

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 Votivgabe 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 Votivversprechens 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)

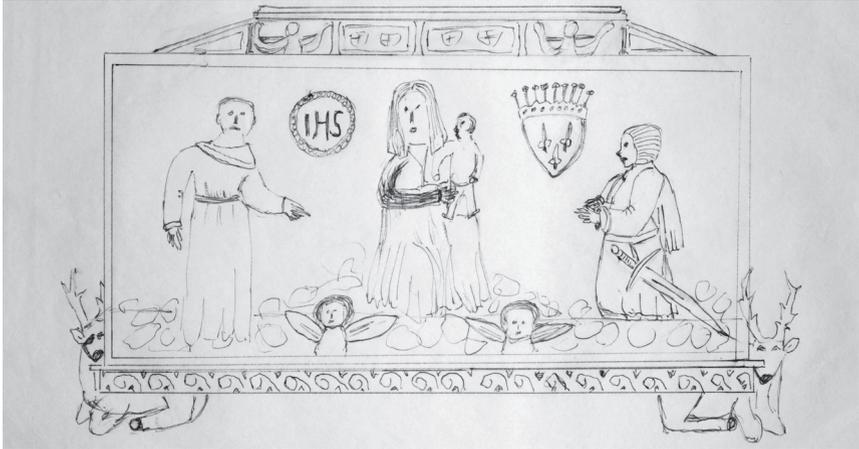


Abbildung 62: Rekonstruktionsversuch Bernhardinsarkophag von 1481 (PL)

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.).

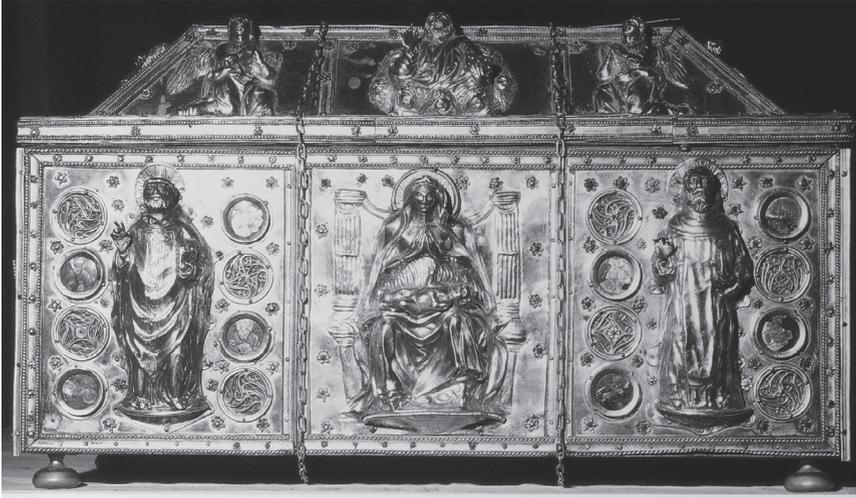


Abbildung 63: Giacomo di Paolo da Sulmona, Schrein des hl. Franco, 1481, Assergi, S. Maria Assunta

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*.

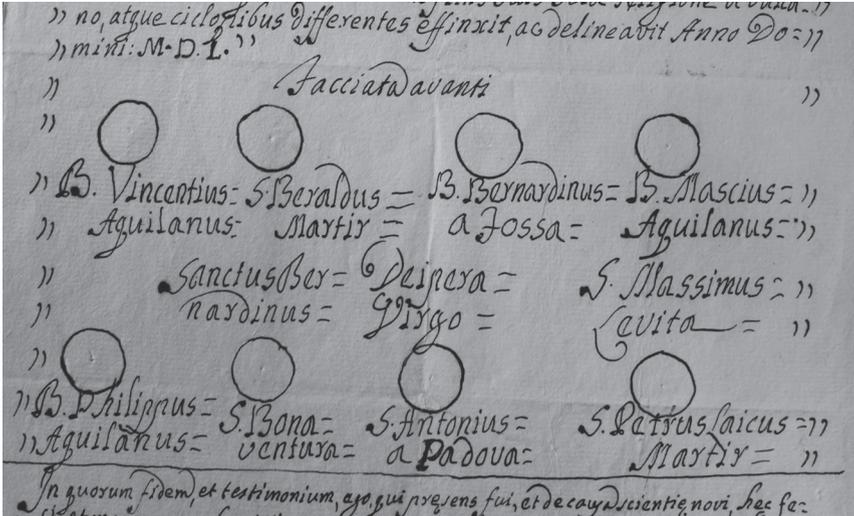


Abbildung 64: Figureschema Vorderseite Bernhardinsarkophag von 1550, Archivio Storico dei Frati Minori in Abruzzo, Provincia di San Bernardino

