regno di Napoli*, 2 Bde., Neapel 1782–94, Bd. 1 (1748).

D'AGOSTINO 1913

D'Agostino, Giacinto, *San Francesco e i francescani negli Abruzzi*, 4 Bde., Lanciano 1913–27, Bd. 1 (1913).

D'ANGELUCCIO 1742

Francesco d'Angeluccio da Bazzano, „Cronaca delle cose dell'Aquila dall'anno 1436 all'anno 1485“, in: *Antiquitates italicae medii aevi*, hg. v. Lodovico Antonio Muratori, 6 Bde., Mailand 1738–42, Bd. 6 (1742), Sp. 883–926.

DA RIVALTO 1831

Da Rivalto, Giordano, *Prediche recitate in Firenze dal 1303 al 1306 ed ora per la prima volta pubblicate*, 2 Bde., Florenz 1831, Bd. 1.

DA SECINARA 1652

Da Secinara, Filippo, *Trattato vniversale di tvtti le terremoti occorsi, e noti nel mondo, con li casi infavsti, ed infelici pressagiti da tali terremoti*, L'Aquila 1652.

DATI 1516 [verf. vor 1478; EA 1503]

Augustini Dathi Senensis, *Opera nouissime recognita omnibusque mendis expurgata*, Venedig 1516.

DE BARTHOLOMAEIS 1943

De Bartholomaeis, Vincenzo, *Laude drammatiche e rappresentazioni sacre*, 3 Bde., Florenz 1943.

DELLA TUCCIA 1872 [verf. vor 1472/73]

Della Tuccia, Nicola, *Cronache e statuti della città di Viterbo*, hg. u. komm. v. Ignazio Ciampi, Florenz 1872.

DELORME 1918

Delorme, Ferdinand, „Ex libro miraculorum SS. Bernardini Senensis et Ioannis a Capistrano auctore fr. Conrado de Freyenstat“, in: *AFH* 11.1918, S. 399–441.

DELORME 1935

Delorme, Ferdinand, „Une esquisse primitive de la vie de S. Bernardin“, in: *BSB* 1.1935, S. 1–22.

DELORME 1936

Delorme, Ferdinand, „Un second office rythmique de S. Bernardin“, in: *BSB* 15.1936, S. 32–57.

DE RITIIS 1941/DE RITIIS 1946 [verf. vor 1498]

„La ‚Chronica Civitatis Aquilae‘ di Alessandro de Ritiis a cura di Leopoldo Cassese“, in: *Archivio storico per le province napoletane* 27.1941, S. 151–216; 29.1946, S. 185–268.

DONESMONDI 1615

Donesmondi, Ippolito, *Dell'istoria ecclesiastica di Mantova*, 2 Bde., Mantua 1612–15, Bd. 2 (1615).

FEDERIGHI 1582

Federighi, Giovanni, *Vita e miracoli della vergine Beata Zita*, Lucca 1582.

FESTA 1911

Festa, Giovan Battista, „Cinque lettere intorno alla vita e alla morte di San Giovanni da Capestrano“, in: *BDASP* 2.1911, S. 1–50.

Fioretti 1999

I fioretti di san Francesco, hg. u. komm. v. B. Bughetti u. Feliciano Olgiati, Rom 1999.

FILARETE 1965

Filarete's Treatise on architecture, übs., eingel. u. komm. v. John R. Spencer, 2 Bde., New Haven u. a. 1965 (Yale publications in the history of art 16).

Franziskus-Quellen 2009

Franziskus-Quellen. Die Schriften des heiligen Franziskus, Lebensbeschreibungen, Chroniken und Zeugnisse über ihn und seinen Orden, hg. v. Dieter Berg u. Leonhard Lehmann, Kevelaer 2009 (Zeugnisse des 13. u. 14. Jahrhunderts zur Franziskanischen Bewegung 1).

GAURICO 1886 [EA 1504]

Gaurico, Pomponio, *De sculptura*, eingel., übers. u. hg. v. Heinrich Brockhaus, Leipzig 1886.

GIGLI 1854 [EA 1723]

Gigli, Girolamo, *Diario sanese*, 2 Bde., Siena 1854².

GONZAGA 1587

Gonzaga, Francesco, *De origine Seraphicae religionis Franciscanae eiusque progressibus, de regularis observantiae institutione*, 3 Bde., Rom 1587.

GONZATI 1853

Gonzati, Bernardo, *La Basilica di S. Antonio di Padova*, 2 Bde., Padua 1852–53, Bd. 2 (1853).

HERMANN 1700

Hermann, Amandus, *Capistranus Triumphans*, Köln 1700.

HERZ 2000

Herz, Randall, *Die „Reise ins Gelobte Land“ Hans Tuchers des Älteren (1479–1480). Untersuchungen zur Überlieferung und kritische Edition eines spätmittelalterlichen Reiseberichts*, Wiesbaden 2002 (Wissensliteratur im Mittelalter 39).

INESSURA 1890

Inessura, Stefano, *Diario della città di Roma*, hg. v. Oreste Tommasini, Rom 1890 (Fonti per la storia d'Italia 5: Scrittori secolo XV).

LG [verf. 15.–17.Jh.]

Libro Grande de manu Fra. Francisco dell'Aquila dove sono registrate tutte le cose pertinenti allo edificio e Conventu di Santu Belardino, ASA, ACA, S 52.

LODI Ms. 91 [verf. 18. Jh.]

Lodi, Niccolò, *Storia inedita della diocesi dell'Aquila*, o.J., 3 Bde., Bd. 3, BPA, Ms. 91.

LUIGI 1878

Luigi, Fr., „La demolizione della chiesa di San Francesco, in: *L'Aquila degli Abruzzi* 1.1878, Nr. 4, S. 1–3.

MARCIANO 1698

Marciano, Giovanni, *Memorie storiche della Congregazione dell'Oratorio*, 5 Bde., Neapel 1693–1702, Bd. 3 (1698).

MARKUS VON LISSABON 1606 [EA 1557–1570]

Markus von Lissabon, *Croniche degli ordini instituti dal P. S. Francesco*, 3 Bde., Venedig 1606.

MARIANO DA FIRENZE 1908/1910/1911

Mariano da Firenze, „Compendium Chronicarum Fr. Mariani de Florentia (1281–1520)“, in: *AFH* 1.1908, S. 98–107; 2.1909, S. 92–107, 305–318, 457–472, 626–641; 3.1910, S. 294–309, 700–715; 4.1911, S. 122–137, 318–339, 559–587.

MARIANI Ms. 581 [verf. vor 1800]

Mariani, Emidio, *Compendio di tutte le azioni de' Santi, Sante, Beati e Beate che sono nel Contado e Diocesi Aquilana e di quelle aggregati per Protettori ed altri che vi hanno correlazione*, Bd. 3, BPA, Ms. 581.

MARIANI Ms. 584 [verf. vor 1800]

Mariani, Emidio, *Memorie storiche delle confraternite e compagnie di Aquila*, Bd. 1.4, BPA, Ms. 584.

MARIANI Ms. 585 [verf. vor 1800]

Mariani, Emidio, *Memorie storiche della città di Aquila. Delle Chiese e dei Conventi di Regolari soppressi in tempo del occupazione Militare con le Leggi de' 13 febbraio 1807 e 7 agosto 1809*, Bd. 1.2, BPA, Ms. 585.

MARINI 2010

Marini, Alfonso, „Pietro del Morrone, Collemaggio e il terremoto del 1461 nel ms. 1071 della biblioteca dell'Arsenal. Note di agiografia ed edizione“, in: *Sanc-torum* 7.2010, S. 101–108.

MARINO 1630

Marino, Lelio, *Vita et Miracoli di San Pietro del Morrone già Celestino Papa V. (1296)*, Mailand 1630.

MARRACCI 1642

Marracci, Ippolito, *Pontifices Maximi Mariani, seu De Romanorum Pontificum in Mariam Deiparam Virginem ardenti studio*, Rom 1642.

MASSONIO 1594

Massonio, Salvatore, *Dialogo dell'origine della città dell'Aquila*, L'Aquila 1594 [Nachdruck Sala Bolognese 1980].

- MASSONIO 1614 [verf. vor 1599, mit Ergänzungen 1614 gedruckt]
 Massonio, Salvatore, *Vita, morte et miracoli del gloriosissimo S. Bernardino da Siena protettore della fidelissima citta dell'Aquila*, Neapel 1614 [Nachdruck L'Aquila 1980].
- MASSONIO 1627
 Massonio, Salvatore, *Della maravigliosa vita, gloriose attioni et felice passaggio al cielo, del B. Giovanni di Capistrano*, Venedig 1627.
- MASTAREO 1629
 Mastareo Vincenzo, *Vite de' SS. Protettori della fedelissima città dell'Aquila*, Neapel 1629.
- MATTIOLI/LUCIANI 1787
 Mattioli, Geronimo Francesco/Luciani, Giuseppe, *Aquilana canonizationis Beati Vincentii ab Aquila Laici professi Ordinis Minorum de observantia S. Francisci. Informatio super dubio*, Rom 1787.
- MENEGHIN 1940
 Meneghin, Vittorino, „S. Bernardino da Siena ed un sermone in suo onore scritto dal Beato Bernardino da Fossa“, in: *BSB* 6.1940, S. 203–223.
- MIOLA 1887
 Miola, Alfonso, „Lettera di S. Giacomo della Marca scritta a S. Giovanni da Capestrano“, in: *Miscellanea Francescana* 3.1887, S. 77–79.
- MOLINIER 1904
 Molinier, Auguste, *Les sources de l'histoire de France: depuis des origines jusqu'en 1815*, 6 Bde., Paris 1901–06, Bd. 1.5 (1904): *Introduction générale. Les Valois (suite), Louis XI et Charles VIII (1461–1494)* (Manuels de bibliographie historique 3.4.5).
- ODDI 1931 [verf. um 1474]
 Oddi, Giacomo, *La Franceschina. Testo volgare umbro del XV secolo*, hg. v. Nicola Cavanna, 2 Bde., Florenz 1931.
- Opera Omnia* 1591
 Sancti Bernardini Senensis Ordinis Minorum, *Opera Qvæ Extant Omnia, tam hucusque impressa, quam recens inuenta, in quatuor tomos distincta*, a f. Petro Rodulphio episcopo Senogalliæ restituta, et apostillis illustrata, vti eorum omnium elenchus indicabit, Venedig 1591 [hg. v. Antonio Amici].
- Opera Omnia* 1950–64
 S. Bernardini Senensis, Ordinis Fratrum Minorum, *Opera omnia*, hg. v. Collegii S. Bonaventurae, 9 Bde., Florenz 1950–64.
- PACETTI 1942/1943
 Pacetti, Dionisio, „Le Prediche autografe di S. Giacomo della Marca (1393–1476)“, in: *AFH* 35.1942, S. 296–327; 36.1943, S. 75–97.
- PACETTI 1953
 Pacetti, Dionisio, „Predica in onore di S. Bernardino recitata a Padova nel 1460 da S. Giacomo della Marca“, in: *Le Venezie Francescane* 20.1953, S. 18–50.

PANSA 1902

Pansa, Giovanni, *Quattro cronache e due diarii inediti relativi ai fatti dell'Aquila dal sec. 13. al sec. 16.*, Sulmona 1902 [Nachdruck L'Aquila 1978].

PICO FONTICULANO 1597

Pico Fonticulano, Ieronimo, *Geometria*, hg. v. Diego Maestri, L'Aquila 1597 [Nachdruck L'Aquila 2001].

PICO FONTICULANO 1996 [verf. 1575–79; EA 1582]

Pico Fonticulano, Ieronimo, *Breue descrizione di sette città illustri d'Italia*, hg. v. Mario Centofanti, L'Aquila 1996 (Bibliotheca aquilana 2).¹

PICCOLOMINI 1700 [verf. 1453–58]

Piccolomini, Enea Silvio, *Historia Austrialis. Historia Rerum Friderici III. Imperatoris*, Helmstädt 1700.

PONTANO 1965

Pontano, Giovanni Gioviano, *I trattati delle virtù sociali: De liberalitate, de beneficentia, de magnificentia, de splendore, de conviventia*, hg., üs. u. komm. v. Francesco Tateo, Rom 1965.

Prediche volgari 1934

Le prediche volgari di Bernardino da Siena, hg. v. Ciro Cannarozzi, 2 Bde., Pistoia 1934.

Prediche volgari 1958

Bernhardin von Siena, *Le prediche volgari (Predicazione del 1425 in Siena)*, hg. v. Ciro Cannarozzi, 2 Bde., Pistoia 1958.

Prediche volgari 1989

Bernhardin von Siena, *Prediche volgari sul Campo di Siena 1427*, hg. v. Carlo Delcorno, 2 Bde., Mailand 1989.

Processo 2009

Il processo di canonizzazione di Bernardino da Siena (1445–1450), hg. u. komm. v. Letizia Pellegrini (Analecta Franciscana: Documenta et studia 16,4), Grottaferrata 2009.

Propylaeum 1685

Propylaeum Ad Acta Sanctorum Maii: In Septem Tomos Digesta, hg. v. Godefridus Henschenius u. Daniel Papebrochius, Antwerpen 1685.

RAZZI 1990

Razzi, Serafino, *La vita in Abruzzo nel Cinquecento. Diario di un viaggio in Abruzzo negli anni 1574–1577*, Cerchio 1990 (I tascabili d'Abruzzo 33).

Regesti celestini 1996

Regesti celestini, hg. v. Ludovico Zanotti, 6 Bde., L'Aquila o.J., Bd. 6.2: *Archivia Coelestinorum* [Nachdruck 1996].

1 S. 86–96 publiziert Passagen des Manuskriptes BPA, Ms. 57, die die gedruckte EA von 1582 nicht enthält.

Regesto Antinoriano 1977

Regesto Antinoriano, hg. v. Salvatore Piacentino, L'Aquila 1977.

Regestum 1983

Regestum Observantiae Cismontanae (1464–1488), hg. v. C. Schmitt, Grottaferrata 1983 (Analecta Franciscana 12).

Registri 1971

I registri della cancelleria angioina, hg. v. Riccardo Filangeri, 50 Bde., Neapel 1950–2010, Bd. 30 (1971), Sp. 1289–1290.

Regia munificentia 1639

Regia munificentia erga Aquilanam urbem variis priuilegiis exornatam, L'Aquila 1639.

Relazione distinta 1703

Relazione distinta de' danni cagionati da' passati tremuoti nel Regno di Napoli, e nello Stato di Santa Chiesa in quest' anno 1703, Neapel 1703.

RIDOLFI 1586

Ridolfi, Pietro, *Historiarum seraphicæ religionis libri tres seriem temporum continentes, quibus breui explicantur fundamenta*, Venedig 1586.

SANESI 1895

Sanesi, Giuseppe, *Documenti relativi a S. Bernardino da Siena*, Pistoia 1895.

SCHEDEL 1493

Schedel, Hartmann, *Liber chronicarum*, Nürnberg 1493.

SEVESI 1931

Sevesi, Paolo M., „Un sermone inedito del B. Michele Carcano su S. Bernardino da Siena“, in: *SF* 28.1931, H. 1, S. 69–92.

SEVESI 1935

Sevesi, Paolo M., „Tre sermoni inediti su S. Bernardino“, in: *BSB* 14.1935, H. 3–4, S. 205–236.

Statua generalia 1941

„Statua generalia Ordinis edita in Capitulis generalibus celebratis Narbonae an 1260, Assisii an. 1279 atque Parisiis an. 1292“, hg. v. Michael Bihl, in: *AFH* 34.1941, S. 13–94, 284–358.

Statua generalia 1942

„Statua generalia Ordinis edita in Capitulo generalis an. 1354 Assisii celebrato, communiter Farineriana appellata“, hg. v. Michael Bihl, in: *AFH* 35.1942, S. 35–112, 177–253.

Statuta 1977

Statuta Civitatis Aquile, hg. v. Alessandro Clementi, Rom 1977 (Fonti per la storia d'Italia 102).

TELERA 1648

Telera, Celestino, *Historie sagre degli huomini illustri per santità della congregat. de celestini dell'ordine di s. Benedetto*, Bologna 1648.

VAN ORTROY 1902

Van Ortroy, François, „Vie de S. Bernardin de Sienne par Léonard Benvo-
glianti“, in: *Analecta Bollandiana* 21.1902, S. 53–80.

VAN ORTROY 1906

Van Ortroy, François, „Vie inédite de S. Bernardin de Sienne par un Frère mi-
neur son contemporain“, in: *Analecta Bollandiana* 25.1906, S. 305–338.

VIGRI 1985

Vigri, Caterina, *Le sette armi spirituali*, hg. v. Cecilia Foletti, Padua 1985 (Me-
dioevo e umanesimo 56).

WADDING 1648 [EA]

Wadding, Lucas, *Annales Minorum, in Quibus Res Omnes Trium Ordinum A S.
Francisco Institutorum Ex Fide Ponderosius asseruntur, calumniae refelluntur,
praeclara quaeque monumenta ab oblivione vendicantur*, 7 Bde., Lyon 1635–48,
Bd. 6 (1648).

WADDING 1734/1735/1932/1933/1934/1948

Wadding, Lucas, *Annales minorum seu Trium Ordinum a S. Francisco Instituto-
rum*, 32 Bde., Rom/Florenz 1731–1964.

Sekundärliteratur

100 Jahre BH 2013

100 Jahre Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte,
2 Bde., München 2013, Bd. 1: *Die Geschichte des Instituts 1913–2013*, hg. v.
Sybille Ebert-Schifferer.

ABBATE 1903

Abbate, Enrico, *Guida dell’Abruzzo*, Rom 1903.

ABBATE 1992

Abbate, Francesco, *La scultura napoletana del Cinquecento*, Rom 1992.

ABBATE 1998

Abbate, Francesco, *Storia dell’arte nell’Italia meridionale*, 5 Bde., Rom 1997–
2009, Bd. 2 (1998): *Il Sud angioino e aragonese*.

ABETTI 2013

Abetti, Luigi, „La ‚costruzione‘ di un culto. Nascita e sviluppo del culto di
San Giacomo della Marca attraverso le opere d’arte“, in: *Gemma lucens* 2013,
S. 93–139.

Abruzzo Barocco 2010

Abruzzo. Il Barocco negato: aspetti dell’arte del Seicento e Settecento, hg. v.
Rossana Torlontano, Rom 2010.

Abruzzo dall’umanesimo 2002

L’Abruzzo dall’umanesimo all’età barocca, hg. v. Umberto Russo u. Edoardo
Tiboni, Pescara 2002.

AKL

Allgemeines Künstlerlexikon. Internationale Künstlerdatenbank Online, hg. v. Andreas Beyer, Bénédicte Savoy u. Wolf Tegethoff, Berlin/New York, 2005–
<https://www.degruyter.com/database/akl/html> (07.10.2023).

ALESSANDRI/PENNACCHI 1914

Alessandri, Leto/Pennacchi, Francesco, „I più antichi inventari della sacrestia del Sacro Convento di Assisi (1338–1473)“, in: *AFH* 7.1914, S. 66–107, 294–340.

ALESSIO 1899

Alessio, Felice, *Storia di San Bernardino da Siena e del suo tempo*, Mondovi 1899.

ALCE 1957

Alce, Venturino, „La Cappella di S. Domenico a Bologna: notizie riguardanti le opere di architettura, pittura e scultura (1597–1619)“, in: *Memorie domenicane* 74.1957, H. 4, S. 209–223.

ALICI 2002

Alici, Antonello, „Santa Maria di Macereto presso Visso“, in: *La chiesa a pianta centrale. Tempio civico del Rinascimento*, hg. v. Bruno Adorni, Mailand 2002 (Documenti di architettura 142), S. 199–207.

AMATO 2019(2020)

Amato, Gianluca, „Francesco di Giorgio: il busto fittile di ‚San Bernardino‘ a Fontegiusta e un riesame delle sculture giovanili“, in: *Prospettiva* 173.2019 (2020), S. 3–33, 94.

AMBROSE 2012

Ambrose, Kirk, „Influence“, in: *Studies in Iconography* 33.2012, S. 197–206.

AMOROSI 2011

Amorosi, Elisa, „Madonna della Pace“, in: *La sapienza risplende. Madonne d’Abruzzo tra Medioevo e Rinascimento* (Ausst. Rimini 2011), hg. v. Lucia Arbace, Turin u. a. 2011, S. 118–121.

ANDERGASSEN 2016

Andergassen, Leo, *L’iconografia di Sant’Antonio di Padova dal XIII al XVI secolo in Italia*, Padua 2016 (Centro studi antoniani 60).

ANDRIĆ 2000

Andrić, Stanko, *The miracles of St. John Capistran*, Budapest u. a. 2000.

ANGELINI 1979

Angelini, Lorenzo, *Storia di San Pellegrino dell’Alpe*, Lucca 1979.

ANGELINI 2003

Angelini, Alessandro, „Saturnino Gatti e la congiuntura verrocchiesca a L’Aquila“, in: *I Da Varano e le arti* (Tagung Camerino, 04.–06.10.2001), hg. v. Andrea De Marchi u. Pier Luigi Falaschi, 2 Bde., Ripatransone 2003, Bd. 2, S. 839–854.

ANGENENDT 1991

Angenendt, Arnold, „Corpus incorruptum. Eine Leitidee der mittelalterlichen Reliquienverehrung“, in: *Saeculum* 42.1991, S. 320–348.

ANGENENDT 1994

Angenendt, Arnold, *Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart*, München 1994.

ANGENENDT 2010

Angenendt, Arnold, „Relics and Their Veneration“, in: *Treasures* 2010, S. 19–28.

ANTINORI 1995/97

Antinori, Aloisio, „La cantoria con organo di Alessandro VI e la ‚cappella del S. Pietro di bronzo‘“, in: *Quaderni dell’Istituto di Storia dell’Architettura* N. S. 25/30.1995/97, S. 129–136.

Antiquorum habet 2016

Antiquorum habet. I giubilei nella storia di Roma attraverso le raccolte librerie e documentarie del senato (Ausst. Rom 2016), hg. v. Raissa Teodori u. Alessandra Casamassima, Soveria Mannelli 2016.

ANTONINI 1988/93

Antonini, Orlando, *Architettura religiosa aquilana*, 2 Bde., L’Aquila 1988–93 [Neuaufgabe 2010].

ANTONINI 2004

Antonini, Orlando, *Chiese dell’Aquila: architettura religiosa e struttura urbana*, Pescara 2004.

ARASSE 1977

Arasse, Daniel, „Fervebat pietate populus. Art, dévotion et société autour de la glorification de Saint Bernardin de Sienne“, in: *MEFR/Antiquité* 89.1977, H. 3, S. 189–263.

ARASSE 1982

Arasse, Daniel, „Saint Bernardin ressemblant: la figure sous le portrait“, in: *Atti Simposio* 1982, S. 311–332.

ARASSE 1995

Arasse, Daniel, „Entre dévotion et hérésie. La tablette de saint Bernardin ou le secret d’un prédicateur“, in: *Res. Anthropology and Aesthetics* 28.1995, S. 118–139.

Architecture and pilgrimage 2013

Architecture and pilgrimage: 1000–1500, Southern Europe and beyond, hg. v. Paul Davies, Deborah Howard u. Wendy Pullan, Farnham u. a. 2013.

Architettura 2013(2015)

Architettura e identità locali, hg. v. Howard Burns u. Mauro Mussolin, Bd. 2, Florenz 2013(2015) (Biblioteca dell’Archivum Romanicum: S. 1, Storia, letteratura, paleografia 425).

ARGAN/CONTARDI 1990

Argan, Giulio Carlo/Contardi, Bruno, *Michelangelo architetto*, Mailand 1990.

Arte aquilana 2010

L’arte aquilana del Rinascimento, hg. v. Michele Maccherini, L’Aquila 2010 (L’Aquila magnifica citade 2).

Arte e spiritualità 1994

Arte e spiritualità nell'ordine agostiniano e il Convento San Nicola a Tolentino, hg. v. Centro Studi Agostino Trapè (Tagung Tolentino, 01.–04. 09. 1992), Rom 1994.

ASCHER 2000

Ascher, Yonni, „Renaissance commemoration in Naples. The Rota chapel in San Pietro a Maiella“, in: *Renaissance studies* 14.2000, S. 190–209.

Atti XIX Congresso 1980

Atti del XIX Congresso di storia dell'architettura: L'architettura in Abruzzo e nel Molise dall'antichità alla fine del secolo XVIII (Tagung L'Aquila, 15.–21. 09. 1975), hg. v. Centro di Studi per la Storia dell'Architettura Roma, 2 Bde., L'Aquila 1980.

Atti Simposio 1982

Atti del Simposio Internazionale Cateriniano-Bernardiniano (Tagung Siena, 17.–20. 04. 1980), hg. v. Domenico Maffei u. Paolo Nardi, Siena 1982.

BAADER 2011

Baader, Hannah, „Einfluss“, in: *Metzler-Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, hg. v. Ulrich Pfisterer, Stuttgart u. a. 2011², S. 96–99.

BACCI 1927

Bacci, Peleo, „La figura in terracotta di ‚San Bernardino‘ eseguita e donata ai frati dell'Osservanza dallo scultore Urbano di Pietro da Cortona (1453–1457)“, in: *La Balzana* 1.1927, S. 231–236.

BACCI 1944

Bacci, Peleo, *Documenti e commenti per la storia dell'arte*, Florenz 1944.

BAGNOLI 2010

Bagnoli, Martina, „The Stuff of Heaven. Materials and Craftsmanship in Medieval Reliquaries“, in: *Treasures* 2010, S. 137–147.

BAGORDO 2010

Bagordo, Giovanni Maria, „Alcune riflessioni sui chiostri“, in: *Complesso* 2010, S. 107–111.

BALZANO 1903

Balzano, Vincenzo, „Silvestro Ariscola e Silvestro di Giacomo da Sulmona“, in: *RA* 18.1903, S. 431–441.

BALZANO 1909

Balzano, Vincenzo, „Scultori e sculture abruzzesi del secolo XV“, in: *L'Arte* 12.1909, S. 183–187.

BALZANO 1924

Balzano, Vincenzo, *Un quadro di Silvestro Aquilano nella Pinacoteca Vaticana*, Rom 1924 [Sonderdruck, aus: *Albia* H. 5–6].

BANDMANN 1951

Bandmann, Günter, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, Berlin 1951.

BANKER/COOPER 2009

Banker, James R./Cooper, Donal, „The church of San Francesco in Borgo San Sepolcro in the late Middle Ages and Renaissance“, in: *Sassetta* 2009, Bd. 1, S. 53–105.

BARBIERI 1984

Barbieri, Franco, *Scultori a Vicenza 1480–1520*, Vicenza 1984.

BARRAL I ALTET 2014

Barral i Altet, Xavier, „DOPO LA MORTE DEL RE. Politica, religione e arte nei trasferimenti delle spoglie di Alfonso il Magnanimo (Napoli-Poblet, 1458–1671)“, in: *Art fugitiu: estudis d'art medieval desplaçat* (Tagung Barcelona, 02.–06. 05. 2012), hg. v. Rosa Alcoy, Barcelona 2014 (EMAC-contextos 3), S. 65–86.

BARTOCCI 2015

Bartocci, Andrea, „La bolla *Ite vos*: lettura ed esegesi di un atto di separazione tra Francescani conventuali e osservanti“, in: *Anno 1517. La divisione nella Chiesa e nell'Ordine francescano* (Tagung Florenz, 25. 10. 2014), (SF 112.2015, H. 2), S. 359–398.

BARTOLI 1993

Bartoli, Marco, „È mai esistita un'Osservanza celestina?“, in: *Celestino V e le sue immagini del Medio Evo* (Tagung L'Aquila, 24.–25. 05. 1991), hg. v. Walter Capezzali, L'Aquila 1993, S. 117–131.

BARTOLINI SALIMBENI 1993

Bartolini Salimbeni, Lorenzo, *Architettura francescana in Abruzzo dal XIII al XVIII secolo*, Pescara 1993 (I saggi di Opus 2).

BARTOLOMEI ROMAGNOLI 2002

Bartolomei Romagnoli, Alessandra, „Osservanza Francescana e disciplina del culto dei santi“, in: *Ideali di perfezione* 2002, S. 127–153.

BARTOLOMEI ROMAGNOLI 2011

Bartolomei Romagnoli, Alessandra, „La Cronaca di Bernardino Aquilano. Dai piccoli santi dell'Umbria alla grande Osservanza“, in: *Amicitiae sensibus: scritti in onore di don Mario Sensi*, hg. v. ders. u. a., Foligno 2011 (Bollettino storico della città di Foligno 31./34.2007/2010), S. 91–124.

BARTOLOMEI ROMAGNOLI 2013

Bartolomei Romagnoli, Alessandra, *Una memoria controversa. Celestino V e le sue fonti*, Florenz 2013 (Quaderni di ‚Hagiographica‘ 11).

BARTOLOMUCCI 2004

Bartolomucci, Carla, *Santa Maria di Collemaggio: interpretazione critica e problemi di conservazione*, Rom 2004.

BARTOLOMUCCI 2016

Bartolomucci, Carla, „La dialettica tra eresie e ortodossie nei restauri in Abruzzo, dagli anni Sessanta all'attuale ‚ricostruzione‘ post sismica“, in: *Eresia ed ortodossia nel restauro: progetti e realizzazioni*, hg. v. Guido Biscontin u. Guido Driussi, Venedig 2016 (Scienza e beni culturali 1.2016), S. 683–693.

BARTOLOMUCCI 2018

Bartolomucci, Carla, *Terremoti e resilienza nell'architettura aquilana. Persistenze, trasformazioni e restauro del palazzo Carli Benedetti*, Rom 2018.

BAUCH 1976

Bauch, Kurt, *Das mittelalterliche Grabbild*, Berlin 1976.

BAUER 2007

Bauer, Stefan, „Grabmäler in der Papstgeschichtsbeschreibung der Renaissance: zur Konkurrenz erinnerungsstiftender Gattungen“, in: *Grab – Kult – Memoria* 2007, S. 22–40.

BAUMGÄRTNER 1986

Baumgärtner, Ingrid, *Martinus Garatus Laudensis: ein italienischer Rechtsgelahrter des 15. Jahrhunderts*, Köln u. a. 1986 (Dissertationen zur Rechtsgeschichte 2).

BAWDEN 2014

Bawden, Tina, *Die Schwelle im Mittelalter. Bildmotiv und Bildort*, Köln u. a. 2014 (Sensus 4).

Beati Aquilani 2007

Beati Aquilani dell'Osservanza. Bernardino da Fossa, Vincenzo dell'Aquila, Timoteo da Monticchio (Tagung L'Aquila, 07.–08.05.2004) hg. v. Alvaro Cacciotti u. Maria Melli, Padova 2007.

Beato Ranieri 2005

Il Beato Ranieri nella storia del Francescanesimo e della terra altotiberina (Tagung Sansepolcro, 14.–15.05.2004), hg. v. Franco Polcri, Sansepolcro 2005.