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)

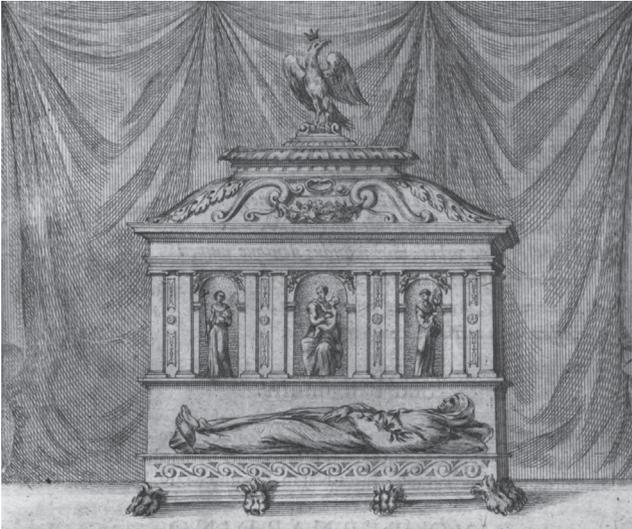


Abbildung 67: Bartolomeo, Raffaele u. Gaspare Romanelli, Bernhardinsarkophag, um 1550 (WADDING 1648, Bd. 6, S. 735)

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 Holz-sarg 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 Nußholz-sarg 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 Bernhardinkirche 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.riformanzaequilane.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.riformanzeaquilane.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 Spekulativen 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 Grabmalsvorderseite 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“ (PANSA 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; PANSA 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, überregionale 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 bekronenden 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, Madonnenlünette, 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 stiacciato* 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 Immigrant 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-

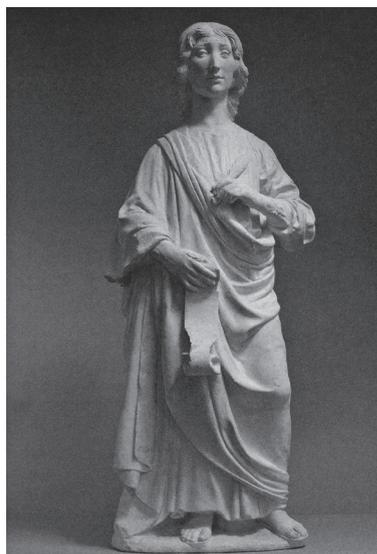


Abbildung 78: Silvestro di Giacomo, *Johannes Evangelist*, Florenz, Privatsammlung „Il Cartiglio“

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 Lombardenkappelle 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 GHISSETTI 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 Hauptschausseiten sind 5,50 m breit, die Flanken 4,90 m lang. (Abb. 81, 82)



Abbildung 80: Gewölbe Bernhardinmausoleum, Außenansicht, Zustand 2017

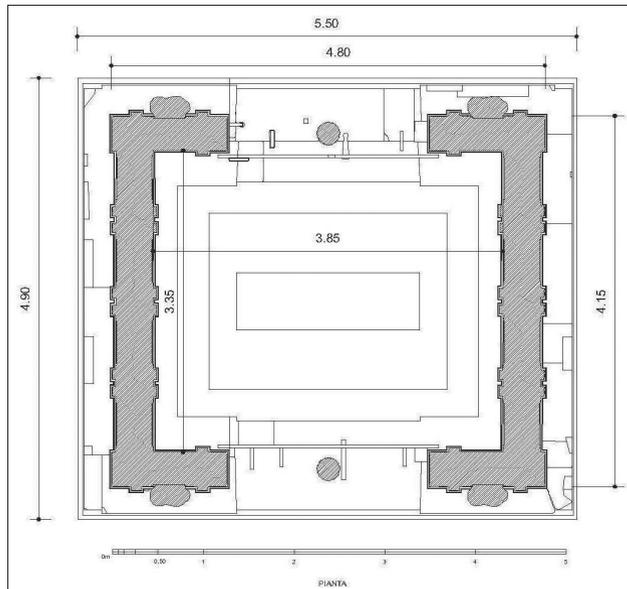


Abbildung 82: Photo-grammetrische Vermessung Bernhardinmausoleum, Grundriss, 2004/05, Vermessungsgraphik Gianfranco Ruggieri