Beautiful 2009

Beautiful L'Aquila must never die – L'Aquila bella mai non po' perire (Ausst. L'Aquila 2009), hg. v. Alessandro Nicosia, Rom 2009.

BEI 2001

Olga Bei, „La Traslazio Corporis di Celestino V“, in: *Celestino V nel settimo centenario della morte* (Tagung Ferentino, 10.–12. Mai 1996), hg. v. Biancamaria Valeri, Casamari 2001, S. 15–22.

BELTING 1977

Belting, Hans, *Die Oberkirche von San Francesco in Assisi: ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei*, Berlin 1977.

BELTING 1981

Belting, Hans, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981.

BELTING 2002

Belting, Hans, „Repräsentation und Anti-Repräsentation. Grab und Porträt in der frühen Neuzeit“, in: *Quel corps? Eine Frage der Repräsentation*, hg. v. dems., Dietmar Kamper u. Martin Schulz, München 2002, S. 29–52.

BERARDI 1990

Berardi, Maria Rita, „Esigenze religiose ed egemonie politiche nella fabbrica di San Bernardino all'Aquila“, in: *Luoghi sacri e spazi della santità*, hg. v. Sofia Boesch Gajano u. Lucetta Scaraffia, Turin 1990, S. 507–525.

BERARDI 2005

Berardi, Maria Rita, *I monti d'oro. Identità urbana e conflitti territoriali nella storia dell'Aquila medievale*, Neapel 2005 (Mezzogiorno medievale e moderno 5).

BERARDI 2006

Berardi, Maria Rita, „I monaci camerari della città dell'Aquila e la costruzione della nuova chiesa di S. Maria di Collemaggio“, in: *BDASP* 96.2006, S. 43–86.

BERARDI 2007

Berardi, Maria Rita, „Ai Confini del Regno. Geografia e storia dei santuari in Abruzzo e Molise“, in: *I Santuari Cristiani d'Italia. Bilancio del censimento e proposte interpretative*, hg. v. André Vauchez, Rom 2007 (Collection de l'École Française de Rome 387), S. 165–180.

BERARDI 2012

Berardi, Maria Rita (Hg.), *Liber reformationum 1467–1469*, L'Aquila 2012 (Monumenta Civitatis Aquilae: Fonti documentarie 1).

BERARDI 2019

Berardi, Maria Rita, „Tra *intus et extra*: il ruolo dei luoghi dell'osservanza nella società aquilana del Quattrocento“, in: *Osservanza minoritica* 2019, S. 129–218.

BERTAGNA 1957

Bertagna, Martino, „Lettera volgare inedita di S. Bernardino da Siena“, in: *SF* 54.1957, H. 1, S. 86–90.

BERTAGNA 1963

Bertagna, Martino, „Vita e apostolato senese di san Bernardino (1391–1444)“, in: *SF* 60.1963, S. 20–99.

BERTAGNA 1964a

Bertagna, Martino, „Memorie Bernardiniane“, in: *BSSP* 71.1964, S. 5–50.

BERTAGNA 1964b

Bertagna, Martino, „Cimeli e ricordi bernardiniani all'Osservanza di Siena“, in: *L'Osservanza di Siena. Studi storici*, 3 Bde., Siena 1963–64, Bd. 2 (1964), S. 49–107.

BERTAZZO 2008

Bertazzo, Luciano, „Il ‚Corpus beati Francisci‘: tra storia, teologia, e ideologia“, in: *San Francesco e la Porziuncola: dalla ‚chiesa piccola e povera‘ alla Basilica di Santa Maria degli Angeli*, hg. v. Pietro Messa, Assisi 2008 (Viator 5), S. 325–343.

BESCHI 1986

Beschi, Luigi, „La scoperta dell'arte greca“, in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, hg. v. Salvatore Settis, 3 Bde., Turin 1984–86, Bd. 3 (1986): *Dalla tradizione all'archeologia* (Biblioteca di storia dell'arte: N.S. 3), S. 292–372.

BEYER 1987

Beyer, Andreas, „De significatione cometæ. Guglielmo de Becchis Traktat ‚De Cometa‘ (1456) und sein Einfluß auf die bildliche Kometenikonographie in Florenz“, in: *Die Kunst und das Studium der Natur vom 14. zum 16. Jahrhundert*, hg. v. Wolfram Prinz, Weinheim 1987, S. 181–211.

BEYER 2000

Beyer, Andreas, *Parthenope. Neapel und der Süden der Renaissance*, München u. a. 2000 (Kunstwissenschaftliche Studien 84).

BIDDLE 1998

Biddle, Martin, *Das Grab Christi: neutestamentliche Quellen, historische und archäologische Forschungen, überraschende Erkenntnisse*, Gießen 1998.

BINDI 1883

Bindi, Vincenzo, *Artisti abruzzesi: pittori, scultori, architetti, maestri di musica, fonditori, cesellatori, figuli dagli antichi a' moderni (notizie e documenti)*, Neapel 1883.

BINDI 1889

Bindi, Vincenzo, *Monumenti storici ed artistici degli Abruzzi*, 2 Bde., Neapel 1889, Bd. 1.

BINSKI 1996

Binski, Paul, *Medieval death. Ritual and representation*, London 1996.

BISOGNI 1982

Bisogni, Fabio, „Per un census delle rappresentazioni di S. Bernardino da Siena nella pittura in Lombardia, Piemonte e Liguria fino agli inizi del Cinquecento“, in: *Atti Simposio* 1982, S. 373–392.

BLAAUW 1996(1997)

Blaauw, Sible de, „Das Hochaltarretabel in Rom bis zum frühen 16. Jahrhundert: Das Altarbild als Kategorie der liturgischen Anlage“, in: *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome* 55.1996(1997), S. 83–110.

BLAAUW 2000

Blaauw, Sible de, „Grabmäler statt Liturgie? Das Presbyterium von Santi Apostoli in Rom als private Grablege 1474–1571“, in: *Grabmäler: Tendenzen der Forschung an Beispielen aus Mittelalter und früher Neuzeit*, hg. v. Wilhelm Maier, Wolfgang Schmid u. Michael Viktor Schwarz, Berlin 2000, S. 179–199.

BLUM 2015

Blum, Gerd, *‚Fenestra prospectiva‘. Architektonisch inszenierte Ausblicke: Alberti, Palladio, Agucchi*, Berlin/Boston 2015 (Studien a. d. Warburg-Haus 15).

BLUME 1983

Blume, Dieter, *Wandmalerei als Ordenspropaganda. Bildprogramme im Chorbereich franziskanischer Konvente Italiens bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts*, Worms 1983 (Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen: N.F. 17).

BOCCHI/GHIZZONI/SMURRA 2006

Bocchi, Francesca/Ghizzoni, Manuela/Smurra, Rosa, *Storia delle città italiane: dal Tardoantico al primo Rinascimento*, Turin 2006.

BOESCH GAJANO 1994

Boesch Gajano, Sonja, „Pratiche e culture religiose“, in: *Storia d'Europa*, 5 Bde., Turin 1994–96, Bd. 3 (1994): *Il Medioevo. Secoli V–XV*, hg. v. Gherardo Ortalli, S. 169–216.

BÖSE 2008

Böse, Kristin, *Gemalte Heiligkeit. Bilderzählungen neuer Heiliger in der italienischen Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts*, Petersberg 2008 (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 61).

BOFFA 2011

Boffa, David Frank, *Artistic Identity Set in Stone: Sculptors' Signatures in Italy, c. 1250–1550* [Diss. New Brunswick 2011].

BOFFI 2007

Boffi, Germano, „Jacopo di Notar Nanni“, in: *Gente* 2006/07, Bd. 6 (2007), S. 91–94.

BOFFI 2007(2008)

Boffi, Germano, „Sull'arte di Giovanni di Biasuccio da Fontavignone, con qualche aggiunta a Silvestro dell'Aquila e Saturnino Gatti“, in: *Nuovi Studi* 12.2007(2008), H. 13, S. 33–50.

BOGEN 2013

Bogen, Steffen, „Imaginäres Eindringen. Schwellen- und Schleierfunktionen von Bildern (um 1000–1400)“, in: *Mobile Eyes. Peripatetisches Sehen in den Bildkulturen der Vormoderne*, hg. v. David Ganz, Paderborn u. a. 2013, S. 91–130.

BOLGIA 2013

Bolgia, Claudia, „Icons ‚in the air‘. New settings for the sacred in medieval Rome“, in: *Architecture and pilgrimage* 2013, S. 113–142.

Bollettino d'Arte 1910

„Notizie“, in: *Bollettino d'Arte* 4.1910, H. 4, S. 161.

BOLOGNA 1989

Bologna, Ferdinando, „Contributo all'iconografia di Giovanni da Capestrano“, in: *S. Giovanni nella chiesa* 1989, L'Aquila 1989, S. 355–372.

BOLOGNA 1996a

Bologna, Ferdinando, „La Madonna con il Bambino di Silvestro dall'Aquila, chiesa di Santa Maria della Pace, Ancarano“, in: *Valli della Vibrata* 1996, S. 483–486.

BOLOGNA 1996b

Bologna, Ferdinando, „La Madonna con il Bambino di Silvestro dall'Aquila, chiesa di Santa Maria della Pace, Ancarano“, in: *Valli della Vibrata* 1996, S. 486–496.

BOLOGNA 1996c

Bologna, Ferdinando, „La Madonna con il Bambino tra due angeli reggi-candelabri, detta ‚Madonna dei Lumi‘, di Silvestro dall'Aquila“, in: *Valli della Vibrata* 1996, S. 497–500.

BOLOGNA 1997

Bologna, Ferdinando, *La Fontana della Rivera all'Aquila detta delle ‚Novantatove Cannelle‘*, L'Aquila 1997 (Il cicerone 1).

BOLOGNA 2009

Bologna, Ferdinando, „Le arti nel Monastero e nel territorio di Sant'Angelo d'Ocre“, in: *Sant'Angelo d'Ocre*, hg. v. Cosimo Savastano, Castelli 2009 (A in A: Abruzzo in arte, arte in Abruzzo 1), S. 183–209.

BOLOGNA 2014

Bologna, Ferdinando, *Saturnino Gatti: pittore e scultore nel Rinascimento aquilano*, L'Aquila 2014.

BOLZONI 2002

Bolzoni, Lina, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Turin 2002 (Saggi 846).

BONGIORNO 1942

Bongiorno, Laurine Mack, „Notes of the art of Silvestro dell'Aquila“, in: *The Art Bulletin* 24.1942, H. 3, S. 232–243.

BONGIORNO 1944

Bongiorno, Laurine Mack, „The date of the altar of the Madonna in S. Maria del Soccorso, Aquila“, in: *The Art Bulletin* 26.1944, H. 3, S. 188–192.

BONMANN 1990

Bonmann, Ottokar u. a., „A provisional calendar of St. John Capistran's correspondence“, in: *FS* 50.1990, S. 323–403.

BORCHARDT 2006

Borchardt, Karl, *Die Cölestiner. Eine Mönchsgemeinschaft des späteren Mittelalters*, Husum 2006 (Historische Studien 488).

BOSSI 2012

Bossi, Maria Benedetta, *La basilica di San Bernardino a L'Aquila: cronaca della messa in sicurezza e del restauro del tamburo e della cupola*, Castelli 2012.

Botticelli Renaissance 2015

The Botticelli Renaissance (Ausst. Berlin/London 2015/16), hg. v. Mark Evans u. Stefan Weppelmann, München u. a. 2015.

BOURDUA 2004

Bourdua, Louise, *The Franciscans and art patronage in late medieval Italy*, Cambridge 2004.

BOURNE 1998

Bourne, Mary Harris, *Out from the shadow of Isabella: the artistic patronage of Francesco II Gonzaga, fourth Marquis of Mantua (1484–1519)*, 1998 [Diss. Cambridge/Mass., 1997].

BRANCA 1991

Branca, Vittore, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio*, 2 Bde., Rom 1958–91, Bd. 2 (1991).

BRAUN 1924

Braun, Joseph, *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, 2 Bde., München 1924.

BRAUN 1940

Braun, Joseph, *Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung*, Freiburg i. Br. 1940.

BRAUN-BALZER 2008

Braun-Balzer, Ines, „Ou quel lieu seront trois piliers‘. Spätgotische Turmmonstranzen und ihr Verhältnis zur Makroarchitektur“, in: *Mikroarchitektur* 2008, S. 43–59.

BROWN 1981a

Brown, Beverly Louise, „The Patronage and Building History of the Tribuna of SS. Annunziata in Florence: A Reappraisal in Light of New Documentation“, in: *MKHI* 25.1981, H. 1, S. 59–146.

BROWN 1981b

Brown, Peter, *The cult of the Saints: its rise and function in Latin Christianity*, Chicago 1981 (The Haskell lectures on history of religions N. S. 2).

BRÜCKNER 1966

Brückner, Wolfgang, *Bildnis und Brauch. Studien zur Bildfunktion der Effigies*, Berlin 1966.

BRUNI 1999

Bruni, Francesco, „Teologia del corpo e pietà popolare. Le reliquie come metonomia“, in: *Anima e corpo nella cultura medievale* (Tagung Venedig, 25.–28. 09. 1995), hg. v. Carla Casagrande u. a., Florenz 1999 (Millennio medievale 15), S. 259–275.

BRUSCHI 1980

Bruschi, Arnaldo, „Note sull’impianto di Santa Maria Maggiore a Lanciano e su quello di Santa Maria del Fiore a Firenze“, in: *Atti XIX Congresso* 1980, Bd. 1, S. 154–182.

BRUZZONE 2014

Bruzzone, Gian Luigi, „Frate Francesco della Rovere e frate Giacomo della Marca“, in: *SF* 111.2014, H. 1/2, S. 205–224.

BUCHER 1976

Bucher, François, „Micro-architecture as the ‚Idea‘ of Gothic theory and style“, in: *Gesta* 15.1976, S. 71–89.

BUGHETTI 1910

Bughetti, Benvenuto, „Cronica“, in: *AFH* 3.1910, S. 587–591.

BUGHETTI 1936

Bughetti, Benvenuto, „Documenta inedita de S. Bernardino Senensi O. F. M. (1430–1445)“, in: *AFH* 29.1936, S. 478–500.

BUGHETTI 1943

Bughetti, Benvenuto, „Documenti bernardiniane in Massa Marittima“, in: *BSB* 9.1943, S. 162–178.

BULGARELLI 2010

Bulgarelli, Massimo, „L'architettura“, in: *Il Tempio Malatestiano a Rimini*, hg. v. Antonio Paolucci, 2 Bde., Modena 2010 (Mirabilia Italiae 16), Bd. 1, S. 49–121.

BULLETTI 1936

Bulletti, Enrico, „Dalle ‚Historiae Senenses‘ di Sigismondo Tizio“, in: *BSB* 2.1936, H. 2, S. 150–163.

BULLETTI 1939

Bulletti, Enrico, „Invito a S. Bernardino di tornare in Patria“, in: *BSB* 5.1939, H. 2, S. 120 f.

BULLETTI 1943

Bulletti, Enrico, „Nuovi documenti bernardiniani“, in: *BSB* 9.1943, H. 3–4, S. 150–161.

BULLETTI 1946

Bulletti, Enrico, „I genitori di S. Bernardino da Siena“, in: *SF* 45.1949, S. 131–133.

BURCKHARDT 1901

Burckhardt, Jacob, *Der Cicerone: eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Leipzig 1901⁸, Bd. 2.1: *Mittelalter und neuere Zeit, Architektur und Sculptur: 1. u. 2. Abschnitt*.

BURGER 1932

Burger, Helene, „Beiträge zur Geschichte der äußeren Merkmale der Papsturkunden im späteren Mittelalter“, in: *Archiv für Urkundenforschung* 12.1932, S. 206–243.

BUSCH 1987

Busch, Werner, „Die Autonomie der Kunst“, in: *Kunst: die Geschichte ihrer Funktionen*, hg. v. dems. u. a., Weinheim u. a. 1987, S. 178–203.

BUTTERS 1996

Butters, Suzanne B., *The triumph of Vulcan: sculptor's tools, porphyry, and the prince in ducal Florence*, 2 Bde., Florenz 1996 (Villa i Tatti 14).

BUTZEK 2005

Butzek, Monika, „Donatello e il suo seguito a Siena: la cappella della Madonna delle Grazie – una ricostruzione“, in: *Pio II e le arti* 2005, S. 82–103.

BYNUM 1992

Bynum, Caroline Walker, *Fragmentation and redemption. Essays on gender and the human body in medieval religion*, New York 1992.

CAGLIOTI 1993

Caglioti, Francesco, „Una conferma per Andrea dall'Aquila scultore: la Madonna di casa Caffarelli“, in: *Prospettiva* 69.1993, S. 2–27.

CAGLIOTI 2005

Caglioti, Francesco, „La Cappella Piccolomini nel Duomo di Siena, da Andrea Bregno a Michelangelo“, in: *Pio II e le arti* 2005, S. 386–481.

CHAGANTI 2008

Chaganti, Seeta, *The medieval poetics of the reliquary: enshrinement, inscription, performance*, New York u. a. 2008.

CAILLÉ 2008

Caillé, Alain, *Anthropologie der Gabe*, Frankfurt a. M. u. a. 2008 (Theorie und Gesellschaft 65).

CALAFIORE 2012

Calafiore, Giovanni, „I terremoti a L’Aquila“, in: *Semestrale di Studi e Ricerche di Geografia* 24. 2012, H. 1, S. 19–27.

CAMELLITI 2014

Camelliti, Vittoria, „Tradizione e innovazione nell’iconografia dei santi patroni in Abruzzo nel corso del Quattrocento“, in: *Via* 2014, S. 141–154.

CAMPANA 1960

Campana, Augusto, „Accursio, Mariangelo“, in: *DBI*, Bd. 1 (1960), S. 126–132.

CANNAROZZI 1950

Cannarozzi, Ciro, „Due documenti bernardiniani“, in: *BDASP* 41.1950, S. 67–75.

CANNATÀ 1981

Cannatà, Roberto, „Francesco da Montereale e la pittura a L’Aquila dalla fine del ’400 alla prima metà del ’500. Una proposta per il recupero e la conservazione“, in: *Storia dell’arte* 41./43.1981, S. 51–75.

CANNATÀ/GHISETTI GIAVARINA 1991

Cannatà, Roberto/Ghisetti Giavarina, Adriano, *Cola dell’Amatrice*, Florenz 1991.

CANNON 2013

Cannon, Joanna, „Dominican shrines and urban pilgrimage in later medieval Italy“, in: *Architecture and pilgrimage* 2013, S. 143–163.

CANNON/VAUCHEZ 1999

Cannon, Joanna/Vauchez, André, *Margherita of Cortona and the Lorenzetti. Siene art and the cult of a holy woman in medieval Tuscany*, University Park 1999.

CANTATORE 2017

Cantatore, Flavia (Hg.), *Il tempietto di Bramante nel monastero di San Pietro in Montorio*, Rom 2017.

CANTÈRA 1892

Cantèra, Biagio, *Cenni storici-biografici risguardanti S. Pier Celestino*, Neapel 1892.

CAPITANI 1982

Capitani, Ovidio, „S. Bernardino e l’etica economica, in: *Atti del convegno storico bernardiniano. In occasione del sesto centenario della nascita di S. Bernardino da Siena* (Tagung L’Aquila, 07.–09.05.1980), S. Atto di Teramo 1982, S. 47–68.

CAPONE 1976

Capone, Daniele, *Iconografia di S. Giacomo della Marca nell’ambiente napoletano lungo i secoli*, Neapel 1976 (Collana di studi Giacomiani 10).

Cappellone 1992

Il cappellone di San Nicola a Tolentino, hg. v. Centro Studi Agostino Trapè, Mailand 1992.

CARDERI 1971

Carderi, Benedetto, *I domenicani a L'Aquila*, Teramo 1971.

CARL 1978

Carl, Doris, „Der Fina-Altar von Benedetto da Maiano in der Collegiata zu San Gimignano: zu seiner Datierung und Rekonstruktion“, in: *MKHI* 22.1978, H. 3, S. 265–286.

CARL 2006

Carl, Doris, *Benedetto da Maiano. Ein Florentiner Bildhauer an der Schwelle zur Hochrenaissance*, 2 Bde., Regensburg 2006, Bd. 1.

CARLI 1998/2000

Carli, Enzo, „La scultura lignea“, in: *Abruzzo* 36.–38.1998/2000, S. 307–325.

CASALINI 2001(2003)

Casalini, Eugenio M., „La ‚tavola‘ dell'altare maggiore dell'Annunziata di Firenze“, in: *Studi storici dell'Ordine dei Servi di Maria* 51.2001(2003), S. 7–32.

CASPERS 1995

Caspers, Charles, „The Western Church during the Late Middle Ages. Augenkommunion or Popular Mysticism?“, in: *Bread of heaven. Customs and practices surrounding holy Communion*, hg. v. dems. u. a., Kampen 1995 (Liturgia condenda 3), S. 83–97.

CASSAGNES-BROUQUET 2007

Cassagnes-Brouquet, Sophie, *Louis XI ou le mécénat bien tempéré*, Rennes 2007.

CASSIO 2017

Cassio, Giuseppe, „Saint Giovanni of Capestrano in the Artistic Representations of the Franciscan Family Tree“, in: *FS* 75.2017, S. 233–274.

CASTALDI 1928

Castaldi, Enrico, *Santo Bartolo: il Giob della Toscana e il suo meraviglioso sepolcro di Benedetto da Maiano*, Florenz 1928.

CASTELLI 2000

Castelli, Patrizia, „Imagines spirantes“, in: *Immaginare l'autore. Il ritratto del letterato nella cultura umanistica*, hg. v. Giovanna Lazzi u. Paolo Viti, Florenz 2000, S. 35–62.

CASTI 1894

Casti, Enrico, „L'Aquila degli Abruzzi ed il pontificato di Celestino V“, in: *Pubblicazione straordinaria della Società di Storia Patria negli Abruzzi* 1, L'Aquila 1894, S. 126–208.

CECCHIN 2009

Cecchin, Stefano M., „Le corone dei sette gaudi e dei sette dolori“, in: *Sacra Doctrina* 54.2009, H. 4, S. 184–212.

CELLINI 1981

Cellini, Pico, „Un'architettura del Bregno. L'altare maggiore di S. Maria del Popolo“, in: *Umanesimo e primo Rinascimento in S. Maria del Popolo* (Ausst. Rom 1981), hg. v. Roberto Cannatà u. Anna Cavallaro, Rom 1981 (Il Quattrocento a Roma e nel Lazio 1), S. 99–109.

CENCI 1975

Cenci, Cesare, *Documentazione di vita assisana: 1300–1530*, 3 Bde., Grottaferrata 1974–76 (Spicilegium Bonaventurianum 10–12), Bd. 2 (1975): 1449–1530.

CENTOFANTI 1979

Centofanti, Mario, *Fonti e documenti per la storia della città dell'Aquila. Il ruolo del centro civico nella definizione della forma della città e le sue trasformazioni*, Lanciano 1979.

CENTOFANTI 1987

Centofanti, Mario, „Cultura urbana, storia e progetto“, in: *Esperienze di storia dell'architettura e di restauro*, hg. v. Gianfranco Spagnesi, 2 Bde., Rom 1987 (Acta encyclopaedica 8), Bd. 2, S. 597–611.

CENTOFANTI VERINI 1967/69

Centofanti Verini, Annamaria, „Nota alla storia della basilica di S. Bernardino“, in: *BDASP* 57.–59.1967–69, S. 158–188.

CENTONZE 2006/07

Centonze, Giuseppe, „I pellegrinaggi al Faito e il miracolo di S. Michele“, in: *Bollettino Rotary Club Castellamare di Stabia* 3.2006/07, S. 4–6.

CERVONE 1893

Cervone, Marcellino, *Compendio di storia de' frati minori nei tre Abruzzi dal tempo di Francesco d'Assisi ai nostri giorni*, Lanciano 1893.

Challenge 2013

The challenge of the object: 33rd Congress of the International Committee of the History of Art (Tagung Nürnberg, 15.–20.07.2012), hg. v. G. Ulrich Großmann u. Petra Krutisch, 4 Bde., Nürnberg 2013, Bd. 4 (Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums: Wiss. Beiband 32.4).

CHASTEL 1993

Chastel, André, *La pala d'altare nel Rinascimento*, hg. v. Christiane Lorgues-Lapouge, Mailand 1993.

CHERUBINI 1991

Cherubini, Paolo, „De Ritiis, Alessandro“, in: *DBI*, Bd. 39 (1991), S. 138–140.

CHIAPPINI 1918–19/1920–22/1923

Chiappini, Aniceto, „Reliquie letterarie Capestranesi“, in: *BDASP* 9./10.1918/19, S. 27–185; 11.–13.1920–22, S. 7–71; 14.1923, S. 55–140.

CHIAPPINI 1921

Chiappini, Aniceto, „Santa Filippa Mareri e il suo monastero di Borgo S. Pietro de Molito nel Cicolano“, in: *MF* 22.1921, S. 65–118.

CHIAPPINI 1922a

Chiappini, Aniceto, „Fr. Nicolai de Fara epistolae duae ad S. Ioannem de Capistrano“, in: *AFH* 15.1922, S. 382–405.

CHIAPPINI 1922b

Chiappini, Aniceto, „La Beata Floresenda da Palena e il monastero di S. Chiara in Sulmona“, in: *SF* 8.1922, S. 117–161, 325–346.

CHIAPPINI 1924

Chiappini, Aniceto, „Regesto delle pergamene conservate nel Convento di S. Bartolomeo di Paganica“, in: *SF* 21.1924, S. 78–89.

CHIAPPINI 1925

Chiappini, Aniceto, *S. Giovanni da Capestrano e il suo convento*, L'Aquila 1925.

CHIAPPINI 1926

Chiappini, Aniceto, „Profilo di storia francescana in Abruzzo dal secolo 14. al 16.“, in: *BDASP* 17.1926, S. 9–67.

CHIAPPINI 1944

Chiappini, Aniceto, „Vita miracoli e opere di S. Bernardino pubblicate da Antonio Amici di Fossa“, in: *BDASP* 35.1944, S. 121–143.

CHIAPPINI 1956 (1961)

Chiappini, Aniceto, „I Compagni Abruzzesi di S. Giovanni da Capestrano nell'Impero Tedesco“, in: *BDASP* 56.1956(1961), S. 61–70.

CHIAPPINI 1964/66(1967)

Chiappini, Aniceto, „S. Giacomo della Marca e L'Aquila“, in: *BDASP* 53.–56.1964–66(1967), S. 105–118.

CHIAPPINI 1967

Chiappini, Aniceto, „P. Ludovico della Genga umanista Aquilano del sec. XV“, in: *AFH* 60.1967, S. 317–324.

CHIERICI 1969

Chierici, Umberto, *La Basilica di San Bernardino a L'Aquila*, Genua 1969.

CHIESA 1998

Chiesa, Mario, „Agiografia nel Rinascimento: esplorazioni tra i poemi sacri dei secoli XV e XVI“, in: *Scrivere di santi* (Tagung Neapel, 22.–25. 10. 1997), hg. v. Gennaro Luongo, Rom 1998, S. 205–226.

Chiesa aquilana 2007

La chiesa aquilana: 750 anni di vita (1256–2006), appunti per una storia (Tagung L'Aquila, 06.–08. 12. 2005), hg. v. Paola Poli, Rom 2007 (Collectanea archivi ecclesiae aquilanae).

CHINI 1909

Chini, Mario, *Silvestro di Giacomo da Sulmona cittadino aquilano. Documenti raccolti e ordinati per servire allo studio di cinquanta anni di storia artistica aquilana*, L'Aquila 1909.

CHINI 1912

Chini, Mario, „Pittori aquilani del Quattrocento“, in: *Rassegna d'arte degli Abruzzi e del Molise* 1.1912, S. 116–123.

CHINI 1913

Chini, Mario, „Dell'oreficeria in Aquila durante il '400 e di Maestro Giacomo di Paolo da Sulmona“, in: *RA* 28.1913, S. 80–99.

CHINI 1927

Chini, Mario, „Documenti relativi ai pittori che operarono in Aquila fra il 1450 e il 1550 circa“, in: *BDASP* 18.1927, S. 5–130 [Sonderdruck 1929].

CHINI 1937

Chini, Mario, „La Chiesa e la Tomba di S. Bernardino in Aquila degli Abruzzi durante il primo Cinquantennio della fondazione del Tempio“, in: *BSB* 3.1937, H. 2, S. 59–98.

CHINI 1951

Chini, Mario, „Per la Madonna teramana delle Grazie“, in: *RA* 4.1951, S. 65–78.

CHINI 1954

Chini, Mario, *Silvestro Aquilano e l'arte in Aquila nella II metà del sec. XV*, L'Aquila 1954.

CHLÍBEC 2013

Chlíbec, Jan, „The contest between the Utraquist Chalice and the Bernardino Sun“, in: *Umění* 61.2013, H. 6, S. 494–519.

CHLÍBEC 2016

Chlíbec, Jan, *Bernardinské slunce nad českými zeměmi*, Prag 2016.

CHRISTE/MÖSENER 1980

Christe, Yves/Möseneder, Karl, „Fenestella“, in: *RDK*, Bd. 7 (1980), Sp. 1227–1253.

CIANO 1945

Ciano, Michelangelo, *La Basilica di S. Bernardino a L'Aquila nella storia*, L'Aquila 1945.

CIAPPELLI 1997

Ciappelli, Giovanni, *Carnevale e quaresima: comportamenti sociali e cultura a Firenze nel Rinascimento*, Rom 1997 (Temi e testi 37).

CIARDI 1994

Ciardi Duprè Dal Poggetto, Maria Grazia, „La statua di San Nicola nel Cappellone di Tolentino“, in: *Arte e spiritualità* 1994, S. 239–248.

CICOGNARA 1823/24 [EA: Prato 1813–18]

Cicognara, Leopoldo, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, hg. v. Francesco Leone, Barbara Steindl u. Gianni Venturi, Bassano del Grappa 2007 [Nachdruck der 2., erweiterten u. v. Autor durchges. Ausgabe Prato 1823/1824].

CIONI 2005

Cioni, Elisabetta, *Il reliquiario di San Galgano: contributo alla storia dell'oreficeria e dell'iconografia*, Florenz 2005.

CIONI 2010

Cioni, Elisabetta, „Reliquiario della cappa di san Bernardino“, in: *Da Jacopo a Donatello* 2010, S. 496 f.

CIPRINI 2005

Ciprini, Gianfranco, *La Madonna della Quercia: una meravigliosa storia di fede*, 2 Bde., Viterbo 2005.

CIRANNA 1995(1996)

Ciranna, Simonetta, „Il Convento di Sant’Angelo D’Ocre“, in: *Opus: quaderno di storia architettura restauro* 4.1995(1996), S. 195–210.

CIRANNA 1997

Ciranna, Simonetta, „La costruzione della cupola di San Bernardino all’Aquila tra XV e XVIII secolo“, in: *Lo specchio del cielo. Forme significati tecniche e funzioni della cupola dal Pantheon al Novecento*, hg. v. Claudia Conforti, Mailand 1997 (Documenti di architettura 104), S. 151–165.

Civiltà della transumanza 1999

Civiltà della transumanza: storia, cultura e valorizzazione dei tratturi e del mondo pastorale in Abruzzo, Molise, Puglia, Campania e Basilicata, hg. v. Edilio Petrocelli, Isernia 1999 (Archivio storico del territorio).

CLAUSSEN 2016

Claussen, Hilde, *Heiligengräber im Frankenreich. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des Frühmittelalters*, hg. u. eingel. v. Uwe Lobbedey, Petersberg 2016 [Diss. Marburg, 1950].

CLAUSSEN 2000(2001)

Claussen, Peter Cornelius, „Il tipo romano del ciborio con reliquie: questioni aperte sulla genesi e la funzione“, in: *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome* 59.2000(2001), S. 229–249.

CLEAR 2000

Clear, Matthew J., *Piety and patronage in the Mediterranean: Sancia of Majorca (1286–1345) Queen of Sicily, Provence and Jerusalem* [Diss. University of Sussex, 2000].

CLEMENTI 1979

Clementi, Alessandro, *L’arte della lana in una città del regno di Napoli (secoli XIV–XVI)*, L’Aquila 1979 (Collana di testi storici 8).

CLEMENTI 1998

Clementi, Alessandro, *Storia dell’Aquila dalle origini alla prima guerra mondiale*, Rom/Bari 1998.

CLEMENTI 2007

Clementi, Alessandro, „Dalla diocesi di Amiternum alla diocesi dell’Aquila“, in: *Chiesa aquilana* 2007, S. 79–101.

CLEMENTI/PIRODDI 1986

Clementi, Alessandro/Piroddi, Elio, *L’Aquila*, Bari 1986 (Le città nella storia d’Italia).

COBIANCHI 2009

Cobianchi, Roberto, „Fashioning the imagery of a Franciscan Observant preacher“, in: *I Tatti studies* 12.2009, S. 55–83.

COBIANCHI 2013

Cobianchi, Roberto, *Lo temperato uso dele cose. La committenza dell'osservanza francescana nell'Italia del Rinascimento*, Spoleto 2013 (Medioevo francese: Arte 2).

COHEN 1973

Cohen, Kathleen, *Metamorphosis of a death symbol. The transi tomb in the late Middle Ages and the Renaissance*, Berkeley u. a. 1973 (California studies in the history of art 15).

Cola dell'Amatrice 2018

Cola dell'Amatrice: da Pinturicchio a Raffaello (Ausst. Ascoli Piceno 2018), hg. v. Stefano Papetti u. Luca Pezzuto, Cinisello Balsamo 2018.

COLAPIETRA 1978

Colapietra, Raffaele, *L'Aquila dell'Antinori: strutture sociali ed urbane della città nel Sei e Settecento*, L'Aquila 1978 (Antinoriana: studi per il bicentenario della morte 2).

COLAPIETRA 1981

Colapietra, Raffaele, „Prospettive di ricerca interdisciplinare in Abruzzo: storici dell'architettura e storici „puri““, in: *BDASP* 71.1981, S. 179–229.

COLAPIETRA 1984

Colapietra, Raffaele, *Spiritualità, coscienza civile e mentalità collettiva nella storia dell'Aquila*, L'Aquila 1984.

COLAPIETRA 1986

Colapietra, Raffaele, *Gli aquilani d'antico regime davanti alla morte 1535–1780*, Rom 1986 (Biblioteca di storia sociale 21).

COLAPIETRA 1987

Colapietra, Raffaele, „Insediamenti ambientali e funzione socio-culturale degli ordini religiosi in Abruzzo, Molise e Capitanata fra Quattro e Settecento“, in: *Ordini religiosi e società nel Mezzogiorno moderno* (Tagung Lecce, 29.–31. 01. 1986), hg. v. B. Pellegrino u. F. Gaudio, Galatina 1987, S. 3–31.

COLAPIETRA 1988

Colapietra, Raffaele, „Forma urbana dell'Aquila dal medioevo al '700. Quinta relazione: Il Quarto di S. Maria Paganica ed i simboli del potere civile e religioso“, in: *Rivista d'arte e architettura* „Artetra“, Suppl. 2.1988, S. 1–21.

COLAPIETRA 1992

Colapietra, Raffaele, „Società civile e struttura urbana nella città d'antico regime“, in: *L'Aquila, città di piazze: spazi urbani e tecniche costruttive*, hg. v. Mario Centofanti u. a., Pescara 1992, S. 28–47.

COLAPIETRA 1993

Colapietra, Raffaele, „Cronisti aquilani del Quattrocento“, in: *Cultura e società all'Aquila tra angioini e spagnoli*, hg. v. Dems., Messina 1993, S. 117–154.

COLAPIETRA 1999

Colapietra, Raffaele, *Baronaggio, umanesimo e territorio nel Rinascimento meridionale*, Napoli 1999 (Il pensiero e la storia 50).

COLAPIETRA 2018

Colapietra, Raffaele, „Jacopo di Notar Nanni: un ‚homo novus‘ nella società aquilana del Quattrocento“, in: *Restauro* 2018, S. 11–15.

Collemaggio 2017

Collemaggio. *Basilica ritrovata*, hg. v. Ministero per i Beni e le Attività Culturali u. ENI, L'Aquila 2017.

Complesso 2010

Il complesso monastico di San Bernardino a L'Aquila: studi e rilievi per la valorizzazione, hg. v. Cesare Cundari, 2 Bde., Rom 2010.

CONTADIN 2018

Contadin, Renata, „Il restauro del Mausoleo di Silvestro“, in: *Restauro* 2018, S. 56–60.

COOPER 2000

Cooper, Donal, *‚In medio ecclesiae‘. Screens, crucifixes and shrines in the Franciscan church interior in Italy (c. 1230–c. 1400)*, London 2000.

COOPER 2001(2002)

Cooper, Donal, „Franciscan choir enclosures and the function of double-sided altarpieces in pre-Tridentine Umbria“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 64.2001(2002), S. 1–54.

COOPER 2005a

Cooper, Donal, „‚In loco tutissimo e firmissimo‘: the tomb of St. Francis in history, legend and art“, in: *The art of the Franciscan Order in Italy*, hg. v. William R. Cook, Leiden u. a. 2005 (The medieval Franciscans 1), S. 1–37.

COOPER 2005b

Cooper, Donal, „Le tombe del beato Ranieri a Sansepolcro e del beato Giacomo a Città di Castello: arte e santità francescana nella terra altotiberina prima di Sassetta“, in: *Beato Ranieri* 2005, S. 103–133.

COOPER 2010

Cooper, Donal, „‚Love not the world‘. Saint Francis as an ‚alter Christus‘ in Late Medieval Italian painting“, in: *Ikón* 3.2010, S. 199–210.

COOPER/ROBSON 2009

Cooper, Donal/Robson, Janet, „‚A great sumptuousness of paintings‘. Frescoes and Franciscan poverty at Assisi in 1288 and 1312“, in: *The Burlington Magazine* 151.2009, H. 1279, S. 656–662.

CORBO 1994

Corbo, Anna Maria, „Pietro Millini, il committente dell'Arca di S. Nicola nel cappellone della Basilica di Tolentino“, in: *Arte e spiritualità* 1994, S. 235–238.

CORTI 2011

Corti, Laura, *I luoghi del miracolo: guarigioni alle sepolture dei santi*, Florenz 2011 (Logos 19).

CRIELESI 2016

Crielesi, Alberto, „Domenico da Capodistria e Giovanni il Dalmata: le committenze Orsini“, in: *Strenna dei Romanisti* 77.2016, S. 141–160.

CROSSLEY 1988

Crossley, Paul, „Medieval architecture and meaning, the limits of iconography“, in: *The Burlington Magazine* 130.1988, S. 116–121.

CUNDARI 2010a

Cundari, Cesare, „La basilica di San Bernardino dalla formazione ad oggi“, in: *Complesso* 2010, Bd. 1, S. 31–68.

CUNDARI 2010b

Cundari, Cesare, „Il complesso monastico attraverso il rilievo“, in: *Complesso* 2010, Bd. 1, S. 69–93.

CUNDARI 2010c

Cundari, Cesare, „Il coro ligneo“, in: *Complesso* 2010, Bd. 1, S. 119–127.

CUNDARI M. R. 2010

Cundari, Maria Rosaria, „Il mausoleo di San Bernardino“, in: *Complesso* 2010, Bd. 1, S. 129–141.

CYRIL 1991

Cyril, Jasmin Wilson, *The imagery of San Bernardino da Siena, 1440–1500. An iconographic study*, Ann Arbor 1991.

Da Jacopo a Donatello 2010

Da Jacopo della Quercia a Donatello: le arti a Siena nel primo Rinascimento (Ausst. Siena 2010), hg. v. Max Seidel u. a., Mailand 2010.

DAMIANAKI 2008

Damianaki, Chrysa, „Andrea Bregno e il tabernacolo di Santa Maria della Quercia a Viterbo“, in: *Senso* 2008, S. 333–355.

D'ANTONIO 1980

D'Antonio, Antonio, *S. Bernardino da ieri a oggi*, Montesilvano 1980.

D'ANTONIO 2010

D'Antonio, Maurizio, *Il complesso domenicano dell'Aquila: vicende di storia e architettura (1255–2009)*, L'Aquila 2010 (Studi e testi, DASP 30).

D'ANTONIO/DEVANGELIO 2011

D'Antonio, Maurizio/Devangelio, Raffaella, „San Francesco a Palazzo dell'Aquila: La soppressione e gli assetti architettonici“, in: *BDASP* 102.2011, H. 1, S. 163–190.

D'ANTONIO 2013

D'Antonio, Maurizio, *Ita terraemotus damna impedire. Note sulle tecniche antisismiche storiche in Abruzzo*, Pescara 2013.

D'ANTONIO 2016(2017)

D'Antonio, Maurizio, „Due documenti inediti di Corrado IV sulla fondazione dell'Aquila“, in: *BDASP* 107.2016(2017), S. 17–34.

D'ANTONIO 2018

D'Antonio, Maurizio, „L'assetto primitivo e l'evoluzione architettonica“, in: *Restauro* 2018, S. 17–33.

D'ANTONIO 2019

D'Antonio, Maurizio, „La chiesa primitiva di S. Bernardino. Prime risultanze dal libro della fabbrica e dai lavori di restauro“, in: *Osservanza minoritica* 2019, S. 485–544.

D'ANTONIO/MACCHERINI 2020

D'Antonio, Maurizio/Maccherini, Michele, *La basilica di San Bernardino all'Aquila e i suoi tesori d'arte*, Pescara 2020.

D'ANTONIO/VALERI 2022

D'Antonio, Maurizio/Valeri, Elpidio, *L'Aquila: guida breve alla città e alla Perdonanza Celestiniana*, Pescara 2022.

DAVIES 2013

Davies, Paul, „Likeness in Italian Renaissance pilgrimage architecture“, in: *Architecture and pilgrimage* 2013, S. 187–211.

DEBBY 2002

Debby, Nirit Ben-Aryeh, „The preacher as goldsmith. The Italian preacher's use of the visual arts“, in: *Preacher* 2002, S. 127–153.

DE DIVITIIS 2007

De Divitiis, Bianca, *Architettura e committenza nella Napoli del Quattrocento*, Venedig 2007.

DE DIVITIIS 2010

De Divitiis, Bianca, „Giovanni Pontano and his idea of patronage“, in: *Some degree of happiness. Studi di storia dell'architettura in onore di Howard Burns*, hg. v. Maria Beltramini, Pisa 2010, S. 107–131, 684–692.

DELCORNO 2009

Delcorno, Carlo, „*Quasi quidam cantus*“. *Studi sulla predicazione medievale*, hg. v. Giovanni Baffetti u. a., Florenz 2009 (Biblioteca di „Lettere italiane“ 71).

DELCORNO 2013

Delcorno, Carlo, „L'Osservanza francescana e il rinnovamento della predicazione“, in: *FraTi* 2013, S. 3–53.

DEL BUFALO 1980

Del Bufalo, Alessandro, „La basilica di S. Bernardino all'Aquila e l'intervento di G. B. Contini“, in: *Atti XIX Congresso* 1980, Bd. 2, S. 539–554.

DEL BUFALO 1982

Del Bufalo, Alessandro, *G. B. Contini e la tradizione del tardomanierismo nell'architettura tra '600 e '700*, Rom 1982.

DEL RE 1835

Del Re, Giuseppe, *Descrizione topografica fisica economica politica de' Reali Domini al di qua del Faro nel Regno delle Due Sicilie*, 3 Bde., Neapel 1835–36, Bd. 2 (1835).

DE MARCHI 2009

De Marchi, Andrea, *La pala d'altare. Dal paliotto al politico gotico*, Florenz 2009.

DE MARCHI 2012

De Marchi, Andrea, *La pala d'altare. Dal polittico alla pala quadra*, Florenz 2012.

DE MATTEIS 2009

De Matteis, Carlo (Hg.), *L'Aquila, magnifica citade. Fonti e testimonianze dei secoli XIII–XVIII*, L'Aquila 2009 (L'Aquila magnifica citade 1).

DE MATTEIS 2011

De Matteis, Carlo, *Quattrocento letterario aquilano: restauri e recuperi*, Manzianna 2011.

DE MATTEIS 2013

De Matteis, Carlo, *Libro della Confraternita de Sancto Tomasci de Aquino*, L'Aquila 2013 (Monumenta civitatis Aquilae. Testi letterari e storiografici 7).

DEML 2003

Deml, Ingo Matthias, „Das barocke Dreikönigenmausoleum im Kölner Dom“, in: *Kölner Domblatt* 68.2003, S. 209–290.

DE NARDIS 1970

De Nardis, G., „L'Aquila: restaurata e riaperta al culto un'antica basilica“, in: *Arte cristiana* 58.1970, S. 26.

DE NICOLA 1908

De Nicola, Giacomo, „Silvestro dell'Aquila“, in: *L'Arte* 11.1908, S. 1–16.

DE PAOLI 1980

De Paoli, Giorgio, „Contributo al problema dell'organismo architettonico del S. Bernardino di Aquila“, in: *Atti XIX Congresso* 1980, Bd. 1, S. 203–208.

DE PIERRO 2014

De Pierro, Rossella, „Lo scriptorium di san Bernardino nel Convento dell'Osservanza a Siena“, in: *In margine al Progetto Codex*, hg. v. Gabriella Pomaro, Ospedaletto-Pisa 2014 (Toscana biblioteche e archivi 3), S. 29–105.

DE SANTIS 2016

De Santis, Giovanni, „La Via degli Abruzzi nella struttura viaria della regione“, in: *Semestrale di Studi e Ricerche di Geografia* 28.2016, H. 2, S. 7–35.

DE SIMONE 2005

De Simone, Antonio, *Pietro del Morrone. San Celestino V Papa*, Florenz 2005.

DIDI-HUBERMAN 1999

Didi-Huberman, Georges, *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln 1999.

DI FRANCESCO 1975

Di Francesco, Arturo, „Gli antichi ospedali aquilani“, in: *BDASP* 65.1975, S. 127–199.

DIEDRICHS 2001

Diedrichs, Christof L., *Vom Glauben zum Sehen. Die Sichtbarkeit der Reliquie im Reliquiar. Ein Beitrag zur Geschichte des Sehens*, Berlin 2001.

DI GENNARO 2005(2006)

Di Gennaro, Vincenzo, „Per un profilo di Giovanni di Biasuccio: la ‚Madonna dei Lumi‘ e i modelli fiorentini in Abruzzo“, in: *Prospettiva* 117./118.2005(2006), S. 100–121.

DI GENNARO 2010

Di Gennaro, Vincenzo, „Silvestro di Giacomo e la Scuola Aquilana“, in: *Arte aquilana* 2010, S. 59–120.

DILLON 2018

Dillon, Sarah M., *Seeing Renaissance glass. Art, optics, and glass of early modern Italy, 1250–1425*, New York u. a. 2018.

DI MARCO 1955

Di Marco, Igino, „Il Rinascimento da Firenze a L’Aquila“, in: *RA* 8.1955, S. 97–100.

DI MEGLIO 1999

Di Meglio, Rosalba, „I culti diffusi dall’Osservanza francescana“, in: *Pellegrinaggi e itinerari dei santi nel Mezzogiorno medievale* (Tagung Pisa, 26.–27. 09. 1997), hg. v. Giovanni Vitolo, Neapel 1999 (Europa mediterranea: *Quaderni* 14), S. 165–179.

DI MEGLIO 2000

Di Meglio, Rosalba, „Osservanza francescana e società nel Mezzogiorno angioino-aragonese“, in: *Annali dell’Istituto italiano per gli studi storici* 17.2000, S. 103–142.

DI MEGLIO 2013

Di Meglio, Rosalba, *Ordini mendicanti. Monarchia e dinamiche politico-sociali nella Napoli dei secoli XIII–XV*, Raleigh 2013.

DINZELBACHER 1990

Dinzelbacher, Peter, „Die ‚Realpräsenz‘ der Heiligen in ihren Reliquiaren und Gräbern nach mittelalterlichen Quellen“, in: *Heiligenverehrung in Geschichte und Gegenwart*, hg. v. dems. u. Dieter R. Bauer, Ostfildern 1990, S. 115–174.

DI SANT’EUSANIO 1844

Di Sant’Eusanio, Domenico, *Compendio della vita di S. Bernardino con alcune notizie della sua Chiesa in Aquila*, L’Aquila 1844.

DI SANT’EUSANIO 1849

Di Sant’Eusanio, Domenico, *L’Abruzzo aquilano santo o sia Vite de’ Santi, Beati ed altri Servi insigni di Dio*, 2 Bde., L’Aquila 1849–50, Bd. 1 (1849).

DIPERSIA 1982

Dipersia, M. G., Scheda ICCD OA1300034697, 1982. <https://www.catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1300034697> (07.10.2023).

DI VIRGILIO 1950

Di Virgilio, Lorenzo, *La Basilica di S. Bernardino a L’Aquila: storia ed arte*, L’Aquila 1950.

DI VIRGILIO 1951

Di Virgilio, Lorenzo, „L'inventario della chiesa e del Convento di San Bernardino a L'Aquila“, in: *SF*, 23.1951, H. 1–2, S. 74–92.

DI VIRGILIO 2002

Di Virgilio, Virgilio Felice, „Insediamenti francescani in Abruzzo“, in: *Ideali di perfezione* 2002, S. 19–53.

DI ZENZO/SIGGILLINO/CALENDA 1986

Di Zenzo, Salvatore Floro/Siggillino, Innocenzo/Calenda, Flaviano, *L'umanesimo cristiano di Bernardino da Siena*, Neapel 1986.

DBI

Dizionario biografico degli italiani, hg. v. Alberto M. Ghisalberti/Istituto della Enciclopedia Italiana, 100 Bde., Rom 1960–2020.

DODSWORTH 1995

Dodsworth, Barbara, *The Arca di San Domenico*, New York u. a. 1995 (Intercultural studies 2).

D'ONGHIA 2018

D'Onghia, Luca, „Costruire la santità: primi appunti sulla produzione poetica in onore di Bernardino da Siena (secc. XV–XVI)“, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia* 10.2018, H. 1, S. 9–36, 311.

DORIA 2001

Doria, Piero, „Giovanna d'Aragona, regina di Napoli“, in: *DBI*, Bd. 55 (2001), S. 486–489.

DRESSEN 2004

Dreßen, Angela, „Oliviero Carafa committente ‚all'antica‘ nel succorpo del duomo di Napoli“, in: *Römische historische Mitteilungen* 46.2004, S. 165–200.

EB

Enciclopedia Bernardiniana, hg. v. Centro Promotore Generale delle Celebrazioni del VI Centenario della Nascita di S. Bernardino da Siena (1380–1980), 4 Bde., L'Aquila 1980–1985, Bd. 1 (1980): *Bibliografia*, hg. v. Enrico D'Angelo; Bd. 2 (1981): *Iconografia*, hg. v. Mario Alberto Pavone u. Vincenzo Pacelli; Bd. 3 (1984): *Vestigia*, hg. v. Silvio Aloisi; Bd. 4 (1985): *Biografia*, hg. v. Silvio Aloisi.

EBERHARDT 1973

Eberhardt, Jürgen, „Das Kastell von L'Aquila degli Abruzzi und sein Architekt Pyrrhus Aloisius Scriva“, in: *RJBH* 14.1973, S. 140–246.

EBERLEIN 1982

Eberlein, Johann Konrad, *Apparitio regis – revelatio veritatis. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters*, Wiesbaden 1982.

ECHINGER-MAURACH 1991

Echinger-Maurach, Claudia, *Studien zu Michelangelos Juliusgrabmal*, 2 Bde., Hildesheim u. a. 1991 (Studien zur Kunstgeschichte 61).

ECHINGER-MAURACH 2009

Echinger-Maurach, Claudia, *Michelangelos Grabmal für Papst Julius II.*, München 2009.

ELM 1989

Elm, Kaspar, „Reform- und Observanzbestrebungen im spätmittelalterlichen Ordenswesen. Ein Überblick“, in: *Reformbemühungen und Observanzbestrebungen im spätmittelalterlichen Ordenswesen*, hg. v. dems., Berlin 1989 (Berliner histor. Studien 14), S. 3–19.

ELM 1994

Elm, Kaspar, „Die Franziskanerobservanz als Bildungsreform“, in: *Vitas fratrum. Beiträge zur Geschichte der Eremiten- und Mendikantenorden des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts*, hg. v. Dieter Berg, Werl 1994 (Saxonia Franciscana 5), S. 285–295.

ELSTON 2011

Elston, Ashley Jane, *Storing sanctity: Sacristy reliquary cupboards in late medieval and Renaissance Italy* [Diss. University of Kansas 2011].

ENGELHARD 1998

Engelhard, Dietrich von, „Sogenannte natürliche Mumien“, in: *Körper ohne Leben. Begegnung und Umgang mit Toten*, hg. v. Norbert Stefenelli, Wien u. a. 1998, S. 724–726.

EPKING 2005

Epking, Simone, *Die Entwicklung des Altarstipes in Florenz vom 12. bis 15. Jahrhundert*, Weimar 2005.

EQUIZI 1957

Equizi, Giuseppe, *Storia dell’Aquila e della sua diocesi*, Turin 1957.

ERTL 2006

Ertl, Thomas, *Religion und Disziplin. Selbstdeutung und Weltordnung im frühen deutschen Franziskanertum*, Berlin 2006 (Arbeiten zur Kirchengeschichte 96).

FABRICZY 1895

Fabriczy, Cornelius von, [Rezension zu:] PANSA 1894, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 18.1895, S. 59 f.

FACCHINETTI 1933

Facchinetti, Vittorino, *S. Bernardino da Siena: mistico sole del secolo XV*, Mailand 1933.

Facciamo presto 2017

Facciamo presto! Marche 2016–2017: tesori salvati, tesori da salvare (Ausst. Florenz 2017), hg. v. Gabriele Barucca, Florenz/Mailand 2017.

FANE-SAUNDERS 2016

Fane-Saunders, Peter, *Pliny the Elder and the emergence of Renaissance architecture*, New York 2016.

FANTOZZI 1922

Fantozzi, Antonio, „Documenta Perusina de S. Bernardino Senensi“, in: *AFH* 15.1922, S. 103–154, 406–475.

FARAGLIA 1909

Faraglia, Nunzio Federigo, „Il Monastero di S. Chiara dell'Eucaristia in Aquila detto della Beata Antonia di Firenze“, in: *BDASP* 21.1909, S. 57–72.

FARAGLIA 1912

Faraglia, Nunzio Federigo, *La chiesa primitiva e il monastero di S. Bernardino nell'Aquila*, Trani 1912 (memorie francescane).

FASOLO 1980

Fasolo, Furio, „L'architettura in Abruzzo dalla fine del '300 ai primi del '600“, in: *Atti XIX Congresso* 1980, Bd. 1, S. 195–202.

FASTENRATH VINATTIERI 2011

Fastenrath Vinattieri, Wiebke, „Studien zu Aufbau, Malerei und Ikonographie des ehemaligen Hochaltars von Santissima Annunziata in Florenz“, in: *Bulletin Lindenau-Museum Altenburg* 2.2011, S. 6–47.

FATTORINI 2014

Fattorini, Gabriele, „Da Siena all'Aquila. Il ‚San Bernardino‘ di Sano di Pietro per Giovanni da Capestrano“, in: *Via* 2014, S. 155–164.

Fece di scultura 2016

„Fece di scultura di legname e colori“. *Scultura del Quattrocento in legno dipinto a Firenze* (Ausst. Florenz 2016), hg. v. Alfredo Bellandi, Florenz/Mailand 2016.

FEHRMANN 2008

Fehrmann, Antje, „Mikroarchitektur oder Makroskulptur? Kapellen, Festarchitektur und ihre Rezeption im England des Spätmittelalters“, in: *Mikroarchitektur* 2008, S. 61–80.

FELDBUSCH 1953

Feldbusch, Hans, „Christusmonogramm“, in: *RDK*, Bd. 3 (1953), Sp. 707–720.

FELICIANGELI 1915

Feliciangeli, Bernardino, „Sul tempo di alcune opere d'arte esistenti in Camerino“, in: *Atti e memorie della Reale Deputazione di Storia Patria per le Marche* 10.1915, S. 53–90.

FERRETTI 1990

Ferretti, Massimo, „Silvestro dell'Aquila: Madonna col Bambino“, in: *Da Biduino ad Algardi: pittura e scultura a confronto* (Ausst. Turin 1990), hg. v. Giovanni Romano, Turin 1990, S. 70–89.

FERRETTI 2000

Ferretti, Massimo, „Tre accoliti con turibolo, navicella, ampolla“, in: *Duecento: Forme e Colori del Medioevo a Bologna* (Ausst. Bologna 2000), hg. v. Massimo Medica, Venedig 2000, S. 221–225.

FOIS 1982

Fois, Mario, „La questione degli studi nell'Osservanza e la soluzione di S. Bernardino da Siena“, in: *Atti Simposio* 1982, S. 477–497.

FOIS 1985

Fois, Mario, „I Papi e l'Osservanza minoritica“, in: *Il rinnovamento del francescanesimo: l'osservanza* (Tagung Assisi, 20.–22. 10. 1983), hg. v. Società Internazionale di Studi Francescani, Assisi 1985, S. 29–105.

Forma 2010

La forma del Rinascimento. Donatello, Andrea Bregno, Michelangelo e la scultura a Roma nel Quattrocento (Ausst. Rom 2010), hg. v. Claudio Crescentini u. Claudio Strinati, Soveria Mannelli 2010.

Fortezze d'Europa 2004

Fortezze d'Europa: forme, professioni e misteri dell'architettura difensiva in Europa e nel mediterraneo spagnolo (Tagung L'Aquila, 06.–08. 03. 2002), hg. v. Angela Marina, Rom 2004.

FRAZIER 2005

Frazier, Alison Knowles, *Possible lives: authors and saints in Renaissance Italy*, New York u. a. 2005.

Fрати 2013

I frati osservanti e la società in Italia nel secolo XV (Tagung Assisi/Perugia, 11.–13. 10. 2012), Spoleto 2013 (Atti dei convegni della Società Internazionale di Studi Francescani e del Centro Interuniversitario di Studi Francescani, N. S. 23).

FREULER/MALLORY 1991

Freuler, Gaudenz/Mallory Michael, „Sano di Pietro's Bernardino altar-piece for the Compagnia della Vergine in Siena“, in: *The Burlington Magazine* 133.1991, Nr. 1056, S. 186–192.

FROMMEL 1977

Frommel, Christoph Luitpold, „Capella Julia'. Die Grabkapelle Papst Julius' II. in Neu-St. Peter“, in: *ZfK* 40.1977, H. 1, S. 26–62.

FROMMEL 2008

Frommel, Christoph Luitpold, „Formazione ed evoluzione architettonica di Andrea Bregno“, in: *Senso* 2018, S. 171–197.

FUCINESE 1995(1996)

FUCINESE, Damiano Venanzio, „La riedificazione di San Bernardino all'Aquila e il problema della pianta quattrocentesca“, in: *Opus: quaderno di storia architettura restauro* 4.1995(1996), S. 125–134.

FULCHERI 1996

Fulcheri, Enzo, „Mummies of saints. A particular category of Italian mummies“, in: *Human mummies. A global survey of their status and the techniques of conservation*, hg. v. K. Spindler u. a. (Tagung Innsbruck, 15.–17. 09. 1993), Wien 1996 (Veröffentlichungen des Forschungsinstituts für Alpine Vorzeit der Universität Innsbruck 3), S. 219–230.

GAIER 2006

Gaier, Martin, „Il mausoleo nel presbiterio. Patronati laici e liturgie private nelle chiese veneziane“, in: *Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo* (Tagung Florenz, 27.–28.03.2003), hg. v. Jörg Stabenow, Venedig 2006 (Studi e ricerche 1), S. 153–180.

GALASSO 1996

Galasso, Giuseppe, „Sovrani e città nel Mezzogiorno tardo-medievale“, in: *Principi e città alla fine del medioevo*, hg. v. Sergio Gensini, Pisa 1996 (Pubblicazioni degli archivi di stato/Saggi 41), S. 225–247.

GALLI 1933

Galli, Domenico, *San Pietro Celestino e la Chiesa di Santa Maria dell'Assunzione in Collemaggio*, Lanciano 1933².

GALLO 1983

Gallo, Stefano, „Cappella della Madonna delle Neve di Tossicia“, in: *La Valle Siciliana o del Mavone*, hg. v. Maurizio Anselmi, 2 Bde., Rom 1983 (Documenti dell'Abruzzo teramano 1), Bd. 1.1, S. 332–339.

GALLORI 2011

Gallori, Corinna Tania, *Il monogramma dei nomi di Gesù e Maria. Storia di un'iconografia tra scrittura e immagine*, Asola 2011 (Enki 3).

GANDOLFI/MATTIOCCO 1996

Gandolfi, Adriana/Mattiocco, Ezio (Hgg.), *Ori & argenti d'Abruzzo dal Medioevo al XX secolo*, Pescara 1996.

GANDOLFO 2014

Gandolfo, Francesco, *Il senso del decoro. La scultura in pietra nell'Abruzzo angioino e aragonese (1274–1496)*, Rom 2014.

GARDNER 2013

Gardner, Julian, „Foreword“, in: COBIANCHI 2013, S. XI–XVI.

GARDNER VON TEUFFEL 2009

Gardner von Teuffel, Christa, „Sassetta's Franciscan altarpiece at Borgo San Sepolcro: a swan song?“, in: *Sassetta* 2009, Bd. 1, S. 255–267.

GARMS 1990

Garms, Jörg, „Gräber von Heiligen und Seligen“, in: *Skulptur und Grabmal* 1990, S. 83–105.