174 RUGGIERI 2006, S. 228f. Natürlich variiert die Tiefe der reliefierten Elemente ganz erheblich.

175 Vgl. D'ANTONIO 2018, S. 29.

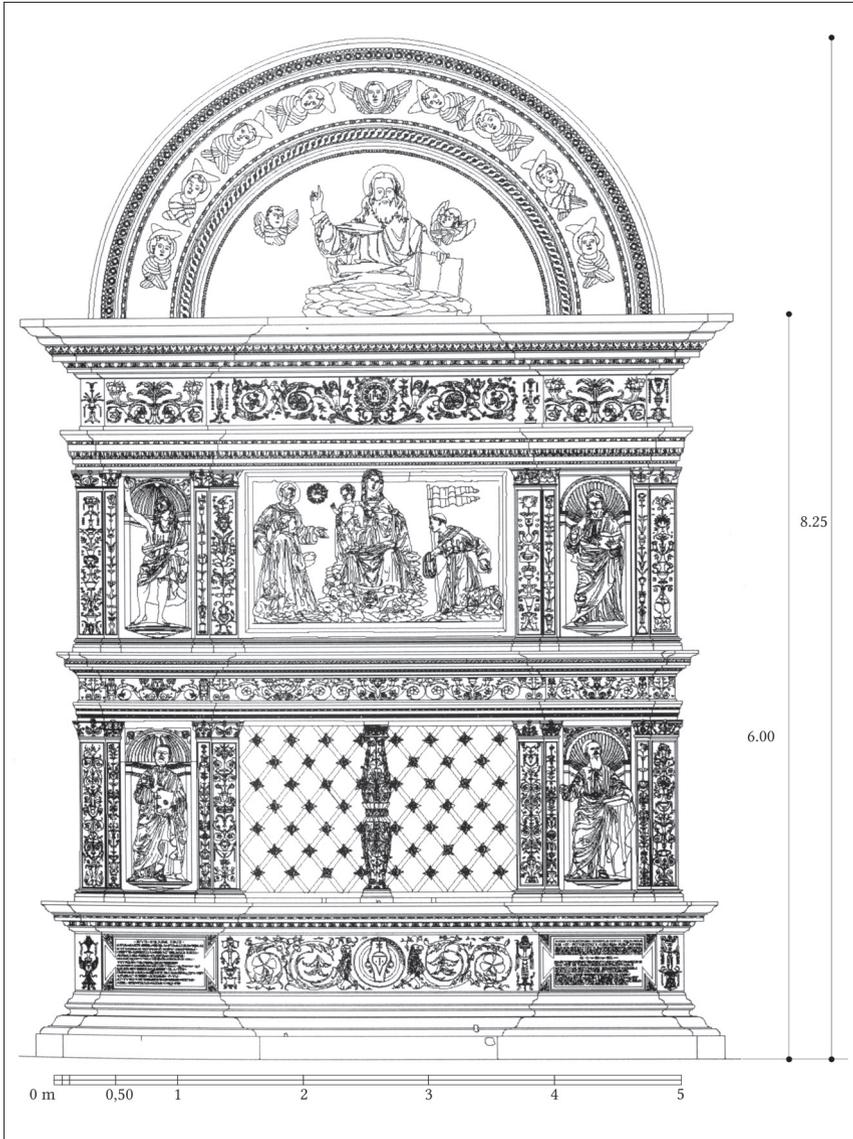


Abbildung 81: Photogrammetrische Vermessung Bernhardinmausoleum, Aufriss, 2004/05, Vermessungsgraphik Gianfranco Ruggieri

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 aufruhrt, 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