GARMS 1991

Garms, Jörg, „Arca“, in: *Enciclopedia dell'arte medievale*, hg. v. Marina Righetti Tosti-Croce, 12 Bde., Rom 1991–2002, Bd. 2 (1991), S. 259–262.

GASPARINETTI 1964/66(1967)

Gasparinetti, Paola, „La via degli Abruzzi e l'attività commerciale di Aquila e Sulmona nei secoli 13.–15.“, in: *BDASP* 54–56.1964–66(1967), S. 5–103.

GATTI 1983

Gatti, Isidoro, *La tomba di S. Francesco nei secoli*, Assisi 1983 (Il miracolo di Assisi 6).

GALLAVOTTI CAVALLERO 1985

Gallavotti Cavallero, Daniela, *Lo Spedale di Santa Maria della Scala in Siena. Vicenda di una committenza artistica*, Pisa 1985.

GAVINI 1927/28

Gavini, Ignazio, *Storia dell'Architettura in Abruzzo*, 2 Bde., Mailand 1927–28, Bd. 2.

GAVINI 1933

Gavini, Ignazio Carlo, „Sommaro della storia della scultura in Abruzzo“, in: *Convegno storico abruzzese-molisano*, 3 Bde., Casalbordino 1933–40, Bd. 1 (1933), S. 353–372.

GEARY 1990

Geary, Patrick J., *Furta sacra. Thefts of relics in the central Middle Ages*, Princeton 1990.

GEBHARDT 2020

Gebhardt, Johannes, *Apparitio Sacri – Occultatio Operis: Zeigen und Verbergen von Kultbildern in Italien und Spanien (1600–1700)*, München 2020 (RSBH 48).

Gemma lucens 2013

Gemma lucens. Giacomo della Marca tra devozione e santità (Tagung Neapel/Monteprandone, 2009/10), hg. v. Fulvia Serpico, Florenz u. a. 2013 (Quaderni di San Giacomo 3).

Gente 2006/07

Gente d'Abruzzo. Dizionario biografico, hg. v. Enrico Di Carlo, 9 Bde., Castelli 2006–2007.

GEREVINI 2014

Gerevini, Stefania, „Sicut crystallus quando est obiecta soli: Rock Crystal, Transparency and the Franciscan Order“, in: *MKHI* 56.2014, H. 3, S. 255–283.

GHIRARDI 2005

Ghirardi, Angela, „Osanna Andreasi e Isabella d'Este. Tracce artistiche di un'amicizia“, in: *Osanna Andreasi da Mantova, 1449–1505*, 3 Bde., Mantova 2005–06, Bd. 2 (2005): *L'immagine di una mistica del Rinascimento*, hg. v. Renata Casarin (Osanna Andreasi da Mantova 2), S. 65–77.

GHIRARDI 2006

Ghirardi, Angela, „Nel segreto dell'urna. Gli argenti con le ‚insigniora gesta sive miracula‘ della beata Osanna“, in: *Osanna Andreasi da Mantova, 1449–1505*, 3 Bde., Mantova 2005–06, Bd. 3 (2006): *Tertii Praedicatorum Ordinis diva*, hg. v. Gabriella Zarri u. Rosanna Golinelli Berto (Osanna Andreasi da Mantova 3), S. 171–194.

GHISETTI GIAVARINA 1982

Ghisetti Giavarina, Adriano, *Cola dell'Amatrice architetto e la sperimentazione classicistica del Cinquecento*, Neapel 1982 (Biblioteca di storia dell'architettura 1).

GHISSETTI GIAVARINA 2006

Ghisetti Giavarina, Adriano, „Architettura in Abruzzo dal 1480 alla prima metà del Cinquecento“, in: *Puglia, Abruzzo 2006*, S. 87–107.

GHISSETTI GIAVARINA 2013

Ghisetti Giavarina, Adriano, „Cola dell’Amatrice: la facciata della basilica di San Bernardino all’Aquila“, in: *La bellezza inquieta: arte in Abruzzo al tempo di Margherita d’Austria* (Ausst. Ortona/Santo Stefano di Sessanio 2013), hg. v. Lucia Arbace, Turin u. a. 2013, S. 14–21.

GHISSETTI GIAVARINA 2018

Ghisetti Giavarina, Adriano, „La cultura architettonica di Cola dell’Amatrice“, in: *Cola dell’Amatrice 2018*, S. 50–54.

GHISSETTI GIAVARINA 2019(2020)

Ghisetti Giavarina, Adriano, „Girolamo Pittoni all’Aquila e altri maestri veneti nel Centro-Italia“, in: *Arte veneta 76.2019(2020)*, S. 25–45.

GIANCRISTOFARO 1995

Giancristofaro, Emiliano, *Tradizioni popolari d’Abruzzo. Feste e riti religiosi*, Rom 1995.

GIEBEN 1989

Gieben, Servus, „Il mondo di Giovanni da Capestrano: i temi iconografici“, in: *S. Giovanni nella chiesa 1989*, S. 281–300.

GIEBEN 2009

Gieben, Servus, *Lo stemma francescano: origine e sviluppo*, Rom 2009 (Iconographia franciscana 18).

GIGLIOTTI 2006(2007)

Gigliotti, Valerio, „La renuntiatio papae nella riflessione giuridica medioevale (secc. XIII–XV): tra limite ed esercizio del potere, in: *Rivista di Storia del diritto italiano 79.2006(2007)*, S. 291–401.

GIOIA 2014

Gioia, Francesco, *Il ciclo del Conventino di San Giuliano dell’Aquila: un gioiello d’arte*, Saarbrücken 2014.

GIORGI/GUIDUCCI/TOSINI 2006

Giorgi, Maria/Guiducci, Anna Maria/Tosini, Isetta, „Il restauro delle Vesti di San Bernardino da Siena“, in: *Lo stato dell’arte 4* (Tagung Siena, 28.–30. 09. 2006), Florenz 2006, S. 221–230.

GIOVANARDI 1935

Giovanardi, Gregorio, „Ricordi ferraresi“, in: *BSB 1.1935*, H. 3–4, S. 166–178.

Giovanni da Capestrano 2016

Giovanni da Capestrano. Iconografia di un predicatore osservante dalle origini alla canonizzazione (1456–1690), hg. v. Luca Pezzuto, Rom 2016 (Horti Hesperidum. Monografie 3).

GIULIANI 2010(2011)

Giuliani, Achille, „L’urna di San Bernardino nelle monete di Carlo V“, in: *BDASP 101.2010(2011)*, S. 87–111.

GMELIN 1889

Gmelin, Leopold, „Architektonisches aus den Abruzzen“, in: *Deutsche Bauzeitung* 1889, Nr. 93–103, S. 563–566, 569–571, 591–593, 596 f., 603–605, 617–619, 623–625.

GÖTTLER 1995

Göttler, Christine, „Vom süßen Namen Jesu“, in: *Glaube, Hoffnung, Liebe, Tod* (Ausst. Wien 1995), hg. v. Christoph Geissmar-Brandi u. Eleonora Louis, Klagenfurt 1995, S. 292–295.

GÖTZMANN 2010

Götzmann, Jutta, *Römische Grabmäler der Hochrenaissance: Typologie – Ikonographie – Stil*, Münster 2010 (Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance 13).

GOLSENNE 2002(2003)

Golsenne, Thomas, „Tanta virtù ed efficacia“. Aux origines d'un culte: le Bienheureux Jacques de la Marche de Carlo Crivelli“, in: *MEFR/Moyen âge* 114.2002(2003), H. 2, S. 1067–1093.

GORMANS 2010

Gormans, Andreas, „Argumente in eigener Sache – Die Hände des Künstlers“, in: *Die Hand. Elemente einer Medizin- und Kulturgeschichte*, hg. v. Mariacarla Gadebusch Bondio, Berlin u. a. 2010 (Kultur: Forschung und Wissenschaft 14), S. 189–224.

GOTHEIN 1886

Gothein, Eberhard, *Die Culturentwicklung Süd-Italiens in Einzel-Darstellungen*, Breslau 1886.

Grab – Kult – Memoria 2007

Grab – Kult – Memoria: Studien zur gesellschaftlichen Funktion von Erinnerung (Tagung Berlin, 17.–19. 02. 2006), hg. v. Carolin Behrmann u. a., Köln u. a. 2007.

GRABAR 1943/46

Grabar, André, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, 2 Bde., Paris 1943–46.

GRAEPLER 1981

Graepler, Carl, „Schutzgehäuse für den Elisabeth-Schrein“, in: *Sankt Elisabeth – Fürstin, Dienerin, Heilige* (Ausst. Marburg 1981/82), hg. v. dems. u. a., Sigmaringen 1981, S. 550 f.

GRAHAM 2014

Graham, Brenna, *The Most Bitter and Untimely of Events: Women, Death, and the Monumental Tomb in Quattrocento Italy* [Diss. New Brunswick, 2014].

GREENHALGH 2008

Greenhalgh, Michael, „Andrea Bregno and the Antique“, in: *Senso* 2008, S. 245–263.

GROHMANN 1969

Grohmann, Alberto, *Le fiere del Regno di Napoli in età aragonese*, Neapel 1969.

GROTTINI o.J.

Grottini, Domenico, *6. centenario della nascita di San Bernardino da Siena 1380–1980 e la sua basilica aquilana: accolta antologica*, o. O. o. J. [Xerokopie BPA].

GÜNTHER 1988

Günther, Hubertus, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen 1988 (RFBH 24).

GÜNTHER 1998

Günther, Hubertus, „Das architektonische Urteil in der Renaissance“, in: *Der Architekt* 6.1998, S. 394–402.

GUIDI 2013

Guidi, Remo L., *Frati e umanisti nel Quattrocento*, Alessandria 2013 (Contributi e proposte 82).

GUIDO 2017

Guido, Sante, „Reliquie e reliquiari dei santi Sebastiano, Luca e Cristoforo nel Museo del Tesoro della Basilica di San Pietro in Vaticano“, in: *Rivista dell'Osservatorio per le arti decorative in Italia* 15.2017, <https://dx.doi.org/10.7431/RIV15042017> <07.10.2023>.

GUIDOBONI 2018

Guidoboni, Emanuela u. a., *CFTI₅Med, Catalogo dei Forti Terremoti in Italia (461 a. C.–1997) e nell'area Mediterranea (760 a. C.–1500)*. Istituto Nazionale di Geofisica e Vulcanologia (INGV) 2018, <https://doi.org/10.6092/ingv.it-cfti5> <07.10.2023>.

GUINOMET 2017

Guinomet, Claire, *Das italienische Sakramentstabenakel im 16. Jahrhundert. Tempietto-Architekturen en miniatures zur Aufbewahrung der Eucharistie*, München 2017 (RSBH 38).

GUTH 1994

Guth, Klaus, „Nothelfer, vierzehn“, in: *TRE*, Bd. 24 (1994), S. 661–665.

HAMANN 1936

Hamann, Richard, „Das Lazarusgrab in Autun“, in: *MJKW* 8./9.1936, S. 182–328.

HAMANN-MAC LEAN 1978

Hamann-Mac Lean, Richard, „Das Freigrab“, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* N.F. 32.1978, S. 95–136.

HARMS 1995

Harms, Martina, *Matteo Civitali. Bildhauer der Frührenaissance in Lucca*, Münster 1995 (Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance 1).

HEGENER 2013

Hegener, Nicole, „Anker für die Ewigkeit. Die Signatur: Marginalie oder Kunstwerk?“, in: *Künstler-Signaturen* 2013, S. 14–43.

HEINEMANN 2012

Heinemann, Bettina, *Der Santo in Padua. Raum städtischer, privater und ordenspolitischer Inszenierung*, Stuttgart 2012.

HEISTERBERG 2007

Heisterberg, Marion, *Die Cappella di San Giovanni Battista am Dom zu Genua*, Bonn 2007 [unveröffentlichte Magisterarbeit].

HEISTERBERG 2020

Heisterberg, Marion, *Zwischen exemplum und opus absolutum. Studien zum Abzeichnen im italienischen Tre- und Quattrocento zwischen Mustertransfer und Kopie*, Berlin/München 2020 (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, I Mandorli 27).

HELAS 1999

Helas, Philine, *Lebende Bilder in der italienischen Festkultur des 15. Jahrhunderts*, Berlin 1999 (Acta humaniora: Schriften zur Kunstwissenschaft und Philosophie).

HELAS 2004

Helas, Philine, „Name, Bildnis, Blut: Manifestationen Christi in der Medaille des Quattrocento“, in: *Die Renaissance-Medaille in Italien und Deutschland*, hg. v. Georg Satzinger, Münster 2004 (Tholos 1), S. 55–96.

HERDE 1981

Herde, Peter, *Cölestin V. (1294) (Peter vom Morrone) der Engelpapst*, Stuttgart 1981 (Päpste und Papsttum 16).

HERDE 1987

Herde, Peter, „Celestino V e la spiritualità francescana“, in: *Francescanesimo e cultura in Sicilia (secc. XIII–XVI)* (Tagung Palermo 1982), Palermo 1987 (Schede medievali 12/13.1987), S. 11–24.

HERRMANN-MASCARD 1975

Herrmann-Mascard, Nicole, *Les reliques des saints. Formation coutumière d'un droit*, Paris 1975 (Société d'histoire du droit. Collection d'une histoire institutionnelle et sociale 6).

HERTL 2002

Hertl, Michael, *Totenmasken: was vom Leben und Sterben bleibt*, Stuttgart 2002.

HERTLEIN 1964

Hertlein, Edgar, *Die Basilika San Francesco in Assisi. Gestalt, Bedeutung, Herkunft*, Florenz 1964 (Pocket library of „studies“ in art 16).

HESSE 1992

Hesse, Sabine, *Die Fassade des Oratoriums San Bernardino in Perugia. Ein Beitrag zum Werk des Agostino di Duccio*, Göppingen 1992 (Göppinger akademische Beiträge 122).

HESSLER 2014

Hessler, Christiane J., *Zum Paragone: Malerei, Skulptur und Dichtung in der Rangstreitkultur des Quattrocento*, Berlin 2014 (Ars et scientia 6).

HEYDENREICH 1961

Heydenreich, Ludwig H., „Die Cappella Rucellai von San Pancrazio in Florenz“, in: *De artibus Opuscula XL: essays in honor of Erwin Panofsky*, hg. v. Millard Meiss, New York 1961, Bd. 1, S. 219–229.

HICKSON 2010

Hickson, Sally, „Gian Cristoforo Romano in Rome: with some thoughts on the mausoleum of Halicarnassus and the tomb of Julius II.“, in: *Renaissance and reformation* 33.2010, H. 1, S. 3–30.

HILL 1930

Hill, George Francis, *A corpus of Italian medals of the Renaissance before Cellini*, 2 Bde., London 1930.

HILSDALE 2012

Hilsdale, Cecily J., „Gift“, in: *Studies in Iconography* 33.2012, S. 171–182.

HOCHSCHILD LABALME 1993

Hochschild Labalme, Patricia, „No man but an angel. Early effort to canonize Lorenzo Giustiniani (1381–1456)“, in: *Continuità e discontinuità nella storia politica, economica e religiosa. Studi in onore di Aldo Stella*, hg. v. Paolo Pecorari u. Giovanni Silvano, Vicenza 1993, S. 15–43.

HOFER 1964/65

Hofer, Johannes, *Johannes Kapistran. Ein Leben im Kampf um die Reform der Kirche*, bearb. v. Ottokar Bonmann, 2 Bde., Heidelberg 1964–65 (Bibliotheca Franciscana 1 u. 2).

HOHMANN/WENTZEL 1938

Hohmann, Elisabeth/Wentzel, Hans, „Bauinschrift“, in: *RDK*, Bd. 2 (1938), Sp. 34–53.

HOJER/KARL 2017

Hojer, Annette/Karl, Daniela, „Domenico Ghirlandaio und Werkstatt: Drei Tafeln des Hochaltars von S. Maria Novella in Florenz“, in: *Florentiner Malerei: Alte Pinakothek. Die Gemälde des 14. bis 16. Jahrhunderts*, hg. v. Andreas Schumacher, Annette Kranz u. Annette Hojer, Berlin/München 2017, S. 386–417.

HOLMES 2013

Holmes, Stephen Mark, „‘Defyle not Chrysts Kirk with your Carrion’: William Durandus (c. 1230–96), medieval burial and two tombs in Rome and Fife“, in: *Monuments and monumentality across medieval and early modern Europe (proceedings of the 2011 Stirling Conference)*, hg. v. Michael Penman, Donington 2013, S. 212–223.

HOMMERS 2015

Hommers, Jeannet, *Gehen und Sehen in Saint-Lazare in Autun: Bewegung – Betrachtung – Reliquienverehrung*, Köln u. a. 2015 (Sensus 6).

HOSHINO 1988

Hoshino, Hidetoshi, *I rapporti economici tra l’Abruzzo aquilano e Firenze nel basso medioevo*, L’Aquila 1988 (Studi e testi DASP 11).

HOWARD 2012

Howard, Peter, *Creating magnificence in Renaissance Florence*, Toronto 2012 (Essays and studies of the Centre for Reformation and Renaissance Studies Toronto 29).

HOWE 2008

Howe, Eunice D., „Traces of the lost ciborium of the Corsia Sistina in Hospital of Santo Spirito in Sassia“, in: *Senso* 2008, S. 357–369.

Ideali di perfezione 2002

Ideali di perfezione ed esperienze di riforma in S. Giovanni da Capestrano (Tagung Capestrano, 01.–02. 12. 2001), hg. v. Edith Pasztor, L'Aquila 2002 (Convegni storici internazionali 4).

IMPRESA CINGOLI o. J.

Impresa Cingoli, *Basilica San Bernardino, L'Aquila: 1958–1961*, o. J., S. 246–249, <https://www.impresacingoli.it/basilica-di-san-bernardino/> <07. 10. 2023>.

IOVENITTI/PEZZUTI/REDI 2003

Iovenitti, Cristina/Pezzuti, Marcello/Redi, Fabio, „Basilica di Santa Maria di Collemaggio in L'Aquila. Primi dati sulla ricerca archeologica (scavo 2002)“, in: *Archeologia medievale* 30.2003, S. 367–390.

Interventi urgenti 2010

San Bernardino L'Aquila: interventi urgenti per il consolidamento ed il restauro, hg. v. Giancarlo Santariga e Paolo Rocchi, Rom 2010 (Quaderno 1).

ISAGER 1990

Isager, Jacob, *Pliny on art and society: the Elder Pliny's chapters on the history of art*, London u. a. 1991.

ISRAËLS 2007(2008)

Israëls, Machtelt, „Absence and Resemblance: Early Images of Bernardino da Siena and the Issue of Portraiture (with a new proposal for Sassetta)“, in: *I Tatti Studies* 11.2007(2008), S. 77–114.

ISRAËLS 2009

Israëls, Machtelt, „Painting for a preacher. Sassetta and Bernardino da Siena“, in: *Sassetta* 2009, Bd. 1, S. 121–139.

JACOBSEN/ROGERS-PRICE 1983

Jacobsen, Michael Anthony/Rogers-Price, Vivian Jean, „The dolphin in Renaissance art“, in: *Studies in iconography* 9.1983, S. 31–56.

JANSEN 1984

Jansen, Philippe, „Un exemple de sainteté thaumaturgique à la fin du Moyen Âge: les miracles de saint Bernardin de Sienne“, in: *MEFR/Temps modernes* 96.1984, S. 129–151.

JBW 2/JBW 17

Burckhardt, Jacob, *Werke: kritische Gesamtausgabe*, hg. v. d. Jacob Burckhardt-Stiftung Basel, 29 Bde., München u. a. 2000–, Bd. 2 (2001): *Der Cicerone: eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, 1. *Architektur und Sculptur*; Bd. 17 (2014): *Die Kunst der Renaissance*, 2. *Vorlesungen über Renaissance, Notizen zur italienischen Kunst seit dem XV. Jahrhundert*.

JÜNGEL 2008

Jüngel, Eberhard, „Wirkung durch Entzug. Eine theologische Anmerkung zum Begriff der Wirkungsgeschichte“, in: *Internationales Jahrbuch für Hermeneutik* 7.2008, S. 23–38.

KAJANTO 1980

Kajanto, Iiro, *Classical and Christian: studies in the latin epitaphs of medieval and Renaissance Rome*, Helsinki 1980 (Suomalaisen Tiedeakatemia toimituksia. Sarja B 203).

KAJANTO 1982

Kajanto, Iiro, *Papal epigraphy in Renaissance Rome*, Helsinki 1982 (Suomalaisen Tiedeakatemia toimituksia. Sarja B 222).

KALUSOK 1996

Kalusok, Michaela, *Tabernakel und Statue. Die Figurennische in der italienischen Kunst des Mittelalters und der Renaissance*, Münster 1996 (Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance 3).

KAPPEL 2013

Kappel, Kai, „Gebrochene Tradition. Die Süditalienforschung an der Bibliotheca Hertziana (1931–1977)“, in: *100 Jahre BH* 2013, S. 168–181.

KEMPERS 2004

Kempers, Bram, „Die Erfindung eines Monuments: Michelangelo und die Metamorphosen des Juliusgrabmals“, in: *Totenkult* 2004, S. 41–59.

KENNEDY 2013

Kennedy, Trinita, „The 1472 *translatio* of the relics of St. Bernardine of Siena. A new interpretation of a fresco by Pinturicchio in the Bufalini Chapel in Santa Maria in Aracoeli in Rome“, in: *Beyond the text. Franciscan art and the construction of religion*, hg. v. Xavier Seubert u. Oleg Bychkov, Saint Bonaventure 2013, S. 148–159.

KEYDELL 1962

Keydell, Rudolf, „Epigramm“, in: *Reallexikon für Antike und Christentum*, hg. v. Theodor Klauser u. a., Stuttgart 1950–, Bd. 5 (1962), Sp. 539–577.

KLEIN/ANGENENDT 1998

Klein, Wassilos/Angenendt, Arnold, „Reliquien/Reliquienverehrung“, in: *TRE*, Bd. 29 (1998), S. 67–74.

KLOOS 1980

Kloos, Rudolf M., *Einführung in die Epigraphik des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, Darmstadt 1980.

KLOTZ 1967

Klotz, Heinrich, „Formen der Anonymität und des Individualismus in der Kunst des Mittelalters und der Renaissance“, in: *Gesta* 15.1976, H. 1/2, S. 303–312.

KOCH 2004

Koch, Nadia J., „Phidias und Polyklet im Agon. Die neueren archäologischen und kunsthistorischen Forschungen zur Rezeption griechischer Bildhauer in der Renaissance“, in: *International journal of the classical tradition* 11.2004, H. 2, S. 244–265.

KOHL 2003

Kohl, Karl-Heinz, *Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte*, München 2003.

KOHL 2007

Kohl, Jeanette, „Gesichter machen. Büste und Maske im Florentiner Quattrocento“, in: *MJKW* 34.2007, S. 77–99.

KOMM 1990

Komm, Sabine, *Heiligengräbmäler des 11. und 12. Jahrhunderts in Frankreich: Untersuchung zu Typologie und Grabverehrung*, Worms 1990 (Manuskripte für Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft 27).

KRAFFT 2005

Krafft, Otfried, *Papsturkunde und Heiligsprechung. Die päpstliche Kanonisation vom Mittelalter bis zur Reformation*, Köln 2005 (Archiv für Diplomatik, Schriftgeschichte, Siegel- und Wappenkunde: Beiheft 9).

KRASS 2005

Krass, Urte, „Vom schönsten Heiligenkörper der Welt zur Herrin der Schlangen: Verlebendigung und Sichtbarmachung des Leichnams der Caterina Vigri von Bologna († 1463)“, in: *Die neue Sichtbarkeit des Todes*, hg. v. Thomas Macho u. Kristin Marek, München 2007, S. 263–293.

KRASS 2012

Krass, Urte, *Nah zum Leichnam. Bilder neuer Heiliger im Quattrocento*, Berlin/München 2012 (Italien. Forschungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, I Mandorli 16).

KRATZKE/ALBRECHT 2008

Kratzke, Christine/Albrecht, Uwe, „Was ist Mikroarchitektur? Fragestellungen und Bandbreite der Erscheinungsformen“, in: *Mikroarchitektur* 2008, S. 13–26.

KRAUTHEIMER 1942

Krautheimer, Richard, „Introduction to an Iconography of medieval architecture“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5.1942, S. 1–33.

KREYTENBERG 1988

Kreytenberg, Gert, „Zum gotischen Grabmal des heiligen Bartolus von Tino di Camaino in der Augustinerkirche von San Gimignano“, in: *Bruckmanns Pantheon* 46.1988, S. 13–25.

KROOS 1985

Kroos, Renate, „Vom Umgang mit Reliquien“, in: *Ornamenta Ecclesiae: Kunst und Künstler der Romanik*, hg. v. Anton Legner, 3 Bde., Köln 1985, Bd. 3, S. 25–49.

KRÜGER 1998

Krüger, Klaus, „Selbstdarstellung im Konflikt zur Repräsentation der Bettelorden im Medium der Kunst“, in: *Die Repräsentation der Gruppen. Texte-Bilder-Objekte* (Veröffentlichung des Max-Planck-Instituts für Geschichte 141), hg. v. Otto Gerhard Oexle u. Andrea von Hülsen-Esch, Göttingen 1998, S. 127–186.

KRÜGER 2000

Krüger, Jürgen, *Die Grabeskirche zu Jerusalem: Geschichte – Gestalt – Bedeutung*, Regensburg 2000.

KRÜGER 2001

Krüger, Klaus, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren: ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001.

KÜHLENTHAL 1971

Kühenthal, Michael, „Studien zum Stil und zur Stilentwicklung Agostino di Duccios“, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 24.1971, S. 59–100.

KÜHLENTHAL 1975/76(1977)

Kühenthal, Michael, „Le origini dell'arte sepolcrale del Rinascimento a Roma“, in: *Colloqui del Sodalizio* 5.1975/76(1977), S. 107–123.

KÜHLENTHAL 1997/98(2002)

Kühenthal, Michael, „Andrea Bregno in Rom“, in: *RjBH* 32.1997/98(2002), S. 179–272.

KÜHNE 2000

Kühne, Hartmut, *Ostensio reliquiarum. Untersuchungen über Entstehung, Ausbreitung, Gestalt und Funktion der Heiltumsweisungen im römisch-deutschen Regnum*, Berlin u. a. 2000 (Arbeiten zur Kirchengeschichte 75).

Künstler-Signaturen 2013

Künstler-Signaturen: von der Antike bis zur Gegenwart (Tagung Berlin, 25.–28. 09. 2008), hg. v. Nicole Hegener, Petersberg 2013.

KURMANN 1995

Kurmann, Peter, „Miniaturkathedrale oder monumentales Reliquiar? Zur Architektur des Gertudenschreins“, in: *Schatz aus den Trümmern. Der Silberschrein von Nivelles und die europäische Hochgotik* (Ausst. Köln/Paris 1995/96), hg. v. Hiltrud Westermann-Angerhausen, Köln 1995, S. 135–153.

LADEGAST 2010

Ladegast, Anett, „Liturgie und Memoria bei den Ammanati-Grabmalern in S. Agostino“, in: *Vom Nachleben* 2010, S. 67–98.

LADNER 1970

Ladner, Gerhart B., *Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters*, 3 Bde., Vatikanstadt u. a. 1941–1984, Bd. 2 (1970).

LANGER 2012

Langer, Pavla, [Rezension zu:] KRASS 2012, in: ArtHist.net, 9. Juli 2012, <https://arthist.net/reviews/2880> (07.10.2023).

LANGER 2015

Langer, Pavla, „Quattro tele attribuite a Giulio Cesare Bedeschini per il Mausoleo di San Bernardino all’Aquila“, in: *I sensi dell’arte e della fede: 600 anni del Convento di San Giuliano*, hg. v. Luigi Federici u. a., L’Aquila 2015, S. 27–29.

LANGER 2017

Langer, Pavla, „John Capistran as ‚novus Bernardinus‘. An attempt in iconography and relics“, in: *FS 75.2017*, S. 175–208.

LANGER 2018

Langer, Pavla, „Cola dell’Amatrice, Beato Giacomo della Marca“, in: *Cola dell’Amatrice* 2018, S. 152 f.

LANGER/PEZZUTO/SANECKI 2019

Langer, Pavla/Pezzuto, Luca/Sanecki, Jamie, „Il patrimonio culturale mobile dopo la catastrofe“, in: *Storia dell’arte e catastrofi*, hg. v. Carmen Belmonte, Elisabetta Scirocco u. Gerhard Wolf, Venedig 2019 (Studi e ricerche 13), S. 256–291.

LANGER 2024 *im Druck*

Langer, Pavla, „L’Aquila, magnifica citade’: fashioning an Observant Franciscan center in the Abruzzo region“, in: *Mendicants, Humanists and the Aesthetics of the civitas. The Impact of Debates and Political Culture in the 14th and 15th Centuries on Art, Architecture and Urban Space*, hg. v. Claudia Jentsch u. Katharine Stahlbuhk (RIHA Journal 2024).

LAPEYRE 1986

Lapeyre, André, *Louis XI, mécène dans le domaine de l’orfèvrerie religieuse*, Meudon 1986.

LAPPIN 2000

Lappin, Clare, *The Mirror of the Observance: Image, Ideal, and Identity in Observant Franciscan Literature, c. 1415–1528* [Diss. Edinburgh, 2000].

LAVEDAN 1974

Lavedan, Pierre, *L’urbanisme au moyen âge*, Genf 1974 (Bibliothèque de la Société Française d’Archéologie 5).

LAZARI 1858

Lazari, Vincenzo, *Zecche e monete degli Abruzzi nei bassi tempi illustrate e descritte*, Venedig 1858.

LEGNER 1989

Legner, Anton, „Vom Glanz und von der Präsenz des Heiltums – Bilder und Texte“, in: *Reliquien – Verehrung und Verklärung* (Ausst. Köln 1989), hg. v. dems., Köln 1989, S. 33–148.

LEGNER 1995

Legner, Anton, *Reliquien in Kunst und Kult: zwischen Antike und Aufklärung*, Darmstadt 1995.

LEHMANN-BROCKHAUS 1983

Lehmann-Brockhaus, Otto, *Abruzzen und Molise. Kunst und Geschichte*, München 1983 (RFBH 23).

LEINZ 1977

Leinz, Gottlieb, *Die Loggia Rucellai. Ein Beitrag zur Typologie der Familienloggia* [Diss. Bonn, 1977].

LEMMENS 1919

Lemmens, Leonhard, *Die Franziskaner im Hl. Lande*, 2 Bde., Münster 1919–25, Bd. 1 (1919): *Die Franziskaner auf dem Sion (1335–1552)*.

LENTES 2002

Lentes, Thomas, „Inneres Auge, äußerer Blick und heilige Schau. Ein Diskussionsbeitrag zur visuellen Praxis in Frömmigkeit und Moraldidaxe des späten Mittelalters“, in: *Frömmigkeit im Mittelalter: politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen*, hg. v. Klaus Schreiner, München 2002, S. 179–220.

LEOSINI 1848

Leosini, Angelo, *Monumenti storici artistici della città di Aquila e suoi contorni, colle notizie de' pittori, scultori, architetti ed altri artefici che vi fiorirono*, L'Aquila 1848.

LETTERE 1981

Lettere, Vera, „Cirillo, Bernardino“, in: *DBI*, Bd. 25 (1981), S. 786–789.

LIBERATI 1935

Liberati, Alfredo, „Le prime manifestazioni di devozione a S. Bernardino dopo la sua morte da parte del Comune di Siena“, in: *BSSP* 42.1935, S. 143–161.

LIBERATI 1936

Liberati, Alfredo, „Le vicende della canonizzazione di S. Bernardino“, in: *BSB* 2.1936, H. 2, S. 91–124.

LIBERATI 1958

Liberati, Alfredo, „Chiese, Monasteri, Oratori e Spedali senesi“, in: *BSSP* 65.1958, S. 137–152.

LINGOHR 2009

Lingohr, Michael, „‚Architectus‘: Überlegungen zu einem vor- und frühneuzeitlichen Berufsbild“, in: *Entwerfen*, hg. v. Ralph Johannes, Hamburg 2009–, Bd. 1 (2009): *Architektenausbildung in Europa von Vitruv bis Mitte des 20. Jahrhunderts: Geschichte, Theorie, Praxis*, S. 46–66.

LISNER 1978

Lisner, Margrit, „Andrea Sansovino und die Sakramentskapelle der Corbinelli mit Notizen zum alten Chor von Santo Spirito in Florenz“, in: *ZFK* 50.1987, H. 2, S. 207–274.

LOMBARDI 1975

Lombardi, Teodosio, *I Francescani a Ferrara*, 5 Bde., Bologna 1974–75, Bd. 5 (1975): *Memorie storiche particolari*.

LONGPRÉ 1935/1936/1937

Longpré, Ephrem, „S. Bernardin de Sienne et le nom de Jesus“, in: *AFH* 28.1935, S. 443–476; 29.1936, S. 142–168, 443–477; 30.1937, S. 170–192.

LOPARDI/MUCCIANTE 1987

Lopardi, Antonella/Mucciante, Graziella, *La basilica di San Bernardino*, L'Aquila 1987 (Collana Quaderni Didattici Soprintendenza BAAAS Abruzzo 4).

LOPEZ 1984

Lopez, Luigi, „Palazzi regi e palazzi del magistrato nell'Aquila“, in: *BDASP* 74.1984, S. 49–120.

LOPEZ 1987

Lopez, Luigi, *Celestino V, Collemaggio, la Perdonanza*, L'Aquila 1987.

LOSERIES 2009

Loseries, Wolfgang, „Le decorazioni postmedievali della cupola del duomo“, in: *Le sculture del duomo di Siena*, hg. v. Mario Lorenzoni, Cinisello Balsamo 2009, S. 64–66.

LOTZ 1995

Lotz, Wolfgang, *Architecture in Italy 1500–1600*, New Haven u. a. 1995 (Pelican history of art).

LUCCHINI 2010

Lucchini, Francesco, „Dissecta membra'. Circolazione di reliquie e committenza di reliquiari al Santo nel primo Quattrocento“, in: *Cultura, arte, committenza al Santo nel Quattrocento* (Tagung Padua, 25.–26.09.2009), Padua 2010 (Il Santo 50.2010, H. 2/3), S. 533–555.

LUCHERINI 2014

Lucherini, Vinni, „L'arte del Medioevo abruzzese tra Ottocento e Novecento. Una scoperta straniera, una riscoperta locale“, in: *Via* 2014, S. 17–26.

LUSINI 1894

Lusini, Vittorio, *Storia della Basilica di S. Francesco in Siena*, Siena 1894.

LUSINI 1929

Lusini, Aldo, „Un rotulo bernardiniano“, in: *La Diana* 4.1929, S. 161–170.

LUPINETTI 1957

Lupinetti, Donatangelo, *S. Bernardino nelle tradizioni e nei canti popolari abruzzesi*, L'Aquila 1957 (Collana delle tradizioni popolari d'Abruzzo 1).

MACCHERINI 2010

Maccherini, Michele, „La ‚Visitazione‘ di Raffaello a L'Aquila“, in: *Arte aquilana* 2010, S. 155–160.

MACCHERINI 2011

Maccherini, Michele, „Artisti e suggestioni toscane in Abruzzo“, in: *Condivisione di affetti: Firenze e Santo Stefano di Sessanio* (Ausst. Santo Stefano di Sessanio 2011), hg. v. Antonio Natali, Florenz 2011 (La città degli Uffizi 8), S. 27–53.

MACCHERINI 2018a

Maccherini, Michele, „Silvestro dell’Aquila e il Mausoleo bernardiniano“, in: *Restauro* 2018, S. 49–55.

MACCHERINI 2018b

Maccherini, Michele, „La decorazione della cappella di San Bernardino“, in: *Restauro* 2018, S. 61–71.

MACCHERINI 2018c

Maccherini, Michele, „Cola dell’Amatrice e gli scultori aquilani“, in: *Cola dell’Amatrice* 2018, S. 84–90.

MACCHERINI 2019

Maccherini, Michele, „Una congiuntura senese aquilana del 1610: la reliquia del coltello e il gonfalone per S. Bernardino all’Aquila“, in: *Osservanza minoritica* 2019, S. 439–464.

MACCHERINI/PEZZUTO 2010

Maccherini, Michele/Pezzuto, Luca, „Saturnino Gatti e la sua bottega“, in: *Arte aquilana* 2010, S. 121–154.

MAFFEI 1988

Maffei, Domenico, „Il trattato di Martino Garati per la canonizzazione de San Bernardino da Siena“, in: *Studi senesi (Supplementum)* 100.1988, S. 580–603.

MALFATTI 1993

Malfatti, Maria Giuseppina, „L’arca di San Lanfranco“, in: *Giovanni Antonio Amadeo: scultura e architettura del suo tempo*, hg. v. Janice Shell u. Liana Castelfranchi, Mailand 1993 (Biblioteca dell’Archivio Storico Lombardo, Serie 2, 2), S. 223–239.

MANCINI 2012

Mancini, Rossanna (Hg.), *Le pietre aquilane: processi di approvvigionamento della pietra e sue forme di lavorazione nell’architettura storica*, Rom 2012 (Collana arti 14).

MANSELLI 1967

Manselli, Raoul, „Bernardino da Siena“, in: *DBI*, Bd. 9 (1967), S. 215–226.

MANTINI 2003

Mantini, Silvia, „Cerimonie, ingressi, funerali. Simboli e potere di Margherita d’Austria“, in: *Margherita d’Austria (1522–1586): costruzioni politiche e diplomazia, tra corte Farnese e monarchia spagnola*, hg. v. ders., Rom 2003 (Biblioteca del Cinquecento 109), S. 227–270.

MANTINI 2009

Mantini, Silvia, *L’Aquila spagnola. Percorsi di identità, conflitti, convivenze (secc. XVI–XVII)*, Rom 2009² (Area 10 490).

MARCHINI 1968

Marchini, Giuseppe, „Ricchezze sconosciute della provincia“, in: *Festschrift Ulrich Middeldorf*, hg. v. Antje Kosegarten u. Peter Tigler, 2 Bde., Berlin 1968, Bd. 1, S. 161–164.

MARRANCI 1960

Marranci, Fosco, *San Bernardino da Siena patrono celeste dei pubblicitari: memoria*, Mailand 1960.

MARINANGELI 1974

Marinangeli, Giacinto, „Equizio Amiternino e il movimento monastico“, in: *BDASP* 64.1974, S. 281–343.

MARINANGELI 1979/80

Marinangeli, Giacinto, *Bernardino da Siena all'Aquila: un soffio di umanesimo cristiano in Abruzzo*, L'Aquila 1979/80 (Quaderni storico-artistici dell'Aquilano 7).

MARINANGELI 1980a

Marinangeli, Giacinto, *Basilica di San Bernardino all'Aquila: guida storico-artistica*, L'Aquila 1980.

MARINANGELI 1980b

Marinangeli, Giacinto, „Eamus Aquilam! Ad Aquilam missus sum“, in: *BDASP* 70.1980, S. 163–196.

MARINANGELI 1989

Marinangeli, Giacinto, „Il francescanesimo in Abruzzo al tempo di San Giovanni da Capestrano“, in: *S. Giovanni nella chiesa* 1989, S. 55–99.

MARINANGELI 2007

Marinangeli, Giacinto, „Amico Agnifili: Il Cardinale aquilano“, in: *Chiesa aquilana* 2007, S. 159–181.

MARKSCHIES 2001

Markschies, Alexander, *Gebaute Armut: San Salvatore e San Francesco al Monte in Florenz (1418–1504)*, München u. a. 2001 (Aachener Bibliothek 2).

MARRI MARTINI 1939

Marri Martini, Lilia, „Il ripristino della ‚cella‘ di s. Bernardino all'Osservanza di Siena“, in: *BSB* 5.1939, S. 168–173.

MARSHALL 2005

Marshall, Louise, „La costruzione di un santo contro la peste: il caso di Nicola da Tolentino“, in: *San Nicola da Tolentino nell'arte: corpus iconografico*, hg. v. Roberto Tollo u. Valentino Pace, 3 Bde., Tolentino 2005–07, Bd. 1 (2005), S. 87–101.

MARTELLI 2016

Martelli, Cecilia, „Uno spettacolo per i Tornabuoni, regista Domenico Ghirlandaio. Affreschi e vetrate, spalliere e pala d'altare“, in: *Santa Maria Novella: la basilica e il convento*, hg. v. Carlo Sisi, 3 Bde., Florenz 2015–17, Bd. 2 (2016): *Dalla „Trinità“ di Masaccio alla metà del Cinquecento*, hg. v. Andrea De Marchi u. a., S. 155–205.

MASSA 2003

Massa, Marina, „Il monumentale sepolcro del beato Gabriele Ferretti e alcune testimonianze settecentesche“, in: *Arte documento* 17./19.2003, S. 212–215.

MASTROPIERRO 1980

Mastropiero, Franca, „Bernardino e Ferdinando Mosca. Creatori di soffitti lignei, organi e cori del Settecento nelle chiese d’Abruzzo“, in: *Atti XIX Congresso 1980*, Bd. 2, S. 353–362.

MATROD 1913

Matrod, H., „Les fêtes de la canonisation de saint Bernardin de Sienne à Rome en 1450, in: *Études franciscaines* 30.1913, S. 156–168.

Matteo Civitali 2004

Matteo Civitali e il suo tempo: pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento (Ausst. Lucca, 2004), hg. v. Maria Teresa Filieri, Cinisello Balsamo 2004.

MATTIOCCO 2004

Mattiocco, Ezio, „Furti e dispersioni di suppellettili liturgiche al tempo dell’occupazione francese in Abruzzo“, in: *Il 1799 in Abruzzo* (Tagung Pescara-Chieti, 21.–22.05.1999), hg. v. Umberto Russo u. a., 2 Bde., L’Aquila 2001, Bd. 2, S. 1241–1261.

MATTIOCCO 2004

Mattiocco, Ezio, *Orafi e argentieri d’Abruzzo dal XIII al XVIII secolo*, Lanciano 2004.

Maussolleion 1986

The Maussolleion at Halikarnassos. Report of the Danish Archaeological Expedition to Bodrum, hg. v. Pul Pedersen u. Kristian Jeppesen, Aarhus 1981–, Bd. 2.1: Kristian JEPPESEN, *The ancient Greek and Latin writers*; Bd. 2.2: Anthony LUTTRELL, *The Later History of the Maussolleion and its Utilization in the Hospitaller Castle at Bodrum* (1986).

MAYER 1938

Mayer, Anton, „Die heilbringende Schau in Sitte und Kult“, in: *Heilige Ueberlieferung. Ausschnitte aus d. Geschichte d. Mönchtums u. d. hl. Kultes*, hg. v. Ildefons Herwegen u. Odo Casel Münster 1938, S. 234–262.

MCHAM 1994

McHam, Sarah Blake, *The Chapel of St. Anthony at the Santo and the development of Venetian Renaissance sculpture*, Cambridge u. a. 1994.

MCHAM 2013

McHam, Sarah Blake, *Pliny and the artistic culture of the Italian Renaissance: the legacy of the „natural history“*, New Haven u. a. 2013.

Memoria 2010

La memoria e la speranza. Arredi liturgici da salvare nell’Abruzzo del terremoto (Ausst. Rom 2010), hg. v. Sante Guido u. a., Vatikanstadt 2010.

MENEGHIN 1967

Meneghin, Vittorino, *Iconografia del B. Bernardino Tomitano da Feltre*, Venedig 1967.

MERLO 1998

Merlo, Grado Giovanni, „Ordini mendicanti e potere. L'Osservanza minoritica cismontana“, in: *Vite di eretici e storie di frati. A Giovanni Miccoli*, hg. v. Marina Benedetti, Grado Giovanni Merlo u. Andrea Piazza, Mailand 1998 (Tau 7), S. 267–301.

MERSMANN 1972

Mersmann, W., „Schmerzensmann“, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hg. v. Engelbert Kirschbaum u. Wolfgang Braunfels, 8 Bde., Rom u.a 1967–2004, Bd. 4 (1972), Sp. 87–96.

MEYER/SHAW 2008

Meyer, Starleen Kay/Shaw, Paul, „Towards a new understanding of the revival of Roman capitals and the achievement of Andrea Bregno“, in: *Senso* 2008, S. 277–331.

MICHALSKY 2000

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

MICHALSKY 2007

Michalsky, Tanja, „Die Porosität der städtischen Bühne. Neapolitanische Familienkapellen um 1500 als Knotenpunkte lokaler Selbstdarstellung“, in: *Grab – Kult – Memoria* 2007, S. 104–129.

MICHALSKY 2017

Michalsky, Tanja, „Tombs and the ornamentation of chapels“, in: *Naples*, hg. v. Marcia B. Hall u. Thomas Willette, New York 2017, S. 233–298.

MICHEL 1909

Michel, André, *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, 9 Bde., Paris 1905–48, Bd. 4.1 (1909): *La Renaissance*.

MIDDELDORF 1956

Middeldorf, Ulrich, „Ein Jugendwerk des Amadeo“, in: *Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann*, hg. v. Wolfgang Braunfels, Berlin 1956, S. 136–143.

Mikroarchitektur 2008

Mikroarchitektur im Mittelalter. Ein gattungsübergreifendes Phänomen zwischen Realität und Imagination (Tagung Nürnberg, 26.–29. 10. 2005), hg. v. Christine Kratzke u. Uwe Albrecht, Leipzig 2008.

MISCIATTELLI 1934

Misciattelli, Piero, „Iconografia bernardiniana“, in: *La Diana*, 7.1932, S. 247–252.

MODE 1973

Mode, Robert L., „San Bernardino in Glory“, in: *The Art Bulletin* 55.1973, H. 1, S. 58–76.

MONINI 2006

Monini, Laura, „Bedeschini G. Cesare“, in: *Gente* 2006/07, Bd. 1 (2006), S. 271–278.

MONTESANO 1994

Montesano, Marina, „La memoria dell’esperienza di Bernardino da Siena“, in: *Hagiographica* 1.1994, S. 274–278.

MONTINI 1957

Montini, Renzo Uberto, *Le tombe dei papi*, Rom 1957.

MOORE 2017

Moore, Kathryn Blair, *The architecture of the Christian Holy Land. Reception from late antiquity through the Renaissance*, New York 2017.

MOORMAN 1968

Moorman, John R. H., *A history of the Franciscan order from its origins to the year 1517*, Oxford 1968.

MOORMAN 1983

Moorman, John R. H., *Medieval Franciscan houses*, St. Bonaventure 1983 (Franciscan Institute publications: History series 4).

MORELLI 1972

Morelli, Mario, *La beata Antonia da Firenze ed il monastero aquilano dell’Euarestia*, L’Aquila 1972.

MORETTI 1971

Moretti, Mario, *Architettura medioevale in Abruzzo (dal VI al XVI secolo)*, 2 Bde., Rom 1971².

MORETTI 1972a

Moretti, Mario, *Restauro d’Abruzzo (1966–1972)*, Rom 1972.

MORETTI 1972b

Moretti, Mario, *Collemaggio*, Rom 1972.

MORETTI/DANDER 1974

Moretti, Mario/Dander, Marilena, *Architettura civile aquilana dal XIV al XIX secolo*, L’Aquila 1974.

MORMANDO 1986

Mormando, Franco, „The Humanists, the Pagan Classics and Bernardino da Siena“, in: *Laurentianum* 27.1986, S. 72–97.

MORMANDO 1999

Mormando, Franco, *The preacher’s demons. Bernardino of Siena and the social underworld of Early Renaissance Italy*, Chicago u. a. 1999.

MOSCARDI 1894

Moscardi, Vincenzo, *Il culto degli abruzzesi per S. Pietro Celestino attraverso sei secoli di storia*, L’Aquila 1894.

MOSCARDI 1895

Moscardi, Vincenzo, „La venuta della regina Giovanna I d’Aragona nell’Aquila degli Abruzzi“, in: *BDASP* 7.1895, S. 78–86.

MOSKOWITZ 1994

Moskowitz, Anita Fiderer, *Nicola Pisano’s Arca di San Domenico and its legacy*, University Park 1994 (Monographs on the fine arts 50).

Mostra Bernardiniana 1950

Mostra Bernardiniana nel V Centenario della Canonizzazione di S. Bernardino: catalogo, hg. v. Comitato Organizzatore della Mostra, Siena 1950.

MOZZATI 2007

Mozzati, Tommaso, „Monumento funebre di Carlo Marsuppini“, in: *Desiderio da Settignano: la scoperta della grazia nella scultura del Rinascimento* (Ausst. Paris/Florenz/Washington 2006/07), hg. v. Marc Bormand u. a., Mailand 2007, S. 118–122.

MUNDY 1988

Mundy, E. James, „Porphyry and the ‚Posthumous‘ fifteenth century portrait“, in: *Bruckmanns Pantheon* 46.1988, S. 37–43.

MUNMAN 1993

Munman, Robert, *Sienese Renaissance tomb monuments*, Philadelphia 1993 (Memoirs of the American Philosophical Society 205).

MURRI 1994

Murri, Filippo, *Santi, beati, servi di Dio e morti in concetto di santità dell'Arcidiocesi aquilana*, L'Aquila 1994.

MUSSOLIN 1999(2001)

Mussolin, Mauro, „La chiesa di San Francesco a Siena. Impianto originario e fasi di cantiere“, in: *BSSP* 106.1999(2001), S. 115–155.

MUSSOLIN 2013(2015)

Mussolin, Mauro, „Aquila ladra innamorata di Bernardin beato‘. Culto di san Bernardino, osservanza francescana e identità civica tra Siena e L'Aquila nel Quattrocento“, in: *Architettura* 2013(2015), S. 103–152.

MUSSOLIN 2014

Mussolin, Mauro, „Decus, magnificentia, sumptus: loci e santuari dell'osservanza francescana in Umbria e Toscana fra Quattrocento e primo Cinquecento“, in: *Altro monte non ha più santo il mondo: storia, architettura ed arte alla Verna fra il XV ed il XVI secolo* (Tagung La Verna, 30. 07.–01. 08. 2012), hg. v. Nicoletta Baldini, Florenz 2014 (Tesori della Verna 2), S. 89–133.

MUSTO 1964

Musto, D., „La regia dogana della mena delle pecore di Puglia“, in: *Quaderni della Rassegna degli Archivi di Stato* 28.1964, S. 7–42.

MUZZARELLI 2013

Muzzarelli, Maria Giuseppina, „Un'idea a lungo nuova: il credito ai poveri meno poveri e la creazione dei Monti di Pietà“, in: *Frati* 2013, S. 339–358.

NAGEL/WOOD 2010

Nagel, Alexander/Wood, Christopher S., *Anachronic Renaissance*, New York 2010.

NALDI 2002

Naldi, Riccardo, *Andrea Ferrucci. Marmi gentili tra la Toscana e Napoli*, Neapel 2002.

NAUJOKAT 2009a

Naujokat, Anke, „Jerusalemkirchen in Europa: Eine architektonische Typologie“, in: *Sehnsucht nach Jerusalem. Wege zum Heiligen Grab* (Ausst. Heiligengrabe 2008/10), hg. v. Ursula Röper, Berlin 2009, S. 74–82.

NAUJOKAT 2009b

Naujokat, Anke, „Kopie der Kopie. Das Heilige Grab in San Rocco, Sansepolcro“, in: *Archimaera* 2.2009, S. 13–34.

NAUJOKAT 2011

Naujokat, Anke, „*Non est hic*‘. Leon Battista Albertis *Tempietto in der Cappella Rucellai*, Aachen u. a. 2011.

NEGRI ARNOLDI 1994

Negri Arnoldi, Francesco, *La scultura del Quattrocento*, Turin 1994 (Storia dell’arte in Italia).

NELSON 1997

Nelson, Jonathan K., „The altar-piece of SS. Annunziata in Florence: history, form, and function“, in: *The Burlington Magazine* 139.1997, S. 84–94.

NELSON 2004

Nelson, Jonathan K., „La Pala per l’altar maggiore della Santissima Annunziata. La funzione, la commissione, i dipinti e la cornice“, in: *Filippino Lippi e Pietro Perugino: la ‚Deposizione‘ della Santissima Annunziata e il suo restauro*, hg. v. Franca Falletti u. a., Livorno 2004 (Il luogo del David: Restauri 4), S. 22–43.

NEVOLA 2000

Nevola, Fabrizio, „Cerimoniali per santi e feste a Siena“, in: *Siena e il suo territorio nel Rinascimento*, hg. v. Mario Ascheri, 3 Bde., Siena 1986–2000, Bd. 3 (2000), S. 171–184.

NIEBAUM 2011

Niebaum, Jens, „Loggia und Zentralbau. Bildarchitektur im Werk Peruginos“, in: *Perugino. Raffaels Meister* (Ausst. München 2011/12), hg. v. Andreas Schumacher, Ostfildern 2011, S. 79–105.

NIEBAUM 2013

Niebaum, Jens, „Momente des ‚Objekthaften‘ im kirchlichen Zentralbau der Renaissance“, in: *Challenge* 2013, S. 1432–1434.

NIEBAUM 2016

Niebaum, Jens, *Der kirchliche Zentralbau der Renaissance in Italien. Studien zur Karriere eines Baugedankens im Quattro- und frühen Cinquecento*, 2 Bde., München 2016 (RSBH 34).

NORMAN 1986

Norman, Diana, „The succorpo in the Cathedral of Naples: ‚empress of all chapels““, in: *ZFK* 49.1986, S. 323–355.

NORMAN 2003

Norman, Diana, *Painting in late medieval and Renaissance Siena (1260–1555)*, New Haven u. a. 2003².

NOVA 1983

Nova, Alessandro, „I tramezzi in Lombardia fra XV e XVI secolo: scene della Passione e devozione francescana“, in: *Il francescanesimo in Lombardia: storia e arte*, hg. v. Regione Lombardia, Cinisello Balsamo 1983, S. 197–215.

NOVA 1994

Nova, Alessandro, „Hangings, curtains, and shutters of sixteenth-century Lombard altarpieces“, in: *Italian altarpieces: 1250–1550*, hg. v. Eve Borsook u. Fiorella Superbi Gioffredi, Oxford u. a. 1994, S. 177–189.

NOVA 1997

Nova, Alessandro, „Konservative Theorie und innovative Praxis. Die Franziskaner-Observanten und die Kunst“, in: *Mittelalter und Moderne. Entdeckung und Rekonstruktion der mittelalterlichen Welt* (Tagung Bayreuth, 1995), hg. v. Peter Segl, Sigmaringen 1997, S. 197–206.

NYGREN 1999

Nygren, Barnaby Robert, *The monumental saint's tomb in Italy: 1260–1520*, Ann Arbor 1999.

ODDO BONAFEDE 1888

Oddo Bonafede, Matilde, *Guida della città dell'Aquila*, L'Aquila 1888.

ODOARDI 1981

Odoardi, Giovanni, „S. Bernardino da Siena e la Comunità dell'Ordine o Frati Minori Conventuali“, in: *MF* 81.1981, S. 117–174, 439–515.

OELLERMANN 2001

Oellermann, Eike, „Der Deocarusaltar des St. Lorenzkirche in Nürnberg“, in: *Entstehung und Frühgeschichte des Flügelaltarschreins*, hg. v. Hartmut Krohm u. a., Wiesbaden 2001, S. 231–245.

OLARIU 2002

Olariu, Dominic, „Körper, die sie hatten – Leiber, die sie waren. Totenmaske und mittelalterliche Grabskulptur“, in: *Quel corps? Eine Frage der Repräsentation*, hg. v. Hans Belting, Dietmar Kamper u. Martin Schulz, München 2002, S. 85–104.

OLARIU 2014

Olariu, Dominic, *La genèse de la représentation ressemblante de l'homme. Reconsidérations du portrait à partir du XIIIe siècle*, Bern u. a. 2014.

OLSON 1992

Olson, Roberta J. M., *Italian Renaissance sculpture*, London 1992 (World of art).

ORIGO 1989

Origo, Iris, *Der Heilige der Toskana. Leben und Zeit des Bernardino von Siena*, München 1989.

Oro di Siena 1996

L'oro di Siena. Il tesoro di Santa Maria della Scala (Ausst. Siena 1996/97), hg. v. Luciano Bellosi, Mailand 1996.

OSER-GROTE 2009

Oser-Grote, Carolin, „Inspiratio supervenit, ut corpus conservarent‘. Tecniche di conservazione dei corpi ‚santi‘ nel medioevo“, in: *Santa Chiara da Montefalco monaca agostiniana (1268–1308) nel contesto socio-religioso femminile dei secoli XIII–XIV* (Tagung Spoleto, 2008), hg. v. Enrico Menestò, Spoleto 2009 (Uomini e mondi medievali 17), S. 265–278.

Osservanza minoritica 2019

L'Osservanza minoritica dall'Abruzzo all'Europa (Tagung L'Aquila, 23.–24. 10. 2015), hg. v. Lorella Aliucci u. a., L'Aquila 2019.

OST 1992

Ost, Hans, *Tizian-Studien*, Köln u. a. 1992.

OUSTERHOUT 1997/98

Ousterhout, Robert, „Flexible Geography and Transportable Topography“, in: *Jewish Art* 23./24.1997/98, S. 393–404.

OUSTERHOUT 2003

Ousterhout, Robert, „Architecture as relic and the construction of sanctity. The stones of the Holy Sepulchre“, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 62.2003, S. 4–23.

PACE 1990

Pace, Valentino, „Il sepolcro Caldora nella Badia Morronese presso Sulmona: una testimonianza delle presenze tedesche in Italia nel primo Quattrocento“, in: *Skulptur und Grabmal* 1990, S. 413–422.

PACE 2013

Pace, Valentino, „Otto Lehmann-Brockhaus: Kunstgeschichte zwischen Wanderungen und Bibliotheken“, in: *100 Jahre BH* 2013, S. 182–187.

PACELLI 2007

Pacelli, Vincenzo, „Il monogramma bernardiniano tra segno e immagine“, in: *La croce. Iconografia e interpretazione (secoli I–inizio XVI)* (Tagung Neapel, 06.–11. 12. 1999), hg. v. Boris Ulianich, 3 Bde., Neapel u. a. 2007, Bd. 3, S. 407–435.

PACETTI 1943

Pacetti, Dionisio, „Cronologia Bernardiniana“, in: *SF* 15.1943, S. 160–177.

PACETTI 1945

Pacetti, Dionisio, „S. Bernardino da Siena vicario generale dell'Osservanza (1438–1442) con documenti inediti“, in: *SF* 42.1945, H. 1–4, S. 7–69.

PACETTI 1947

Pacetti, Dionisio, *De sancti Bernardini Senensis operibus: ratio criticae editionis*, Ad Claras Aquas 1947 (Commissio operibus S. Bernardini Senensis eden-dis praeposita 1).

PANE 1977

Pane, Roberto, *Il Rinascimento nell'Italia Meridionale*, 2 Bde., Mailand 1975–77, Bd. 2 (1977).

PANELLA 1950

Panella, Antonio, „Il più grande miracolo alla luce della storia“, in: *BDASP* 41.1950, S. 77–106.

PANZINO 2018

Panzino, Sara, „Il restauro degli affreschi della cappella del Santo“, in: *Restauro* 2018, S. 73–81.

PANOFSKY 1964

Panofsky, Erwin, *Grabplastik. Vier Vorlesungen über ihren Bedeutungswandel von Alt-Ägypten bis Bernini*, hg. v. Horst W. Janson, Köln 1964.

PANSA 1893

Pansa, Giovanni, „Feste in onore di Celestino 5. celebrate in Aquila nei secoli 14., 15., 16., 17.“, in: *RA* 8.1893, H. 3, S. 97–111.

PANSA 1894

Pansa, Giovanni, *Silvestro di Sulmona detto l'Ariscola, scultore-architetto del sec. XV e le sue monumentali opere esistenti in Aquila degli Abruzzi*, Lanciano 1894.

PANSA 1899/1900

Pansa, Giovanni, „Regesto antico dell'insigne monastero di Collemaggio presso Aquila“, in: *Rassegna abruzzese: di storia ed arte* 3.1899, H. 9, S. 248–262; 4.1900, H. 10, 11/12, S. 73–89, 234–251.

PANSA 1904

Pansa, Giovanni, „Gli ebrei in Aquila nel secolo XV. L'opera dei frati minori e il Monte di Pietà“, in: *BDASP* 16.1904, S. 201–229.

PANZINO 2018

Panzino, Renata, „Il restauro degli affreschi della cappella del Santo“, in: *Restauro* 2018, S. 73–81.

PAPPONETTI 2002

Papponetti, Giuseppe, „Intelletuali e libro nell'Abruzzo quattro-cinquecentesco“, in: *Abruzzo dall'umanesimo* 2002, S. 125–134.

Parato 2000

Il parato di Niccolò V per il giubileo del 1450 (Ausst. Florenz 2000), hg. v. Beatrice Paolozzi Strozzi, Florenz 2000 (Mostre del Museo Nazionale del Bargello 32).

PARAVICINI 1993

Paravicini, Werner, „Sterben und Tod Ludwigs XI.“, in: *Tod im Mittelalter*, hg. v. Arno Borst u. a., Konstanz 1993 (Konstanzer Bibliothek 20), S. 77–168.

PARAVICINI BAGLIANI 1997

Paravicini Bagliani, Agostino, *Der Leib des Papstes. Eine Theologie der Hinfälligkeit*, München 1997.

PARK 2006

Park, Katharine, *Secrets of women. Gender, generation, and the origins of human dissection*, New York 2006.

PARRONCHI 1968

Parronchi, Alessandro, *Opere giovanili di Michelangelo*, 6 Bde., Florenz 1968–2003, Bd. 1 (1968).

PARSONS 2004

Parsons, Gerald, *Siena, civil religion and the Sieneese*, Aldershot u. a. 2004.

PARTSCH 2019

Partsch, Susanna, „Silvestro da Sulmona, in: *AKL*, Bd. 104 (2019), S. 2.

PASCULLI FERRARI 2010

Pasciulli Ferrari, Mimma, „Importazione in Abruzzo di altari marmorei napoletani: S. Maria del Ponte a Lanciano e S. Maria di Collemaggio a L’Aquila“, in: *Abruzzo Barocco* 2010, S. 292–308.

PASQUALETTI 2013

Pasqualetti, Cristiana, „La Gerusalemme evocata: L’Aquila e gli Abruzzi nel medioevo“, in: *Come a Gerusalemme. Evocazioni, riproduzioni, imitazioni dei luoghi santi tra Medioevo ed età moderna*, hg. v. Anna Benvenuti u. Pierantonio Piatti, Florenz 2013 (Toscana sacra 4), S. 773–792.

PASQUALETTI 2013(2015)

Pasqualetti, Cristiana, „L’Aquila come Gerusalemme? Alle origini di una tradizione storiografica“, in: *Architettura* 2013(2015), S. 255–270.

PASTOR 1901

Pastor, Ludwig von, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, 16 Bde., Freiburg i. Br./Rom 1901–1933³, Bd. 1 (1901): *Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance bis zur Wahl Pius’ II. (Martin V., Eugen IV., Nikolaus V., Calixtus III.)*.

PASZTOR 1987

Pasztor, Edith, „Celestino V e Bonifacio VIII“, in: *Indulgenza nel medioevo e Perdonanza di Papa Celestino* (Tagung L’Aquila, 05.–06. 10. 1984), hg. v. Alessandro Clementi, L’Aquila 1987, S. 61–78.

PATETTA 1989

Patetta, Luciano, *Storia e tipologia: cinque saggi sull’architettura del passato*, Mailand 1989.

PAVONE 1988

Pavone, Mario Alberto, *Iconologia francescana: il Quattrocento*, Todi 1988 (Studi 2).

PAYNE/SATZINGER 2013

Payne, Alina/Satzinger, Georg, „Architektur als Objekt“, in: *Challenge* 2013, S. 1416.

PEDRETTI 1978

Pedretti, Carlo, *Leonardo architetto*, Mailand 1978.

PELLEGRINI 2004

Pellegrini, Letizia, *Il processo di canonizzazione di Bernardino da Siena: studio ed edizione*, Rom 2004.

PELLEGRINI 2007

Pellegrini, Letizia, „Preparando una edizione. Un primo saggio di lettura della ‚Chronica‘ di Bernardino da Fossa“, in: *Beati Aquilani* 2007, S. 59–82.

PELLEGRINI 2009

Pellegrini, Letizia, „Introduzione“, in: *Processo* 2009, S. 29–133.

PELLEGRINI 2016

Pellegrini, Letizia, „Nel cono d’ombra del Trecento: pietà e devozione nella Siena di Bernardino“, in: *Beata civitas. Pubblica pietà e devozioni private nella Siena del ’300*, hg. v. Anna Benvenuti u. Pierantonio Piatti, Florenz 2016 (Toscana sacra 5), S. 375–392.

PELLEGRINI/DEL FUOCO 2012

Pellegrini, Luigi/Del Fuoco, Maria Grazia, „Ricerche sugli insediamenti dell’Osservanza francescana in Abruzzo“, in: *Fratres de familia: gli insediamenti dell’Osservanza minoritica nella penisola italiana (sec. XIV–XV)*, hg. v. Letizia Pellegrini u. Gian Maria Varanini, Caselle di Sommacampagna 2012 (Quaderni di storia religiosa 18), S. 249–294.

PERETTI 2008

Peretti, Paolo, „Feliciano Fedeli, ‚omo di varie e grosse invenzioni‘. Biografia di un organaro del Settecento“, in: *Studia Picena* 73.2008, S. 261–312.

PERKINS 1868

Perkins, Charles Callahan, *Italian sculptors: being a history of sculpture in northern, southern and eastern Italy*, London 1868.

PERTICI 2008

Pertici, Petra, „Ritratti e simboli civici a Siena durante il primo Rinascimento“, in: *Presenza del passato. Political ideas e modelli culturali nella storia e nell’arte senese*, hg. v. Costanza Barbieri, Siena u. a. 2008, S. 107–125.

PETRACCIA 2010A

Petraccia, Arianna, *La pittura a L’Aquila 1560–1630* [Diss. Roma Tre, 2010], <http://hdl.handle.net/2307/536> <07.10.2023>.

PETRACCIA 2010B

Petraccia, Arianna, „Il refettorio del convento di San Bernardino a L’Aquila: Simone Lagi, Gregorio Grassi, Stefano Pandolfi, Domenico Rainaldi“, in: *Abruzzo Barocco* 2010, S. 99–111.

PETRACCIA 2013

Petraccia, Arianna, „La modernizzazione del patrimonio ecclesiastico aquilano tra Cinquecento e Seicento: la cattedrale dei SS. Massimo e Giorgio e la basilica di S. Bernardino“, in: *Palladio* N.S. 26.2013, 52, S. 35–58.

PETRACCIA 2019

Petraccia, Arianna, „Da Silvestro dell’Aquila in poi: questioni di scultura e architettura nella basilica di San Bernardino, ovvero del Cinquecento aquilano“, in: *Osservanza minoritica* 2019, S. 601–634.

PETRELLA 2011

Petrella, Giovanna, „E la campana sona novantanove din don‘. Campane e fonditori di campane all’Aquila“, in: *L’anima dei luoghi. Rintocchi di campane e orologi a San Severino Marche*, hg. v. E. Pacella u. L. Petrella, San Severino Marche 2011, S. 24–39.

PETRONE 1978

Petrone, Nicola, *I Frati minori conventuali nella città di Aquila*, L’Aquila 1978.

PETRONE 2000

Petrone, Nicola, *Francescanesimo in Abruzzo: dalle origini ai nostri giorni*, Tagliacozzo 2000.

PEZZUTO 2010(2011)

Pezzuto, Luca, „Un nuovo ordinamento e una nuova datazione per la pala del ‚Maestro di San Giovanni da Capestrano‘“, in: *Prospettiva* 138.2010(2011), S. 35–48.

PEZZUTO 2014

Pezzuto, Luca, „Novità su alcuni ‚petits maitres‘ del Seicento tra L’Aquila, Roma e Ascoli Piceno: Francesco Bedeschini, Cesare Fantetti, Ludovico Trasi“, in: *Horti Hesperidum* 4.2014, H. 1, S. 147–205.

PEZZUTO 2015

Pezzuto, Luca, „Pittore Napoletano, San Bernardino da Siena“, in: *L’arte di Francesco. Capolavori d’arte italiana e terre d’Asia dal XIII al XV secolo* (Ausst. Florenz 2015), hg. v. Angelo Tartuferi u. Francesco D’Arelli, Florenz 2015, S. 262 f.

PFISTERER 1999a

Pfisterer, Ulrich, „Phidias und Polyklet von Dante bis Vasari. Zu Nachruhm und künstlerischer Rezeption antiker Bildhauer in der Renaissance“, in: *MJKW* 26.1999, S. 61–97.

PFISTERER 1999b

Pfisterer, Ulrich, [Rezension zu]: CANNON/VAUCHEZ 1999, in: *Journal für Kunstgeschichte* 3.1999, H. 4, S. 345–349.

PFISTERER 2002a

Pfisterer, Ulrich, „Civic promoters of celestial protectors. The ‚Arca di San Donato‘ at Arezzo and the crisis of the saint’s tomb around 1400“, in: *Decorations for the Holy Dead. Visual embellishments on tombs and shrines of saints*, hg. Stephen Lamia u. Elizabeth Valdez del Alamo, Turnhout 2002, S. 219–232.

PFISTERER 2002b

Pfisterer, Ulrich, *Donatello und die Entdeckung der Stile: 1430–1445*, München 2002.

PFISTERER 2008

Pfisterer, Ulrich, *Lysippus und seine Freunde. Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance oder: Das erste Jahrhundert der Medaille*, Berlin 2008.

PIANA 1951

Piana, Celestino, „I processi di canonizzazione su la vita di San Bernardino da Siena“, in: *AFH* 44.1951, S. 87–160, 383–435.

PIANA 1978/79

Piana, Celestino, „Scritti polemici fra Conventuali e Osservanti a metà del '400 con la partecipazione dei giuristi secolari“, in: *AFH* 71.1978, S. 339–405; 72.1979, S. 37–105.

PIANA 1980

Piana, Celestino, „Per il centenario cateriniano-bernardiniano“, in: *SF* 77.1980, S. 29–49.

PIEPER 1989a

Pieper, Jan, „Architektonische Toposforschung“, in: *Bauwelt* 3.1989, S. 78–81.

PIEPER 1989b

Pieper, Jan, „Jerusalemkirchen. Mittelalterliche Kleinarchitekturen nach dem Modell des Heiligen Grabes“, in: *Bauwelt* 3.1989, S. 82–100.

PIEPER 1995

Pieper, Jan, „Der Garten des Heiligen Grabes zu Görlitz“, in: *Daidalos* 58.1995, S. 38–43.

PIERI 1966

Pieri, Mario, *Marmologia: dizionario di marmi e graniti italiani ed esteri*, Mailand 1966.

PIERUCCI 2001

Pierucci, Paola, „The saffron trade between Middle Ages and Modern Era in the district of L'Aquila“, in: *Journal of commodity science* 40.2001, S. 124–164.

PINTON 2009

Pinton, Daniele, „La Porta Santa della basilica di S. Maria di Collemaggio, simbolo della Perdonanza Celestiniana“, in: *Fedelmente* 1.2009, H. 2, S. 47–86.

Pio II e le arti 2005

Pio II e le arti. La riscoperta dell'antico da Federighi a Michelangelo, hg. v. Alessandro Angelini, Cinisello Balsamo 2005.

Pittura del Seicento 2014

Pittura del Seicento in Abruzzo tra Roma e Napoli. Oltre Caravaggio (Ausst. Lanciano/Sulmona 2013/15), hg. v. Lucia Arbace, Neapel 2014.

PIZZUTI 2007

Pizzuti, Nicoletta, „Il sepolcro di Maria Pereyra in S. Bernardino a L'Aquila“, in: *L'architettura di età aragonese nell'Italia Centro-Meridionale: verso la costituzione di un sistema informativo territoriale documentario iconografico*, hg. v. Cesare Cundari, 9 Bde., Rom 2006–07, Bd. 1 (2007): *L'architettura di età aragonese nell'Italia centrale*, S. 61–66.

POCHAT 1990

Pochat, Götz, *Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien*, Graz 1990 (Forschungen und Berichte des Institutes für Kunstgeschichte der Karl-Franzens-Universität Graz 9).

POCHAT 2009

Pochat, Götz, *Kunst, Kultur, Ästhetik. Gesammelte Aufsätze*, Münster u. a. 2009 (Grazer Edition 1).

POLECRITTI 2000

Polecristi, Cynthia L., *Preaching peace in Renaissance Italy. Bernardino of Siena & his audience*, Washington 2000.

POLLARD 1984

Pollard, Graham, *Medaglie italiane del Rinascimento nel Museo Nazionale del Bargello*, 3 Bde., Florenz 1984–85, Bd. 1 (1984): 1400–1530.

PÖPPER 2001

Pöpper, Thomas, „Andrea Bregnos Hochaltarädikulen in Santa Maria del Popolo (Rom) und Santa Maria della Quercia (bei Viterbo)“, in: *Arredi di culto e disposizioni liturgiche a Roma da Costantino a Sisto IV* (Tagung Rom, 03.–04. 12. 1999), hg. v. Sible de Blaauw, Assen 2001 (Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome 59), S. 251–278.

PÖPPER 2003(2004)

Pöpper, Thomas, „... una certa opera di marmoro che vulgare se chiama tabernaculo“. Zu zwei identifizierten römischen Sakramentstabernakeln nebst einem Exkurs zu Andrea Bregno, Giovanni de Larigo und den Fenster-Aedikulen des Palazzo Raffaele Riario (La Cancelleria) in Rom“, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* N.F. 45.2003(2004), S. 39–63.

PÖPPER 2004

Pöpper, Thomas, „Das Grabdenkmal Papst Nikolaus' V. in St. Peter“, in: *Rom und das Reich vor der Reformation*, hg. v. Nikolaus Staubach, Frankfurt a. M. u. a. 2004, S. 31–52.

PÖPPER 2007

Pöpper, Thomas, „Zur ursprünglichen Aufstellung und zum ‚idealen‘ Betrachter des Grabdenkmals Papst Martins V. in San Giovanni in Laterano, Rom“, in: *ZfK* 70.2007, H. 1, S. 55–68.

PÖPPER 2010

Pöpper, Thomas, *Skulpturen für das Papsttum: Leben und Werk des Andrea Bregno im Rom des 15. Jahrhunderts*, Leipzig 2010.

POESCHKE 1990/92

Poeschke, Joachim, *Die Skulptur der Renaissance in Italien*, 2 Bde., München 1990–92.

POESCHKE 1993

Poeschke, Joachim, „Freigrabmäler der Frührenaissance und ihre transalpinen Voraussetzungen“, in: *Italienische Frührenaissance und nordeuropäisches Spätmittelalter*, hg. v. dems., München 1993, S. 85–108.

POESCHKE 2000

Poeschke, Joachim, *Die Skulptur des Mittelalters in Italien*, 2 Bde., München 1998–2000, Bd. 2 (2000): *Gotik*.

POLCRI 2005

Polcri, Franco, „Repertorio di documenti sul Beato Ranieri“, in: *Beato Ranieri* 2005, S. 348–403.

PONTIERI 1979

Pontieri, Ernesto, *Il Comune dell'Aquila nel declino del Medioevo*, L'Aquila 1979.

POPE-HENNESSY 1951

Pope-Hennessy, John, „The Arca of St Dominic: A Hypothesis“, in: *The Burlington Magazine* 93.1951, Nr. 584, S. 347–351.

PREACHER 2002

Preacher, sermon and audience in the Middle Ages, hg. v. Carolyn Muessig, Leiden u. a. 2002 (A new history of the sermon 3).

PRATESI 1957

Pratesi, Riccardo, „Ancora sui genitori di S. Bernardino da Siena“, in: *SF* 54.1957, H. 1, S. 91–96.

PRATESI 1960

Pratesi, Riccardo, „Amici, Giovanni“, in: *DBI*, Bd. 2 (1960), S. 778–780.

PRINCIPI 2012

Principi, Lorenzo, „Il Sant'Egidio di Orte: aperture per Saturnino Gatti scultore“, in: *Nuovi studi* 18.2012, S. 101–128.

PRINCIPI 2012(2013)

Principi, Lorenzo, „La ‚Madonna delle Grazie‘ di Grottaferrata: una proposta per la gioventù di Giovanni di Biasuccio da Fontavignone“, in: *Commentari d'arte* 18.2012(2013), Nr. 52/53, S. 60–74.

PRINCIPI 2015

Principi, Lorenzo, „Un ‚San Sebastiano‘ di Silvestro dell'Aquila e un ‚San Vito‘ di Saturnino Gatti“, in: *Il capitale culturale* 11.2015, S. 11–39.

PROCACCI 1931

Procacci, Ugo, „Il tempietto sepolcrale dei SS. Pellegrino e Bianco di Matteo Civitali“, in: *Rivista d'arte* 13.1931, S. 406–419.

PROPERZI/SPAGNESI 1972

Properzi, Gianfranco/Spagnesi, Pier Luigi, *L'Aquila: problemi di forma e storia della città*, Bari 1972.

PUGLIA, ABRUZZO 2006

Puglia, Abruzzo, hg. v. Adriano Ghisetti Giavarina, Rom 2006 (Architettura del classicismo tra Quattrocento e Cinquecento).

PUGLISI/BARCHAM 2013

Puglisi, Catherine R./Barcham, William L. (Hg.), *New perspectives on the Man of Sorrows*, Kalamazoo 2013.

PULINARI 1913

Pulinari, Dionisio, *Cronache dei Frati Minori della Provincia di Toscana, secondo l'autografo di Ognissanti*, Arezzo 1913 (Documenti francescani 1).

PUPPI 1961/63

Puppi, Lionello, „Un’opera di Girolamo Pittoni all’Aquila“, in: *BDASP* 51./53.1961/63, S. 151–159.

QUARESIMA u. a. 2006

Quaresima, Raimondo u. a., „Identification, characterization and weathering of the stones used medieval religious architecture in L’Aquila (Italy)“, in: *Geomaterials in Cultural Heritage*, hg. v. Marino Magetti u. Bruno Messiga, London 2006, S. 323–335.

RAFF 1994

Raff, Thomas, *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, München 1994.

Rahmen und frames 2018

Rahmen und frames: Dispositionen des Visuellen in der Kunst der Vormoderne, hg. v. Daniela Wagner u. Fridericke Conrad, Berlin u. a. 2018 (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte 11).

RAUB 2014

Raub, Andreas, „Das Mausoleum von Halikarnassos in den Zeichnungen Antonio da Sangallos des Jüngeren. Ein zerstörtes Weltwunder und der Beginn seiner Rekonstruktion“, in: *Pegasus* 16.2014, S. 167–206.

RDK

Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, hg. v. Otto Schmitt u. a., Stuttgart/München 1937–2021.

REDI 2006

Redi, Fabio, „Santa Maria di Collemaggio. Archeologia di un monumento“, in: *Celestino V e la sua basilica*, Cinisello Balsamo 2006, S. 71–133.

REDI/IOVENITTI 2007

Redi, Fabio/Iovenitti, Cristina, „Basilica di Santa Maria di Collemaggio in L’Aquila. Risultati parziali della ricerca archeologica (scavo 2005)“, in: *Archeologia medievale* 34.2007, S. 95–112.

REINLE 1984

Reinle, Adolf, *Das stellvertretende Bildnis: Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert*, Zürich/München 1984.

Restauro 2018

Il restauro della cappella di San Bernardino all’Aquila, hg. v. Maurizio D’Antonio u. Michele Maccherini, Pescara 2018 (Il cantiere di restauro).

REUDENBACH 2002

Reudenbach, Bruno, „Gold ist Schlamm’. Anmerkungen zur Materialbewertung im Mittelalter“, in: *Material in Kunst und Alltag*, hg. v. Monika Wagner u. Dietmar Rübél, Berlin 2002 (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte 1), S. 1–12.

REUDENBACH 2008

Reudenbach, Bruno, „'Loca sancta'. Zur materiellen Übertragung der heiligen Stätten“, in: *Jerusalem, du Schöne. Vorstellungen und Bilder einer heiligen Stadt*, hg. v. dems., Bern u. a. 2008, S. 9–32.

RICOTTI 1937

Ricotti, Egidio, *La provincia francescana abruzzese di S. Bernardino dei Frati Minori conventuali*, Rom 1937.

RIEGEL 1997/98(2002)

Riegel, Nicole, „San Pietro in Montorio in Rom. Die Votivkirche der katholischen Könige Isabella und Ferdinand von Spanien“, in: *RJBH* 32.1997/98(2002), S. 273–320.

Rinascita 2015

La rinascita della Basilica di San Bernardino. Il restauro dopo il terremoto, hg. v. Maurizio D'Antonio, Arianna De Luzio u. Vito Ciano, Rom 2015.

RIVERA 1913

Rivera, Giuseppe, *La città dell'Aquila negli ultimi anni della monarchia napoletana*, 2 Bde., L'Aquila 1913–18, Bd. 1 (1913).

RIVERA 1905

Rivera, Luigi, „Le piante e i prospetti della Città dell'Aquila (sec. XV–XIX)“, in: *BDASP* 17.1905, S. 101–144.

RIVERA 1941–43/RIVERA 1944a

Rivera, Luigi, „Epigrafi delle chiese e di altri edifici della città dell'Aquila“, in: *BDASP* 32./34.1941/43, S. 203–225; 35.1944, S. 167–240.

RIVERA 1944b

Rivera, Luigi, „San Bernardino e la città dell'Aquila“, in: *BDASP* 35.1944, S. 47–119.

RIVERA 1956

Rivera, Luigi, „Gli Ordini Celestino e Francescano; i Ss. Pietro del Morrone, Bernardino da Siena, Giovanni da Capistrano e l'Aquila“, in: *BDASP* 46.1956, S. 31–48.

ROBSON 2005

Robson, Janet, „The pilgrim's progress. Reinterpreting the Trecento fresco programme in the Lower Church at Assisi“, in: *The art of the Franciscan Order in Italy*, hg. v. William R. Cook, Leiden u. a. 2005 (The medieval Franciscans 1), S. 39–70.

ROBSON 2014

Robson, Janet, „Cutting from an antiphony“, in: *Sanctity pictured: the art of the Dominican and Franciscan orders in Renaissance Italy*, hg. v. Trinita Kennedy, Nashville u. a. 2014, S. 184 f.

RODOLICO 1995

Rodolico, Francesco, *Le pietre delle città d'Italia*, Florenz 1995².

RODRÍGUEZ-MOYA/MÍNGUEZ 2017

Rodríguez-Moya, Immaculada/Mínguez, Víctor, *The seven ancient wonders in the early modern world*, London/New York 2017.

RÖLL 1994

Röll, Johannes, *Giovanni Dalmata*, Worms 1994 (RSBH 10).

ROEST 2000

Roest, Bert, *A history of Franciscan education c. 1210–1517*, Leiden 2000 (Education and society in the Middle Ages and Renaissance 11).

ROEST 2009

Roest, Bert, „Observant Reform in Religious orders“, in: *The Cambridge History of Christianity*, 9 Bde., Cambridge 2006–2009, Bd. 4 (2009): *Christianity in Western Europe c. 1100–c. 1500*, hg. v. Miri Rubin u. Walter Simon, S. 446–57.

ROMANINI 1989

Romanini, Angiola Maria, „Reliquiae‘ e documenti. I luoghi del culto francescano nella basilica di Santa Maria degli Angeli presso Assisi“, in: *La Basilica di S. Maria degli Angeli*, 2 Bde., Perugia 1989–90, Bd. 1 (1989): *Storia e architettura*, hg. v. Francesco Federico Mancini u. Aurora Scotti, S. 53–88.

ROMANO 1992

Romano, Serena, „Le storie intorno all’Arca. Nicola da Tolentino e la ‚Pax‘ marchigiana“, in: *Cappellone* 1992, S. 23–40.

ROSATI 1935

Rosati, Nazario, „La figura di S. Bernardino in una visione di S. Caterina da Bologna“, in: *BSB* 14.1935, S. 237–241.

ROSER 2005

Roser, Hannes, *St. Peter in Rom im 15. Jahrhundert. Studien zu Architektur und skulpturaler Ausstattung*, München 2005 (RSBH 19).

ROSSI 1994

Rossi, Benedetto, „San Bernardino da Siena ‚predicatore‘ dell’Eucaristia“, in: *Panis vivus. Arredi e testimonianze figurative del culto eucaristico dal VI al XIX secolo*, hg. v. Cecilia Alessi u. Laura Martini, Siena 1994, S. 257–260.

ROTONDI 1952

Rotondi, Pasquale, „Contributo a Silvestro dell’Aquila“, in: *Emporium* 58.1952, S. 105–110.

RUBEO 2015

Rubeo, Veneranda, *Covella, contessa di Celano: sulla storia di una nobildonna nella Marsica del Quattrocento*, Avezzano 2015.

RUF 1981

Ruf, Gerhard, *Das Grab des hl. Franziskus: die Fresken der Unterkirche von Assisi*, Freiburg i Br. u. a. 1981.

RUGGIERI 2006

Ruggieri, Gianfranco, „Il rilievo del mausoleo di S. Bernardino a L'Aquila. Misura e proporzione“, in: *Disegno e conoscenza. Contributi per la storia e l'architettura*, hg. v. Rodolfo Maria Strollo, Rom 2006 (Collana di studi e ricerche sul disegno dell'architettura e dell'ambiente 3), S. 221–236.

RUGGIERI 2008

Ruggieri, Gianfranco, „Il rilievo del mausoleo di papa Celestino V“, in: *Rappresentazione e formazione tra ricerca e didattica*, hg. v. Rodolfo Maria Strollo, Rom 2008 (Collana di studi e ricerche sul disegno dell'architettura e dell'ambiente 4), S. 325–336.

RUSCONI 1906

Rusconi, Jahn Arturo, „Arte retrospettiva: uno scultore ignorato – Silvestro Ariscola“, in: *Emporium* 24.1906, H. 139, S. 30–40.

RUSCONI 1976

Rusconi, Roberto, „Carcano, Michele“, in: *DBI*, Bd. 19 (1976), S. 742–744.

RUSCONI 1982

Rusconi, Roberto, „Gerusalemme nella predicazione popolare quattrocentesca tra millennio, ricordo di viaggio e luogo sacro“, in: *Toscana e Terrasanta nel medioevo*, hg. v. Franco Cardini, Florenz 1982 (Italia, Oriente, Mediterraneo 1), S. 285–298.

RUSCONI 1995

Rusconi, Roberto, „Giovanni da Capestrano: Iconografia di un predicatore nell'Europa del '400“, in: *Predicazione francescana e società veneta nel Quattrocento: Committenza, ascolto, ricezione* (Tagung Padua, 26.–28. 03. 1987), Padua 1995 (Le venezie francescane 6, 1989), S. 31–60.

RUSCONI 2002

Rusconi, Roberto, „The preacher saint in late medieval Italian art“, in: *Preacher* 2002, S. 181–200.

RUSCONI 2010

Rusconi, Roberto, *Santo Padre. La santità del papa da san Pietro a Giovanni Paolo II*, Rom 2010 (Sacro/santo N.S. 14).

SACCHETTI SASSETTI 1956

Sacchetti Sasseti, Angelo, *Per la storia dell'arte nel Rinascimento. Federico Fiorentino scultore, opere sconosciute del Vignola*, Rom 1956.

SÄGMÜLLER 1909

Sägmüller, Johannes Baptist, *Lehrbuch des katholischen Kirchenrechts*, Freiburg i. Br. u. a. 1909².

SAHLER 2013

Hildegard Sahler, „Architektur als Objekt der Verehrung. Entstehung und Wirkung der Großreliquien in Loreto, Jerusalem und Assisi“, in: *Challenge* 2013, S. 1420–1424.

SAKELLARIOU 2012

Sakellariou, Eleni, *Southern Italy in the late Middle Ages. Demographic, institutional and economic change in the kingdom of Naples, c. 1440–c. 1530*, Leiden u. a. 2012 (The medieval mediterranean 94).

Sassetta 2009

Sassetta: the Borgo San Sepolcro altarpiece, hg. v. Machtelt Israëls, 2 Bde., Florenz 2009 (Villa i Tatti 25).

SATZINGER 1991

Satzinger, Georg, *Antonio da Sangallo der Ältere und die Madonna di San Biagio bei Montepulciano*, Tübingen 1991 (Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte 11).

SATZINGER 2011

Satzinger, Georg, *Michelangelo und die Fassade von San Lorenzo in Florenz. Zur Geschichte der Skulpturenfassade der Renaissance*, München 2011 (RFBH 34).

SATZINGER 2022

Satzinger, Georg, „Catalogue of Architecture“, in: *Raphael, the complete works: paintings, frescoes, tapestries, architecture*, hg. v. Michael Rohlmann u. a., Köln 2022, S. 674–691.

SCHLÄPFER 1965

Schläpfer, Lothar, *Das Leben des heiligen Bernhardin von Siena*, Düsseldorf 1965.

SCHMIDT 1990

Schmidt, Gerhard, „Typen und Bildmotive des spätmittelalterlichen Monumentalgrabes“, in: *Skulptur und Grabmal* 1990, S. 13–82.

SCHMITZ-ESSER 2014

Schmitz-Esser, Romedio, *Der Leichnam im Mittelalter: Einbalsamierung, Verbrennung und die kulturelle Konstruktion des toten Körpers*, Ostfildern 2014 (Mittelalter-Forschungen 48).

SCHMUHL 2016

Schmuhl, Yvonne, „Porphyry“, in: *RDK Labor*, <http://www.rdklabor.de/w/?oldid=97972> (07.10.2023).

SCHÖNBERGER 1952

Schönberger, Arno, „Cherub“, in: *RDK*, Bd. 3 (1952), Sp. 428–433.

SCONCI 1983

Sconci, Enrico, *Il centro storico dell'Aquila: struttura urbana e modelli di rappresentazione*, L'Aquila 1983.

SEIDEL 1985(1986)

Seidel, Max, „Ikonographie und Historiographie: ‚conversatio angelorum in silvis‘ Eremiten-Bilder von Simone Martini und Pietro Lorenzetti“, in: *Städte-Jahrbuch* 10.1985(1986), S. 77–142.

SEIDEL 1990

Seidel, Max, „Das Grabmal der Kaiserin Margarete von Giovanni Pisano“, in: *Skulptur und Grabmal* 1990, S. 275–316.

SEMMOLONI 2013

Semmoloni, Giorgio, „Il santuario e il culto di san Nicola da Tolentino. Aspetti e problemi“, in: *Marca-Marche* 1.2013, S. 58–75.

SENSI 2000

Sensi, Mario, „L'indulgenza della Porziuncola e la Perdonanza di Celestino V“, in: *I Giubilei nella storia della Chiesa* (Tagung Rom, 23.–26. 06. 1999), Vatikanstadt 2000, S. 179–223.

SENSI 2002

Sensi, Mario, *Il perdono di Assisi*, Assisi 2002.

SENSI 2008

Sensi, Mario, „Gli Osservanti alla Porziuncola“, in: *San Francesco e la Porziuncola. Dalla ‚chiesa piccola e povera‘ alla Basilica di Santa Maria degli Angeli*, hg. v. Pietro Messa, S. Maria degli Angeli 2008 (Viator 5), S. 207–247.

SENSO 2008

Andrea Bregno: Il senso della forma nella cultura artistica del Rinascimento, hg. v. Claudio Crescentini u. Claudio Strinati, Florenz 2008.

SEPPELT 1921

Seppelt, Franz Xaver, *Monumenta Coelestiniana. Quellen zur Geschichte des Papstes Coelestinus V.*, Paderborn 1921 (Quellen und Forschungen aus dem Gebiete der Geschichte 19).

SERRA 1912

Serra, Luigi, *Aquila monumentale*, L'Aquila 1912.

SEYMOUR 1966

Seymour, Charles, *Sculpture in Italy: 1400 to 1500*, Harmondsworth u. a. 1966 (The Pelican history of art 26).

S. Giovanni nella chiesa 1989

S. Giovanni da Capestrano nella chiesa e nella società del suo tempo, hg. v. Edith u. Lajos Pásztor, L'Aquila 1989.

SHAW/SHAW-BOCCIA 1996

Shaw, Keith V./Shaw-Boccia, Theresa M., „Further observations on a Quattrocento ‚Ymago Sancti Bernardini‘ in the Santo“, in: *Il Santo* 2. Ser. 36.1996, S. 475–485.

SHEARMAN 1995

Shearman, John K. G., „Il mecenatismo di Giulio II e Leone X“, in: *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento (1420–1530)* (Tagung Rom, 24.–27. 10. 1990), hg. v. Arnold Esch, Turin 1995 (Piccola biblioteca Einaudi 630), S. 213–242.

SIGNORI 2011

Signori, Gabriela, „Die Wunderheilung. Vom heiligen Ort zur Imagination“, in: *Wunder. Poetik und Politik des Staunens im 20. Jahrhundert*, hg. v. Alexander Geppert u. Till Kössler, Berlin 2011, S. 71–94.

SIGNORINI 1868

Signorini, Angelo, *La Diocesi di Aquila descritta ed illustrata*, 2 Bde., L'Aquila 1868.

SILBERER 2016

Silberer, Leonie, *Klosterbaukunst der konventualen Franziskaner vom 13. Jahrhundert bis zur Reformation. Domus fratrum minorum*, Petersberg 2016 (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 141).

SIMONATO 2010

Simonato, Lucia, „Manoscritti miniati e illustrati: codici religiosi“, in: *Da Jacopo a Donatello* 2010, S. 512–515.

SIMONE 2012

Simone, Gianluigi, „Introduzione“, in: ALFERI 2012, S. 15–101.

SIMONE 2015(2016)

Simone, Gianluigi, „Il gonfalone di città di G. P. Cardone ed altre committenze artistiche pubbliche nel periodo margaritano“, in: *BDASP* 106.2015(2016), S. 91–136.

Skulptur und Grabmal 1990

Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien (Tagung Rom, 04.–06.07.1985), hg. v. Jörg Garms u. Angiola Maria Romanini (Publikationen des historischen Instituts beim österreichischen Kulturinstitut in Rom 10), Wien 1990.

SOLVI 2007/10

Solvi, Daniele, „Bernardino da Siena: una santità mariana?“, in: *Amicitiae sensibus. Studi in onore di don Mario Sensi*, hg. v. Alessandra Bartolomei Romagnoli u. F. Frezza (Bollettino storico della città di Foligno 31.–34.2007–2010), S. 371–390.

SOLVI 2009

Solvi, Daniele, „Agiografi e agiografie dell'osservanza minoritica cismondana“, in: *Biografia e agiografia di San Giacomo della Marca* (Tagung Montepandone, 29.11.2008), hg. v. Fulvia Serpico, Tavarnuzze 2009 (Quaderni di San Giacomo 2), S. 107–123.

SOLVI 2013

Solvi, Daniele, „Il culto dei santi nella proposta socio-religiosa dell'Osservanza“, in: *Frati* 2013, S. 135–169.

SOLVI 2016a

Solvi, Daniele, „Il frate col vessillo. Ascendenti e concorrenti letterari di un'iconografia“, in: *Giovanni da Capestrano* 2016, S. 47–59.

SOLVI 2016b

Solvi, Daniele, „L'indulgenza in predica. I sermoni sul Perdono nel '400“, in: *Il Perdono di Assisi: storia, agiografi, erudizione*, hg. v. Stefano Brufani, Spoleto 2016, S. 237–256.

SOLVI 2017

Solvi, Daniele, „Giovanni of Capestrano’s Liturgical Office for the Feast of Saint Bernardino of Siena“, in: *FS* 75.2017, S. 49–71.

SPAGNESI 2009

Spagnesi, Gianfranco, *Il centro storico dell’Aquila: memoria e progetto*, Rom 2009 (La cultura 122).

SPERANZA 1935

Speranza, Ugo, „La Traslazione del corpo di S. Bernardino da Siena avvenuta nell’Aquila il 1472“, in: *BDASP* 26.1935, H. 5, S. 81–86.

SPERANZA 1944

Speranza, Ugo, „Le ricognizioni della salma di S. Bernardino all’Aquila nel 1799–1800, rievocato in occasione del V centenario della sua morte“, in: *BDASP* 35.1944, H. 6, S. 157–166.

SPERANZA 1964/66(1967)

Speranza, Ugo, „Nuovo contributo sulla origine dell’Arma della città dell’Aquila“, in: *BDASP* 54.–56.1964–66(1967), S. 133–140.

SPERLING 1992

Sperling, Christine M., „Verrocchio’s Medici tombs“, in: *Verrocchio and late Quattrocento Italian sculpture* (Tagung Provo/Florenz, 04.1988/06.1989), hg. v. Steven Bule u. Alan Phipps Darr, Florenz 1992, S. 51–61.

STAFFORELLO 1899

Stafforello, Gustavo, *La Patria. Geografia dell’Italia*, 31 Bde., Turin 1890–1905, Bd. 23 (1899): *Province di Aquila, Chieti, Teramo, Campobasso*.

ŠTEFANAC 1996

Štefanac, Samo, „Niccolò di Giovanni Fiorentino e l’arca di S. Nicola a Tolentino“, in: *Quaderni di ricerca storica* 1996, S. 3–13.

SULLI 1987

Sulli, Roberta, „Il monumento funebre Pereyra-Camponeschi: contributo allo studio della cultura antiquariale a L’Aquila nel secondo Quattrocento“, in: *BDASP* 77.1987, S. 207–228.

SULPIZIO 2006

Sulpizio, Federica, „Palazzi rinascimentali dell’Aquila“, in: *Puglia, Abruzzo* 2006, S. 109–137.

TABASSI 1893

Tabassi, Domenico, „Sulla Patria di Silvestro Ariscola artista del secolo XV“, in: *RA* 8.1893, S. 489–495.

TERENZI 2015

Terenzi, Pierluigi, *L’Aquila nel Regno. I rapporti politici fra città e monarchia nel mezzogiorno medievale*, Bologna 2015 (Istit. italiano per gli studi storici in Napoli 65), Repositorium: <http://www.riformanzaequilane.org/> (07.10.2023).

TERENZI 2016a

Terenzi, Pierluigi, „In quaterno communis‘. Scritture pubbliche e cancelleria cittadina a L’Aquila (secoli XIV–XV)“, in: *MEFR/Moyen Âge* 128.2016, H. 2, S. 2–15.

TERENZI 2016b

Terenzi, Pierluigi, „Opere pubbliche e organizzazione del lavoro edile nel regno di Napoli (secoli XIII–XV)“, in: *Città, spazi pubblici e servizi sociali nel Mezzogiorno medievale*, hg. v. Giovanni Vitolo, Salerno 2016, S. 119–138.

THIELEMANN 1996

Thielemann, Andreas, *Phidias im Quattrocento*, Köln 1996.

TOMASI 2012

Tomasi, Michele, *Le arche dei santi: scultura, religione e politica nel Trecento veneto*, Rom 2012 (Études lausannoises d’histoire de l’art 13).

TORLONTANO 2008

Torlontano, Rossana, „La diffusione della cultura romana in area centro-italiana: una nuova proposta per la formazione di Silvestro dell’Aquila“, in: *Senso* 2008, S. 491–505.

Totenkult 2004

Totenkult und Wille zur Macht. Die unruhigen Ruhestätten der Päpste in St. Peter, hg. v. Horst Bredekamp u. Volker Reinhardt, Darmstadt 2004.

TOYAMA 2020

Toyama, Koichi, „L’ombra e le reliquie: il caso dell’effigie del beato Bernardino dipinta da Pietro di Giovanni d’Ambrogio nella Pinacoteca Nazionale di Siena“, in: *Iconographica* 19.2020, S. 91–105.

TOZZI 1956

Tozzi, Angelo, *L’Ospedale S. Salvatore dell’Aquila nel passato e nel presente*, L’Aquila 1956.

TOZZI 1986

Tozzi, Angelo, *San Giovanni da Capestrano fondatore dell’Ospedale S. Salvatore dell’Aquila*, L’Aquila 1986.

TRAEGER 2000

Traeger, Jörg, *Renaissance und Religion. Die Kunst des Glaubens im Zeitalter Raphaels*, München 2000.

TRE

Theologische Realenzyklopädie, hg. v. Gerhard Krause u. Gerhard Müller, 36 Bde., Berlin, New York 1977–2004.

Treasures 2010

Treasures of heaven: saints, relics, and devotion in Medieval Europe (Ausst. Cleveland/Baltimore/London 2010/11), hg. v. Martina Bagnoli u. a., New Haven u. a. 2010.

Trexler 1991

Trexler, Richard C., *Public life in Renaissance Florence*, Ithaca u. a. 1991.

TRINCHIERI 1941/43

Trinchieri, Romolo, „L'ordine di Sant'Agostino nell'Abruzzo aquilano: saggio storico“, in: *BDASP* 32.–34.1941–43, S. 115–201.

TRINKS 2013

Trinks, Stefan, „Der Künstler im Zeichen des Kreuzes: artistische Selbstnennungen an der Grenze zur Selbstverherrlichung“, in: *Künstler-Signaturen* 2013, S. 100–115.

TRIPPS 2000

Tripps, Johannes, „Duccio's Maestà, Drei schwebende Engelchen und der Sieneser Dom als Erlebnisraum“, in: *MKHI* 44.2000, H. 1, S. 150–168.

TRIPPS 2007

Tripps, Johannes, „Studien zur Wandlung von Retabeln südlich und nördlich der Alpen“, in: *Zeremoniell und Raum in der frühen italienischen Malerei*, hg. v. Stefan Weppelmann, Petersberg 2007 (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 60), S. 116–127.

TRIPPS 2010

Tripps, Johannes, „Man hole einen Schmied. Funde zum Enthüllen und Verhüllen von Heiligenschreinen zwischen Spätgotik und Säkularisation“, in: *Das Heilige sichtbar machen. Domschätze in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft*, Regensburg 2010 (Arbeitsberichte Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie Sachsen-Anhalt 9.2010), S. 273–288.

TURCHI 2013

Turchi, Lorenzo, „Bernardino da Siena e la santità di Giacomo della Marca: dal ‚prendere forma‘ del discepolo alla ‚costruzione dell'immagine‘ del Maestro“, in: *Gemma lucens* 2013, S. 13–48.

UNTERMANN 2019

Untermann, Matthias, „Schrift und sakraler Außenraum. Tempelfassaden und monumentale Friesinschriften im Mittelalter“, in: *Sacred scripture/sacred space. The interlacing of real places and conceptual spaces in medieval art and architecture*, hg. v. Tobias Frese, Wilfried E. Keil u. Kristina Krüger, Berlin 2019 (Materiale Textkulturen 23), S. 245–286.

VAGLIENTI 2004

Vaglienti, Francesca M., „Isabella d'Aragona“, in: *DBI*, Bd. 62 (2004), S. 609–615.

VALENTINER 1925

Valentiner, Wilhelm R., „Andrea and Silvestro dell'Aquila“, in: *Art in America* 13.1925, S. 166–176.

VALENTINER 1937

Valentiner, Wilhelm R., „Andrea dell'Aquila, painter and sculptor“, in: *The Art Bulletin* 19.1937, H. 4, S. 503–536.

VALERIO 2014

Valerio, Valentina, „La diaspora delle opere d'arte. Il caso dell'Abruzzo“, in: *Economia della cultura* 24.2014, H. 3/4, S. 357–371.

Valli della Vibrata 1996

Le valli della Vibrata e del Salinello, Pescara 1996, 3 Bde., Bd. 2 (Documenti dell'Abruzzo teramano 4.2).

VAN OS 1974

Van Os, Hendrik W., *Vecchietta and the sacristy of the Siena hospital church. A study in Renaissance religious symbolism*, Den Haag 1974 (Kunsthistorische studiën van het Nederlands Historisch Instituut te Rome 2).

VAUCHEZ 1981

Vauchez, André, *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Age d'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques*, Paris 1981 (Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome 241).

VAUCHEZ 2013

Vauchez, André, „The Franciscain Custody of the Holy Land and the European Political Powers (14th–20th Centuries)“, in: *Treasure of the Holy Sepulchre* (Ausst. Châtenay-Malabry 2013) Cinisello Balsamo 2013, S. 47–53.

VENTURA 2002

Ventura, Luca u. a., „Paleopathological studies in the inner Abruzzo Region (Central Italy)“, in: *Antropologia Portuguesa* 19.2002, S. 145–149.

VENTURA 2015

Ventura, Luca, „From L'Aquila to Europe. Bodies and burials of the Franciscan Observance leading figures“, in: *Pathologica* 107.2015, H. 3–4, S. 215.

VENTURI 1908

Venturi, Adolfo, *Storia dell'arte italiana*, 25 Bde., Mailand 1901–40, Bd. 6 (1908): *La scultura del Quattrocento*.

Via 2014

La via degli Abruzzi e le arti nel Medioevo (secc. XIII–XV), hg. v. Cristiana Pasqualetti, L'Aquila 2014.

VIALLET 2014

Viallet, Ludovic, *Les sens de l'observance: enquête sur les réformes franciscaines entre l'Elbe et l'Oder, de Capistran à Luther (vers 1450–vers 1520)*, Wien/Berlin 2014 (Vita regularis: Abhandlungen 57).

VICARI 1967/69

Vicari, Luigi, „Due architetti romani operanti ad Aquila nei primi anni del sec. XVIII. Sebastiano Cipriani e Giovan Battista Contini“, in: *BDASP* 57.–59.1967/69, S. 199–214.

VILLANI 2009

Villani, Anna Lucia, *La croce di Celestino*, Rom 2009.

VILLETTI 1982

Villetti, Gabriella, „Legislazione e prassi edilizia degli Ordini mendicanti nei secoli XIII e XIV“, in: *Francesco d'Assisi*, 3 Bde., Mailand 1982, Bd. 2: *Chiese e conventi*, hg. v. Ornella Selvafolta, S. 23–31.

VISCA 1893

Visca, Francesco, „Gli antichi statuti dell’antica arte aquilana dei sarti“, in: *BDASP* 5.1893, S. 208–220.

VITOLO 2001

Vitolo, Giovanni, „Ordini mendicanti e dinamiche politico-sociali nel Mezzogiorno angioino-aragonese“, in: *Ordini religiosi e società politica in Italia e Germania nei secoli XIV e XV* (Tagung Trient, 08.–12. 09. 1997), hg. v. Giorgio Chittolini u. a., Bologna 2001 (Annali dell’Istituto Storico Italo-Germanico: Quaderno 56), S. 115–145.

VOGEL 1999

Vogel, Elizabeth Hall, *Sanctity set in stone. Popular piety and the Oratory of San Bernardino in Perugia by Agostino di Duccio* [Diss. New Brunswick, 1999].

Vom Nachleben 2010

Vom Nachleben der Kardinäle. Römische Kardinalsgrabmäler der Frühen Neuzeit, hg. v. Arne Karsten u. Philipp Zitzlsperger, Berlin 2010 (Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte 10).

WARD 1987

Ward, Benedicta, *Miracles and the medieval mind. Theory, record and event: 1000–1215*, Aldershot 1987.

WARD 2008

Ward, Gerald W. R. (Hg.), *The Grove encyclopedia of materials and techniques in art*, Oxford u. a. 2008.

WARNKE 1987

Warnke, Martin, „Der Kopf in der Hand“, in: *Zauber der Medusa: europäische Manierismen* (Ausst. Wien 1987), hg. v. Werner Hofmann, Wien 1987, S. 55–61.

WEBB 1980

Webb, Diana, „Eloquence and Education: A Humanist Approach to Hagiography“, in: *Journal of Ecclesiastical History* 31.1980, S. 19–39.

WEBB 1996

Webb, Diana, *Patrons and defenders. The saints in the Italian city-states*, London u. a. 1996 (The international library of historical studies 4).

WEIL-GARRIS 1977

Weil-Garris, Kathleen Brandt, *The Santa Casa di Loreto: problems in Cinquecento sculpture*, 2 Bde., New York u. a. 1977.

WEISE 1961

Weise, Georg, *L’ideale eroico del rinascimento e le sue premesse umanistiche*, Neapel 1961.

WENDERHOLM 2006

Wenderholm, Iris, *Bild und Berührung: Skulptur und Malerei auf dem Altar der italienischen Frührenaissance*, München 2006 (Italien. Forschungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, I Mandorli 5).

WETZSTEIN 2004

Wetzstein, Thomas, *Heilige vor Gericht. Das Kanonisationsverfahren im europäischen Spätmittelalter*, Köln u. a. 2004 (Forschungen zur kirchlichen Rechtsgeschichte und zum Kirchenrecht 28).

WIEDMANN 2009

Wiedmann, Gerhard, „Gualtiero di Alemagna“, in: *AKL*, Bd. 64 (2009), S. 141.

WIRTH 1960

Wirth, Karl-August, „Engel“, in: *RDK*, Bd. 5 (1960), Sp. 341–555.

WOLFF 2004

Wolff, Ruth, „Grabmäler, Platzgestaltung und Stadtstatuten“, in: *La bellezza della città. Stadtrecht und Stadtgestaltung im Italien des Mittelalters und der Renaissance*, hg. v. Michael Stolleis u. Ruth Wolff, Tübingen 2004 (Reihe der Villa Vigoni 16), S. 303–342.

WOLTERS 2000

Wolters, Wolfgang: *Architektur und Ornament. Venezianischer Bauschmuck der Renaissance*, München 2000.

ZAMPIERI 2006

Zampieri, Girolamo, *I sepolcri padovani di Santa Giustina*, Rom 2006 (Studia archaeologica 141).

ZANDER 1984

Zander, Giuseppe, „Considerazioni su un tipo di ciborio in uso a Roma nel Rinascimento“, in: *Bollettino d'Arte* 69.1984, S. 99–106.

ZIMEI 2015

Zimei, Francesco, *I ,cantic' del Perdono: laude e soni nella devozione aquilana a san Pietro Celestino*, Lucca 2015 (Civitatis aures 1).

ZITZLSPERGER 2004a

Zitzlsperger, Philipp, „Die Ursachen der Sansovinograbmäler in S. Maria del Popolo (Rom)“, in: *Tod und Verklärung. Grabmalkultur in der Frühen Neuzeit*, hg. v. Arne Karsten u. Philipp Zitzlsperger, Köln u. a. 2004, S. 91–113.

ZITZLSPERGER 2004b

Zitzlsperger, Philipp, „Von der Sehnsucht nach Unsterblichkeit. Das Grabmal Sixtus' IV. della Rovere (1471–1484)“, in: *Totenkult* 2004, S. 19–38.

ZITZLSPERGER 2010

Zitzlsperger, Philipp, „Requiem – die römischen Papst- und Kardinalsgrabmäler der Frühen Neuzeit: Ergebnisse, Theorien und Ausblicke des Forschungsprojekt“, in: *Vom Nachleben* 2010, S. 23–65.

ZORDAN 1992

Zordan, Luigi, „Tecniche costruttive dell'edilizia aquilana“, in: *L'Aquila, città di piazze: spazi urbani e tecniche costruttive*, hg. v. Mario Centofanti u. a., Pescara 1992, S. 80–111.

ZORZI 1937

Zorzi, Giangiorgio, *Contributo alla storia dell'arte vicentina nei secoli XV e XVI*, 2 Bde., Venedig 1916–37, Bd. 2.2 (1937): *Il preclassicismo e i prepalladiani* (Miscellanea di studi e memorie/Deputazione di Storia Patria per le Venezie 3).

ABBILDUNGSNACHWEIS

Die Kurztitel beziehen sich auf die Bibliographie; dort nicht enthaltene Titel werden hier vollständig zitiert.

Abbildung 1, 23

Mit Genehmigung MiC – MuNDA, Museo Nazionale d’Abruzzo

Abbildung 2

ALFERI 2012, S. 404, Abb. 22

Abbildung 3, 30, 39, 41, 68, 69, 86, 134–137, 189, 196

Foto: Pavla Langer

Abbildung 4, 16, 142, 178

Archiv Pavla Langer

Abbildung 5

D’ANTONIO/DEVANGELIO 2011, S. 186, Abb. 6

Abbildung 6

EB, Bd. 4 (1985), S. 8

Abbildung 7

L’Osservanza di Siena. La basilica e i suoi miniati, hg. v. Monte dei Paschi di Siena, Mailand 1984, S. 79

Abbildung 8, 72, 113, 127, 129–130, 132, 194, 198

Mit Genehmigung MiC – Soprintendenza ABAP per le province di L’Aquila e Teramo

Abbildung 9

AMATO 2019(2020), S. 5, Abb. 2

Abbildung 10

ASA

Abbildung 11

ASS

Abbildung 12

PELLEGRINI/DEL FUOCO 2012, S. 253

Abbildung 13

Recupero e riqualificazione dei centri storici del ,comitatus aquilanus‘. Ricerca interdisciplinare, analisi urbanistiche e proposte di piano, hg. v. Marcello Vittorini, 3 Bde., Colledara 2001, Bd. 1, S. 31, Abb. 11

Abbildung 14, 25

Foto: Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom;
Fotograf: Roberto Sigismondi

Abbildung 15

MASSONIO 1594, o.S.

Abbildung 17, 18

aus: *Complesso* 2010, Bd. 2, Taf. V, XXI

Abbildung 19, 20, 36

Foto: Maurizio D'Antonio

Abbildung 21, 65

Bayerische Staatsbibliothek München, 4 P.lat. 139 a-1/2, S. 59 u. 56, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10165243-6

Abbildung 22, 24, 26, 40, 42–45, 50, 52–54, 76, 77, 79, 83, 84, 89, 90, 92–103, 106–112, 123–125, 141, 143

Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom; Fotograf: Enrico Fontolan

Abbildung 27, 199, 201

SATZINGER 2011, S. 79, Abb. 24; S. 144, Abb. 196; S. 155, Abb. 227

Abbildung 28

Foto: Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom;
Fotograf: Marcello Leotta

Abbildung 29, 67

Bayerische Staatsbibliothek München, 2 H.mon. 243–6, S. 734 u. 735, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10940398-4

Abbildung 31

HEINEMANN 2012, S. 637, Abb. A

Abbildung 32

© The Getty Research Institute, http://primo.getty.edu/GRI:GETTY_ALMA51147103310001551 <22. 01. 2024>

Abbildung 33, 64

Foto: Rossella Monopoli

Abbildung 34

FUCINESE 1995, S. 129, Abb. 4

Abbildung 35

NIEBAUM 2016, Bd. 2., S. 429, Taf. 91

Abbildung 37, 38, 51

Restauro 2018, S. 32, Abb. 16; S. 33, Abb. 17; S. 59, Abb. 57

Abbildung 46, 47, 193

Kunstabibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, Hdz 6410a, Hdz 6410m, Hdz 565

Abbildung 48, 88

CHIERICI 1969, o.S.

Abbildung 49, 73, 75, 122, 144, 145, 156, 157

Foto: Max Hutzler, collection „foto arte Minore“, acc. no. 86.p.8. Getty Research Institute photo archive; © digital image courtesy of the Getty's open content program

Abbildung 55, 139, 146, 147, 149, 153, 162, 167, 204

Foto: Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom

Abbildung 56, 57, 62

Zeichnung Johanna Langer

Abbildung 58

EPKING 2005, S. 354, Zchg. 4, Detail

Abbildung 59

COOPER 2005a, Abb. 11

Abbildung 60

Bamberg, Staatsbibliothek, H.mon.f.33, S. 50r, urn:nbn:de:bvb:12-bsb11688803-9

Abbildung 61

BANKER/COOPER 2009, S. 57, Abb. 20 Detail

Abbildung 63

MATTIOCCO 2004, Taf. XIII

Abbildung 66

MASSONIO 1614, o.S.

Abbildung 70

Arte aquilana 2010, S. 116, Abb. 53

Abbildung 71

Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom; Fotograf: Hanno-Walter Kruft

Abbildung 74

CHINI 1954, Tav. II

Abbildung 78

TORLONTANO 2008, S. 492, Abb. 1

Abbildung 80

Foto: Michele Maccherini

Abbildung 81, 82

© Gianfranco Ruggieri

Abbildung 85, 87

Foto: Claudia Peters

Abbildung 91, 184

Foto: Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut; Fotograf: Roberto Sigismondi

Abbildung 104, 105

SACCHETTI SASSETTI 1956, fig. 1, 5

Abbildung 117, 148

Foto: Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut

Abbildung 128

GAVINI 1927/28, S. 291, Abb. 901

Abbildung 131

Foto: Sofia Leocata

Abbildung 133

© Bildarchiv Foto Marburg

Abbildung 138

FERRETTI 2000, S. 218

Abbildung 140

GANDOLFO 2014, S. 233, Abb. 370

Abbildung 151

KÜHLENTHAL 1997/98(2002), S. 267, Abb. 137

Abbildung 150

Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom;

Fotograf: Luciano Pedicini

Abbildung 152

MUNMAN 1993, S. 79, Abb. 43

Abbildung 154

CELLINI 1981, S. 101, Taf. C

Abbildung 158, 159

Sassetta 2009, Bd. 1, Taf. V, VI

Abbildung 160

MARTELLI 2016, S. 200, Abb. 71 © Federica Corsini

Abbildung 161

NELSON 2004, S. 34f.

Abbildung 163, 174

CAGLIOTI 2005, S. 391, Abb. 4; S. 392, Abb. 5

Abbildung 164, 178

Foto: Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut; Fotograf:

Carlo Fiorucci

Abbildung 165

© Victoria and Albert Museum, London; Foto: Pavla Langer

Abbildung 166

ABBATE 1992, Abb. 1

Abbildung 168

Facciamo presto 2017, S. 55

Abbildung 169, 170

Matteo Civitali 2004, S. 270, 271

Abbildung 171

Bayerische Staatsbibliothek München, 4 V.ss. 605, Titel, urn:nbn:de:bvb:12-
bsb10169186-6

Abbildung 172

HOMMERS 2015, S. 170, Abb. 19

Abbildung 173

De Nicola, Giacomo, „Il tesoro di San Giovanni in Laterano fino al secolo XV“,
in: *Bollettino d'arte* 3.1909, H. 1/2, S. 19–53, fig. 16

Abbildung 175

ROSER 2005, S. 134, Abb. 97

Abbildung 176

NAUJOKAT 2011, S. 70, Abb. 144 (Detail)

Abbildung 177

Foto: Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut; Fotograf:
Luigi Artini

Abbildung 179

CARL 1978, S. 276, fig. 10

Abbildung 180

CARL 2006, S. 242

Abbildung 181

KRASS 2012, S. 101, Abb. 29

Abbildung 182

Degli Azzi-Vitelleschi, Mario, *La Basilica di S. Nicola in Tolentino*, Turin 1934,
S. 101

Abbildung 183

DE DIVITIIS 2007, S. 170, Abb. 111

Abbildung 185

Alce, Venturino, *Il coro di San Domenico in Bologna*, Bologna 1969, S. 52

Abbildung 186

Cappellone 1992, S. 18

Abbildung 187

REDI 2006, S. 79

Abbildung 188

GAVINI 1928, S. 290, Abb. 99

Abbildung 190, 192

RUGGIERI 2008, S. 328, Abb. 6; S. 332, Abb. 10

Abbildung 195

BARBIERI 1984, Abb. 113

Abbildung 197

MARINANGELI 1974, S. 318

Abbildung 200

FROMMEL 1977, S. 36

Abbildung 203

DEML 2003, S. 211, Abb. 2

PERSONEN- UND ORTSREGISTER

A

Accursio, Giovanfrancesco 311
Accursio, Mariangelo 85, 311
Agnifili, Amico (Amico di Nicola di Cecco, Kardinal, Bischof L'Aquila) 40, 85n, 86n, 88n, 95, 143, 144n, 175n, 207, 212 f., 217n, 220–224, 373, 479
Agostino di Duccio 400 f.
Alberti, Leon Battista 138 f., 141n, 286n, 291, 305, 317–319, 372, 418n, 422–424
Alberto da Sarteano 72, 312, 425n
Alessandro de Ritiis (siehe Ritiis, Alessandro de)
Alexander VI. (Papst) 385, 416
Alferi, Gian Giuseppe 44, 46n, 227n, 264, 272n, 274n, 279n, 315, 326, 458, 459n, 483, 535, 537–539, 551
Alfons I. (Aragon, König Neapel, Alfons V. König Aragonien) 12, 28n, 62, 64n, 80, 92, 95, 112, 379, 400n, 404, 454n
Alfons (Aragon, Herzog von Kalabrien) 176 f., 181f., 326n, 526 f.
Alighieri, Dante 58n, 301n, 302, 320n, 474n, 547
Amadeo, Giovanni Antonio 360n, 443, 445n
Amici, Antonio 119, 136n, 198n, 208n, 314f., 325n, 328 f., 354 f., 539
Ambrosius (hl.) 36, 39n
Ancarano
— S. Maria della Pace, *Madonna della Pace* 215 f., 228
Ancona
— Museo Diocesano, Grabmal sel. Gabriele Ferretti 286, 364, 373n, 434 f., 485
Andrea dell'Aquila 213, 216n
Andrea da Montereale (sel.) 87, 366, 437
Andrea della Robbia (siehe Robbia, Andrea della)
Angela von Foligno 285

Angelo di Marco da Stroncone d'Arschia 212, 218 f., 245, 254–257, 461
Antonia von Florenz (sel.) 87, 94–96, 364 f.
Antonio Rubeo (sel., siehe Rubeo, Antonio)
Antonio Turriani da Milano (sel., siehe Turriani, Antonio)
Antonius von Padua (hl.) 18, 57, 138, 143, 159, 198, 251, 253 f., 256, 260 f., 269, 276–279, 282, 345, 353n, 360, 362, 377, 449 f., 452, 458
Arezzo
— SS. Donato e Pietro (Dom), Reliquienaltar hl. Donatus 184n, 409
Arte della lana, L'Aquila 87, 112, 169, 320, 456, 460, 465 f., 520
Assergi
— S. Maria Assunta, Reliquienschrein hl. Franco 196 f., 214
Assisi
— S. Chiara 185, 363
— S. Francesco 57n, 77n, 120, 128, 140 f., 184–188, 270n, 288–290, 321, 330, 363, 394, 428
— Franziskusgrab 45, 56, 183–188, 288–290, 345 f., 363, 422, 426–429, 452, 504
— S. Maria degli Angeli 46, 420n
— *Portiunkula* 426–430
Augustinus (hl.) 36, 287n, 360n, 387n, 439
Autun
— Saint-Lazare, Grabhaus hl. Lazarus 412 f., 419, 422

B

Baccio d'Agnolo 395 f.
Bandinelli, Baccio 494
Barigioni, Filippo 134, 262n
Bartolus (hl.) 287 f., 432–434

- Bedeschini, Francesco 134, 161–163, 457, 467 f.
- Bedeschini, Giulio Cesare 333–335
- Bellini, Giovanni 280n, 406 f.
- Bellini, Jacopo 288
- Benedetto da Maiano 227n, 395n, 415n, 431–433
- Benincasa, Caterina (hl., siehe Caterina Benincasa) 48n, 61n, 70n, 344, 432n
- Benvoglianti, Leonardo 24n, 32n, 51n
- Berlin
— Kunstbibliothek 161 f., 468
- Bernhardin von Feltre 94n, 280, 284, 364, 437
- Bernhardin von Fossa (sel., Giovanni Amici) 43, 63n, 66–68, 75n, 87, 113n, 147, 198, 312, 314, 329n, 336, 365n, 438
- Boccaccio, Giovanni 85n, 301 f.
- Bologna
— Corpus Domini-Kloster 365
— S. Domenico 434n, 448, 452
— *Arca* hl. Dominikus 280n, 359 f., 373, 490
- Bonaventura da Bagnoregio (hl.) 62n, 67n, 198, 254n, 277, 282n
- Bonfiglio, Benedetto 71n
- Bonifaz VIII. (Papst) 87, 273n, 353n, 453, 474
- Borgo Sansepolcro
— S. Francesco 79, 185, 187, 394
- Botticelli, Sandro 303n
- Braccio da Montone 80n, 87, 455
- Bramante, Donato 127n, 440n, 461, 487, 498, 500, 507
- Bregno, Andrea 215, 218, 230n, 237, 254 f., 258, 260, 281n, 291n, 372, 376–378, 381–400, 402, 407, 417, 500 f., 506, 549
- Brunelleschi, Filippo 115n., 183 f., 330, 339n
- Bryaxis 298–302
- Buccio di Ranallo 85n, 143n, 456n
- Buonarroti, Michelangelo 231, 237n, 299n, 303 f., 360, 397 f., 489–493, 500, 536, 545, 547
- C**
- Camerino
— S. Maria Annunziata (Dom), Grabmal hl. Ansovinus 452
- Campli
— S. Maria in Platea, *Madonna dei Lumi* 229, 461n
- Camponeschi, Ludovico (Graf Montorio) 368 f.
- Camponeschi, Maria Pereira Noronha (Gräfin Montorio) 113n, 121, 211, 225–228, 279, 305, 369, 381–383, 391n, 536, 543, 549
- Camponeschi, Pietro Lalle (Graf Montorio) 44n, 402, 518, 536
- Capestrano
— S. Francesco (Konvent) 146n
- Capitignano
— S. Flaviano 143 f.
- Capponi, Luigi 215, 258
- Caracciolo, Roberto 25, 95n, 103n
- Carafa, Diomede 379–381, 383, 405n, 485n
- Carafa, Oliviero 281, 440–442, 445
- Carcano, Michele 25, 32n, 38n, 71n, 78n, 91, 174, 306n, 425n
- Cardilli, Giuseppe 202
- Cardone, Giovanni Paolo 88n, 131n
- Carrara 316 f., 549
- Castagnola, Ascanio 480, 482n
- Castagnola, Sante 107n, 129
- Cavallari 316 f.
- Cenatempo, Girolamo 110n, 118n, 135, 164, 166, 264, 548
- Ceri
— S. Maria dell’Immacolata Concezione, Grabmal hl. Felice 411 f.
- Ciccarone, Alessandro 480, 482
- Cicognara, Leopoldo 20, 274n, 543–545, 548
- Ciferri, Emidio 201
- Cipriani, Sebastiano 115n, 134
- Cirillo, Bernardino 85, 97n, 173n, 208n, 245, 315, 489
- Civitaretenga 104, 148, 204, 207, 209, 211n, 283
- Civitella del Tronto
— S. Maria dei Lumi, *Madonna dei Lumi* 215
- Clemens VI. (Papst) 424 f.
- Clemens VII. (Papst) 73n, 494
- Clemens VIII. (Papst) 326, 341n, 533
- Clemens XII. (Papst) 327, 534
- Cölestin V. (hl., Papst, Celestino, siehe Petrus Cölestin)
- Cola dell’Amatrice (Nicola di Pier Gentile da Filetta di Amatrice, il Filotesio) 125–128, 284, 479
- Colonna, Francesco 318, 493
- Compagnia dei Disciplinati di S. Tommaso d’Aquino, L’Aquila 40, 97

Compagnia del SS. Nome di Gesù e di
S. Bernardino, L'Aquila 61, 96, 341, 349
Contini, Giovan Battista 134, 137n, 163 f.
Covella (Iacobella, Gräfin Celano) 146 f.,
374
Cremona
— S. Maria Assunta (Dom), Grabmal
Persianische Märtyrer 445
Cristina von Lucoli (sel.) 87, 160n, 438n
Crivelli, Carlo 270n, 434 f.

D

Danti, Ignazio 124
Desiderio da Settignano 215, 223, 255n,
292n, 374 f.
Dirottoris, Giovanni 213, 222n, 369
Dominikus (hl., Domenico) 18, 359 f., 362,
373, 391n, 446 f., 449, 452, 486, 490
Donatello 213, 373 f., 379, 404, 406n

E

Eugen IV. (Papst) 27 f., 40, 49, 50 f., 73,
77n, 90, 93, 271n, 309, 313n, 366, 424,
426, 478, 483
Equitius (hl.) 16, 86–89, 198, 345, 453,
479–484, 507, 511

F

Federico di Filippo di Ubaldo 219, 257,
258n
Ferdinand I. (Ferrante, Aragon, König
Neapel) 80, 88, 95n, 125n, 176, 182, 206,
227n, 312, 379n, 527
Ferradini, Bernardino u. Baldassare 166 f.,
457n
Ferrara 28n, 71, 279n, 330
Ferretti, Gabriele (sel.) 286, 364, 373n,
434 f., 485
Ferrucci, Andrea 402–404, 406n
Ferrucci, Francesco di Simone 215n, 217,
244, 275n, 374, 404, 434n
Fiesole
— Badia 404n
— S. Girolamo, Kreuzigungsaltar (heute
Victoria and Albert Museum, Lon-
don) 402–404

Filippo dell'Aquila (sel., Filippo di
Cascina) 198, 363, 438
Fina (hl.) 289n, 431 f.
Filarete (Antonio Averlino) 302, 304n,
313n, 375
Florenz
— Badia 283n, 433n
— Baptisterium, Grabmal Giovanni
Coscia 183n, 373 f.
— Bargello 59, 68
— Privatsammlung „Il Cartiglio“ 229
— SS. Annunziata 120n, 139, 394–396, 497
— S. Croce 77n, 385n, 485n
— Grabmal Leonardo Bruni 374 f., 383
— Grabmal Carlo Marsuppini 210n,
223, 292n, 298n, 374 f., 381
— S. Lorenzo 126, 243n, 321n, 385, 491
— S. Maria del Fiore (Dom) 136, 183 f.
— S. Maria Novella 289, 394–396, 417,
485n
— S. Miniato al Monte 244, 321, 379, 497
— S. Pancrazio, Cappella Rucellai 319,
321n, 422 f., 452n
— S. Spirito 115, 395n, 402
— SS. Trinità 288, 385n
— Uffizien, GDSU 127, 138, 399 f., 434
Fonticulano, Angelo 311
Fouquet, Jean 192n
Francesca Romana 56n, 63
Francesco (di Paolo) dell'Aquila 13n, 111,
118n, 124, 154n
Francesco di Giorgio Martini 59
Francesco da Montereale 46, 122 f., 160,
277, 289, 336, 457n
Francesco Trugii da Firenze (siehe Trugii,
Francesco)
Franchi, Ludovico (Graf Montorio) 83, 85,
209 f.
Franziskus von Assisi (hl., Franz) 24, 29,
32n, 37, 45 f., 49, 52, 54, 56n, 57, 72 f., 76,
110, 120, 122 f., 129, 143, 159, 172n, 177n,
183–188, 198, 230, 251, 254n, 255, 261n,
267 f., 270, 276 f., 279, 280–282, 288–290,
308, 324, 335n, 339n, 345 f., 353 f., 363,
422, 426–429, 450, 452, 504

G

Gagini, Domenico 228n, 364
Gatti, Saturnino 120, 218, 225, 230, 277,
278n, 461
Gauricus, Pomponius 299n, 302n

Gellius, Aulus 303
 Gentile, Aniello 484
 Genua
 — S. Giovanni Battista (Dom), Cappella del Battista 450f.
 Ghiberti, Buonaccorso 243n, 244, 331
 Ghiberti, Lorenzo 183, 385n, 414, 485
 Ghirlandaio, Domenico 289, 303n, 395, 431
 Giacomo della Marca (hl., siehe Jakob von der Mark)
 Giacomo di Paolo da Sulmona 196 f., 214
 Gian Cristoforo Romano 409n, 461n, 487, 493n, 494 f.
 Giovanni di Balduccio 360 f., 447
 Giovanni di Biasuccio 214–216, 228 f., 393
 Giovanni da Capestrano (hl., siehe Johannes von Capestrano)
 Giovanni Pisano (siehe Pisano, Giovanni)
 Girolamo da Norcia (Geronimo di Piermarino) 107, 129
 Girolamo da Vicenza (siehe Pittoni da Lumignano, Girolamo)
 Giuliano d'Alemania 121, 147n, 362
 Giuliano da Maiano 227n, 431
 Giuliano da Milano (Iulianus Francisci de Mediolano) 32 f., 48n, 339n
 Giuliano della Rovere (Kardinal, siehe Julius II.)
 Giulianova
 — S. Flaviano 142n, 196
 Giustina von Padua (hl.) 485
 Gregor XIII. (Papst) 353, 355, 542
 Gregor XV. (Papst) 326 f., 341n, 533
 Gualterius de Alemania 213, 368
 Guardiagrele
 — S. Francesco, Grabaltar hl. Nicola Greco 363

H

Halikarnassos (heute Bodrum)
 — *Maussolleion* (verloren) 300–305, 318, 453, 492–494, 505

I

Iacopo di Notar Nanni (Jacopo, siehe Notar Nanni, Iacopo di)
 Innozenz VIII. (Papst) 29, 82, 112n, 270

Isabella (Aragon, Herzogin Mailand) 177, 211f.
 Isaia da Pisa 375

J

Jakob von der Mark (hl., Giacomo della Marca) 25, 33n, 56n, 68n, 72, 75, 94, 95n, 102, 109 f., 118, 164, 169, 185n, 215n, 270n, 272, 280, 284n, 289, 306n, 309n, 312, 339, 346, 365, 436 f., 518
 Jean Bassand (sel., Giovanni da Bassando) 87, 89n, 93 f., 190n, 365n, 366, 456n, 474, 478, 483 f.
 Jerusalem
 — Heiliges Grab 319, 418–426, 501, 506
 Johanna I. (Aragon, Königin Neapel) 88, 106, 151n, 175n, 182, 193n, 211, 325, 346n, 527
 Johannes von Capestrano (hl., Giovanni da Capestrano) 12, 25, 27n, 29n, 31 f., 38n, 40, 46, 52, 55, 57, 61–66, 69, 72, 73n, 75–77, 87, 89 f., 92, 94–96, 99n, 101–103, 108 f., 112, 118, 122, 141, 143n, 146n, 164, 172, 185n, 248, 250, 270n, 271 f., 274–278, 290n, 306n, 324 f., 349n, 422n, 450, 478, 505
 Julius II. (Papst, Giuliano della Rovere) 125, 128, 194, 214n, 377 f., 391 f., 453, 486, 488–494, 498, 499n, 507

K

Karl I. (Anjou, König Sizilien) 79 f., 424n
 Karl II. (Anjou, König Neapel) 86, 454
 Karl VIII. (Valois, König Frankreich) 82, 89n, 189, 191n, 195n
 Katharina von Siena (hl., siehe Benincasa, Caterina)
 Köln
 — St. Petrus (Dom), Dreikönigenmausoleum 495 f.
 Konrad IV. (Staufer, König HRR) 79, 82n, 86

L

Lanciano 93n, 104n
 — S. Maria Maggiore 118n, 136

- L'Aquila
- Fontana della Rivera (Fontana delle 99 cannelle) 219n, 319n
 - Kastell 83, 125n
 - Monte di piet  94 f., 100
 - MUNDA (Museo Nazionale d'Abruzzo) 27, 46n, 57n, 88n, 122, 164n, 224n, 297n, 329n
 - Ospedale Maggiore di S. Salvatore 42, 100–102, 104, 106, 108, 115, 169, 205n, 206, 503
 - Porta Barete 97–99, 106, 190
 - Porta Bazzano 98 f., 107, 130
 - Porta Leone (Porta Leoni) 97–99, 106 f.
 - S. Agostino 93n, 131n, 366
 - S. Al  103, 169
 - S. Angelo d'Ocre 75, 111n, 230, 277n, 329n, 336, 438
 - S. Bernardino
 - Cappella Carli 122 f., 290
 - Cappella di S. Bernardino 16, 115, 131, 137, 146–172, 178, 183, 262, 313n, 355n, 450n
 - Erster Grabaltar Bernhardin (verloren) 178–188
 - Mausoleum Bernhardin 232–356
 - Prunksarkophage Bernhardin 17, 21, 160, 189–203, 241, 243, 262, 273, 284n, 287n, 289, 309 f., 315n, 321 f., 325–331, 338, 340–344, 356, 413, 436, 481, 490, 504, 506, 526 f., 538 f., 542–544, 546, 549
 - Grabplatte Francesco Luculli 121, 213, 369
 - Grabplatte Niccol  da Rocca di Corno 369
 - Grabmal Maria Pereira Camponeschi 121, 211, 225–228, 279n, 305, 369, 381–383, 391n, 535 f., 543, 549
 - Totenmaske Bernhardins 35n, 57–59
 - S. Bernardino in Piazza d'Armi 352
 - S. Chiara povera (Eucarestia) 75, 94 f., 100
 - S. Domenico 217, 225, 368n, 425
 - S. Elisabetta 96, 100
 - S. Francesco al Palazzo (in platea) 32–34, 40–47, 63, 69 f., 94 f., 100, 103, 106 f., 112 f., 174, 210n, 211n, 277n, 308, 313, 321, 340, 420, 428n, 503, 511–513, 531
 - S. Giuliano (Konvent) 43, 100, 104, 106, 143, 190 f., 271n, 331n, 333 f., 349n, 365n, 438, 513
 - S. Giuseppe, Grabmal Ludovico Camponeschi 368 f.
 - S. Lorenzo di Pizzoli, Grabmal hl. Equitius (verloren) 479–484, 507
 - S. Margherita, Reliquienschrein hl. Equitius 481 f.
 - S. Maria di Collemaggio 30, 86 f., 90, 93 f., 106, 113, 135n, 190n, 192n, 230, 272, 282n, 289, 327n, 366, 453–456, 530, 537, 542, 553
 - Cappella di S. Celestino 456 f.
 - Mausoleum Petrus C lestin 19n, 91, 257n, 459–479, 482 f., 488n, 507, 551 f.
 - Silberschrein Petrus C lestin (verloren) 86n, 160, 196, 458 f., 464, 476 f., 481, 551–554
 - Fassade und Portal 127 f., 319n, 400n, 402n
 - Grabmal sel. Jean Bassand 483 f.
 - S. Maria Paganica 104, 206, 208 f., 531 f.
 - S. Maria del Soccorso 99, 206–210, 215 f., 224, 230, 277–279, 292n, 297n, 319n, 355n, 370 f., 393, 404, 531 f., 533, 536
 - SS. Massimo e Giorgio (Dom) 33 f., 86, 88, 106, 143, 144n, 212 f., 220–222, 225, 230, 367, 369, 429, 549
- Leo X. (Papst) 73, 214n, 494, 498
- Leochares 300–302
- Leosini, Angelo 13n, 219n, 202n, 459n
- Lepido di Pescosansonesco 311
- Lippi, Filippino 395 f.
- Lodi
- S. Francesco, Cappella di S. Bernardino 45, 91n, 313n
- London
- National Gallery 396, 435
 - Victoria and Albert Museum 196n, 402 f. 434n
 - Loreto
 - S. Maria della Casa 20, 136n, 331n
 - *Santa Casa* 419n, 453, 486–489, 492, 507, 546
- Lucca
- S. Frediano, Grabmal hl. Zita (verloren) 411
 - S. Martino (Dom) 409n, 497
 - Grabmal Pietro da Noceto 444 f.
 - Grabmal hl. Regulus 284, 353n, 373n, 444 f.
 - Tabernakel *Volto Santo* 497 f.

- Ludwig XI. (Valois, König Frankreich) 17, 175n, 189–195, 273, 289, 310, 325n, 328, 356, 413, 458, 490, 504
 Ludwig XII. (Valois-Orléans, König Frankreich) 83, 195
 Ludwig von Toulouse (hl.) 67, 363, 377

M

- Macereto, Santa Casa 489
 Maestro di San Giovanni da Capestrano 118n, 121f., 275
 Mailand
 — S. Angelo 28n, 110n
 — S. Eustorgio, Grab hl. Petrus Martyr 360f., 446n, 447
 Malvito, Tommaso 379–381, 404n, 441
 Malvito, Giovantommaso 404n, 441
 Mantegna, Andrea 406
 Mantua 112n, 121n, 139n, 493
 — S. Domenico, Grabmal sel. Osanna Andreasi 494f.
 Marburg
 — St. Elisabeth, Grabmal hl. Elisabeth 336, 413f.
 Marescotti, Antonio 68
 Margarethe von Cortona (hl.) 45, 284, 363, 430
 Martini, Simone 54n, 78
 Masaccio 289
 Massa Marittima 23, 38n, 51n, 71, 161, 346n
 Mathurin de Chartain 460n, 473, 475, 478
 Maximus von Aveia (hl., Massimo Levita) 85–89, 92n, 198, 220n, 222f., 345, 458, 479, 481, 511, 551
 Michelangelo (siehe Buonarroti, Michelangelo)
 Michelina (Metelli) von Pesaro (hl.) 363, 434
 Michele Tedesco 218, 225, 317n
 Michelozzo 139, 184n, 373n, 374, 379, 497
 Mino da Fiesole 374, 376f., 433n
 Montefalco
 — S. Francesco, Cappella di S. Bernardino 91
 Montini, Giuseppe 201, 241
 Mosca, Ferdinando 121, 134f.

N

- Neapel
 — Cappella Pontano 314n, 498
 — Castel Nuovo, Triumphbogen 213, 379, 404, 406n
 — S. Angelo a Nilo 374
 — S. Anna dei Lombardi 227n, 379, 395n, 402n
 — S. Domenico Maggiore, Grabmal Diomedea Carafa 379f., 405n
 — S. Gennaro (Dom), *Succorpo* 440f., 445
 — S. Giovanni a Carbonara, Mirobaltaltar 404f.
 — S. Maria del Carmine, Altartabernakel Madonna della Bruna 405f.
 — S. Maria La Nova 147, 365, 404f.
 Nicola da Guardiagrele 213n
 Nicola Pisano (siehe Pisano, Nicola)
 Niccolò dell'Arca 280n, 360
 Nikolaus V. (Papst) 37n, 54, 60–67, 69n, 101f., 110, 169, 220n, 291n, 308f., 313n, 353n, 381n, 445n
 Nikolaus von Tolentino 185n, 409, 411, 436f., 451
 Notar Nanni, Iacopo di 12, 104, 113n, 148–150, 160, 189, 192n, 204–211, 231, 248, 250, 272, 279, 283, 289, 294–298, 304, 354, 370, 445, 489, 504, 531f., 541, 548f.
 Notar Nanni, Nicola di 148, 150, 160, 205, 207, 531
 Nunzio da Fonteavignone (Nuccio della Fonte) 30n, 41–43, 74, 96, 104

P

- Padua
 — Oratorio di S. Giacomo, Grabmal Raimondino dei Lupi 409
 — S. Antonio (Santo) 138, 449, 538, 548, 406n, 449f.
 — *Arca* hl. Antonius 353n, 359f., 362, 449, 452, 485n
 — S. Giustina 360n, 485
 Palmezzano, Marco 407
 Paolo Romano 270, 377
 Paros 317–319
 Paulus (Apostel) 26, 36, 245–247, 254, 261, 270f., 377, 539

Pavia

- Kartause, Grabmal Gian Galeazzo Visconti 409n, 461
- S. Giacomo 28n, 284, 310n, 364
- S. Lanfranco, *Arca* hl. Lanfrankus 293n, 310n, 360n, 443–446
- S. Pietro in Ciel d'Oro 360n
- Penne 75n, 104n
- Perugia
 - Oratorio S. Bernardino 71, 290n, 400–402
 - S. Maria di Monteluca, Sakraments-tabernakel 275n, 403 f.
- Perugino, Pietro 280n, 395 f.
- Pesaro
 - S. Francesco, Grabmal sel. Michelina Metelli 363, 434
- Petrarca, Francesco 300 f., 303 f., 474n
- Petrus (Apostel) 246 f., 254, 261 f., 270 f., 377, 458 f., 473, 498
- Petrus Cölestin (hl., Papst, Pietro Angeleri del Morrone) 16, 31n, 40, 47, 86–91, 93, 192n, 196, 198, 242, 290, 303n, 318, 320, 327, 339–341, 426n, 453–479, 507, 509–511
- Petrus Martyr (hl.) 198, 360 f., 446 f.
- Phidias 298–304, 311
- Pico Fonticulano, Biagio 311
- Pico Fonticulano, Girolamo 42, 80 f., 85, 98 f., 105, 125n, 131n, 142, 144n, 345
- Pietro von Celano (Graf) 147 f.
- Pila, Jacopo della 379–381, 404n
- Pinturicchio 137n, 175 f.
- Pisano, Giovanni 360
- Pisano, Nicola 359 f., 447
- Pittoni da Lumignano, Girolamo 16n, 257n, 303n, 460–462, 550
- Pius II. (Papst) 54, 70n, 90, 274n, 307n, 313, 377, 397, 416, 485n
- Plinius 297, 300–303, 305n, 311n, 317n, 492 f.
- Poggio Picenze 230n, 316 f.
- Polizzi Generosa
 - S. Maria Assunta, Grabmal Gandolfo von Binasco 284, 364
- Pontano, Giovanni 141n, 314n, 404n, 498
- Popoli 84, 275n
- Portiunkula (siehe Assisi, S. Maria degli Angeli)
- Praxiteles 298–303, 318

Q

Quercia, La (Viterbo)

- S. Madonna della Quercia, *Tempietto* 387–393, 417

R

- Raffael (siehe Sanzio, Raffael)
- Ranieri von Sansepolcro (sel.) 36n, 185
- René I. (Anjou, König Sizilien) 80, 193
- Rieti
 - S. Maria Assunta (Dom) 219, 257 f.
 - S. Francesco, Cappella di S. Andrea 55
- Rimini
 - S. Francesco (Tempio Malatestiano) 138 f., 400
- Ritiis, Alessandro de 79n, 95n, 181 f., 191, 204, 211, 312, 324n, 329n, 373, 425
- Robbia, Andrea della 121, 213n, 275n
- Robert I. (Anjou, König Sizilien) 92, 363, 379, 424
- Rom
 - Engelsburg, Cosmas und Damian-Kapelle 491 f.
 - S. Agostino 390n, 393
 - S. Andrea della Valle, Grabmal Pius II. 274n, 307n, 377 f., 397n, 485n
 - SS. Apostoli
 - Grabmal Kardinal Pietro Riario 273 f., 376 f.
 - Grabmal Raffaello della Rovere 383 f.
 - S. Chiara in via Vitellia 124, 290n
 - S. Clemente, Grabmal Kardinal Bartolomeo Roverella 273n, 378
 - S. Francesca Romana, Grabmal Kardinal Marino Bulcano 367
 - S. Giovanni dei Fiorentini, Fassadenentwurf 126 f., 129n
 - S. Giovanni in Laterano 193, 270, 385
 - Hochaltarziborium 415 f., 418
 - Grabmal Martin V. 409n
 - Grabmal Kardinal Antonio Martinez de Chiavez 375
 - Tesoro, Reliquiar Bußgürtel Maria Magdalena 415
 - S. Maria dell'Anima, Fassade 126, 129n
 - S. Maria in Aracoeli 55, 123, 174, 381n, 408n
 - Cappella Bufalini 45n, 175 f.
 - S. Maria sopra Minerva 275n, 281n, 441n

- S. Maria del Popolo 114, 376n, 408n
 - Grabmäler Kardinal Ascanio Maria Sforza u. Girolamo Basso della Rovere 499 f., 507
 - Hochaltarädikula 254n, 385–392, 397, 417n
- St. Peter 69n, 110, 169, 193, 270, 273n, 353n, 377, 404n
 - Andreas- und Gregorsziborium 416
 - Grabmal Sixtus IV. 409n, 490
 - Juliusgrab 453, 488–494, 498, 507
 - Orgelgehäuse 416 f.
 - Museo del Tesoro, Reliquiar Sebastianshaupt 414 f.
- S. Pietro in Montorio, *Tempietto* 498, 500, 507
- S. Prassede, Grabmal Kardinal Alain de Coëtivy 381 f.
- Romanelli, Bartolomeo 197–200, 328, 459
- Rossellino, Antonio 215, 225, 227n, 244, 255n, 374, 379, 402n
- Rossellino, Bernardo 374
- Rubeo, Antonio 364n, 438

S

- Salvato Romano (Salvato di Girolamo Pirozi da Roma) 219, 245, 254–258, 304, 374, 461, 535 f., 544, 548–550
- Sangallo, Antonio da (d. Ä.) 139n, 498
- Sangallo, Antonio da (d. J.) 487, 493 f.
- Sangallo, Giuliano da 389, 396n, 399, 479n, 486
- San Gimignano
 - Collegiata, Grabmal hl. Fina 289n, 431 f.
 - S. Agostino, Grabmal hl. Bartolus 431–434
- Sano di Pietro 27, 45n, 56–58n, 60
- San Pellegrino in Alpe
- S. Pellegrino 411, 442, 445 f., 494
- Sansovino, Andrea 237n, 258n, 395n, 402, 487, 499, 507, 545
- Sanzio, Raffael 18n, 126–129, 214, 493, 494n, 535, 537
- Sassetta 54 f., 57n, 79, 394
- Saturnino Gatti (siehe Gatti, Saturnino)
- Sebastiano di Cola da Casentino 122, 208
- Sella di Corno 90 f.
- Siena
 - S. Maria Assunta (Dom) 60, 69, 397
 - Cappella Piccolomini 397–400, 402, 492
 - La Capriola (Konvent) 29n, 48–52, 54 f., 57n, 59n, 62, 65 f., 70, 79, 108, 140, 144, 271n
 - Palazzo Pubblico 27n, 50, 52, 60, 69 f., 78
 - Oratorio di S. Bernardino 35n, 61
 - Ospedale di S. Maria della Scala 24, 29n, 39n, 48, 54, 60, 70, 279
 - Osservanza (siehe La Capriola)
 - Porta Camollia 26, 57n, 79, 170, 333 f.
 - S. Domenico 409, 432n
 - S. Francesco 24, 48–50, 61, 384
 - S. Maria in Portico a Fontegiusta 59
- Sigismund I. (Kaiser HRR) 27n, 28, 30, 92n
- Silvestro di Giacomo (Silvestro Aquilano) 12, 15, 120 f., 124 f., 127n, 160n, 163n, 196, 208–232, 237, 245, 254–260, 263n, 273n, 277, 279n, 289, 291 f., 301, 303–305, 317, 369, 371 f., 381–383, 393, 403 f., 408, 461, 473n, 486, 501, 504–506, 508 f., 531 f., 535 f., 538, 543–545, 548–550
 - Bernhardenmausoleum 232–356
 - Grabmal Kardinal Amico Agnifili 220–224, 227 f., 291 f., 303, 317n, 369, 381, 383n, 473n, 549
 - Grabmal Maria Pereira Camponeschi 121, 211, 225–228, 279n, 305, 369, 381–383, 391n, 535 f., 543, 549
 - *Madonna della Pace* 215 f.
 - *Sebastian* 216, 224 f., 279n, 536
- Silvestro di Tancredi delle Scale (Silvestro di Iacopo di Notar Nanni) 148 f., 160, 205 f., 446, 532 f.
- Simeon (hl.) 284n, 348n, 414
- Simon von Trient (hl.) 348
- Sixtus IV. (Papst) 37n, 57n, 78, 90, 147n, 148, 173 f., 177n, 190, 193, 202, 277, 308–310, 376, 391, 408n, 409n, 488–490
- Skopas 298–300, 303n, 305n, 317n
- Sulmona 44, 213, 301n, 363n, 368n, 518
 - S. Nicola 210n, 364, 438
 - S. Spirito del Morrone 93, 196n, 368, 454n, 460, 466, 472, 478

T

Teramo 75n, 213n
 — S. Maria delle Grazie 131n, 229
 Timoteo von Monticchio (sel.) 87, 365n
 Timotheos 298–302
 Tolentino
 — S. Nicola 184n, 411, 436 f., 451 f.
 Torrigiani, Pietro 389, 397n
 Trinci, Paoluccio 72, 74
 Trugii, Francesco 217 f., 225
 Turriani, Antonio (sel.) 87, 366, 437

U

Urban VIII. 326, 474, 533 f.
 Urbano da Cortona 59n, 383 f.
 Urbino 28n, 213, 215, 284n
 — Palazzo Ducale 218
 — S. Bernardino 139n, 282

V

Valla, Orazio 123
 Varallo
 — Sacro Monte 422n, 424
 Vasari, Giorgio 231, 396n, 490n, 493

Vegio, Maffei 24n, 90n, 271n, 313, 474n,
 511 f.
 Verna, La (Alverna, Konvent) 52, 72, 100,
 275n, 373n
 Verona 103, 406, 515
 — S. Bernardino 121, 172n
 Verrocchio, Andrea 215, 218, 223, 225, 244,
 255n, 384 f.
 Vicenza 460
 — S. Bernardino 145
 Vicovaro
 — Jakobskapelle 401 f.
 Vigliano 316 f.
 Vigi, Caterina (hl.) 36n, 271n, 286, 365,
 437, 486, 488n
 Vincenzo von L'Aquila (sel.) 87, 198, 365n,
 429n, 438n
 Visconti, Filippo Maria (Herzog Mai-
 land) 26n, 28, 51n, 52, 134
 Vitruv 300 f., 311n, 492 f.
 Vivarini, Bartolomeo 109n, 275

W

Wadding, Luke 30n, 33n, 128n, 136n, 137,
 154n, 175n, 198n, 314, 315n, 330, 334n,
 348n

Der Franziskanerprediger Bernhardin von Siena (kan. 1450) zählt zu den bedeutendsten Heiligen des 15. Jahrhunderts. Sein Grabmonument in S. Bernardino, L'Aquila, ist in formaler Hinsicht außergewöhnlich und zugleich ein Beispiel neuer Strategien der Heiligenverehrung am Beginn der Frühneuzeit. 1505 entstand die freistehende, reich skulptierte Mausoleumsarchitektur des Aquilaner Bildhauers Silvestro di Giacomo. Diese besitzt große Sichtöffnungen, die den Blick auf das gewölbte Grabinnere und den unzerteilten Heiligenleib ermöglichen. Mausoleum und Grabkirche werden umfassend hinsichtlich ihrer typologischen, religiösen, ordenspolitischen sowie stadtgeschichtlichen und urbanistischen Bedeutung untersucht.