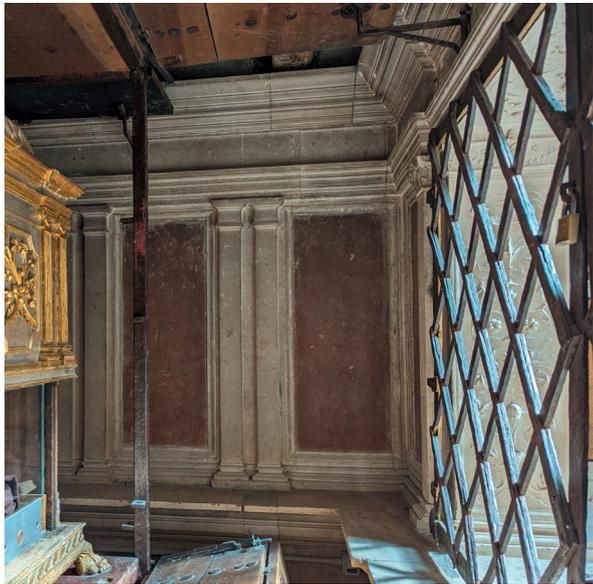


Abbildung 86: Silvestro di Giacomo, Bernhardinmausoleum Innenauskleidung

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 Nieten 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)

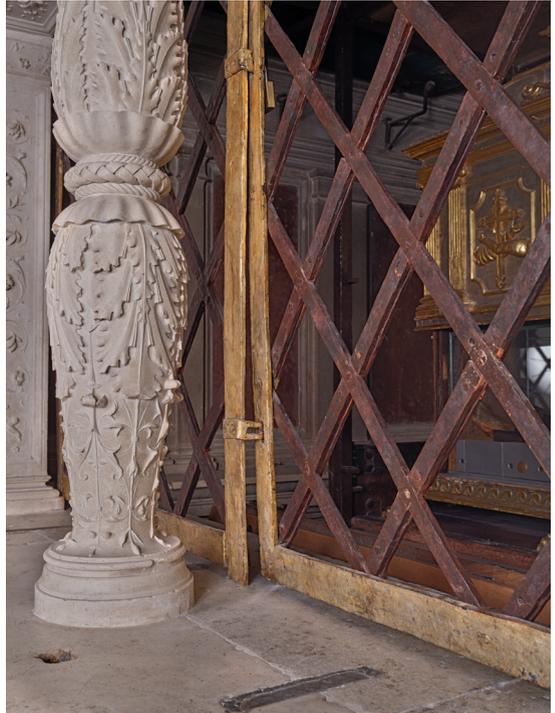


Abbildung 90: Bernhardinmausoleum, Vergitterung der rückseitigen Öffnung mit Firnisresten

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).

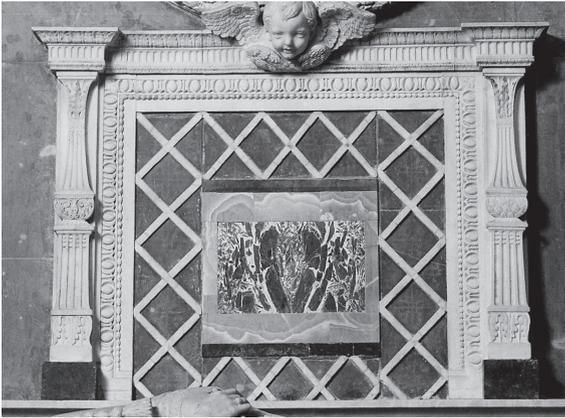


Abbildung 91: Antonio Rossellino, Grabmal Kardinal von Portugal, Florenz, S. Miniato, 1461–66, Detail fingierte Vergitterung

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 Werkstatters 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).

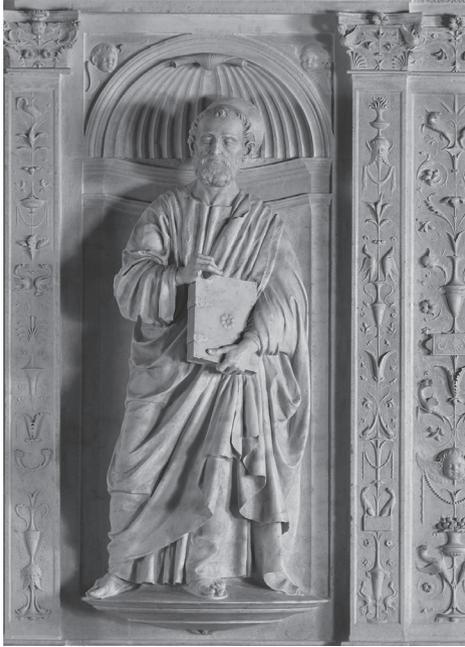


Abbildung 92: Bernhardinmausoleum,
Apostel Petrus



Abbildung 93: Bernhardinmausoleum,
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

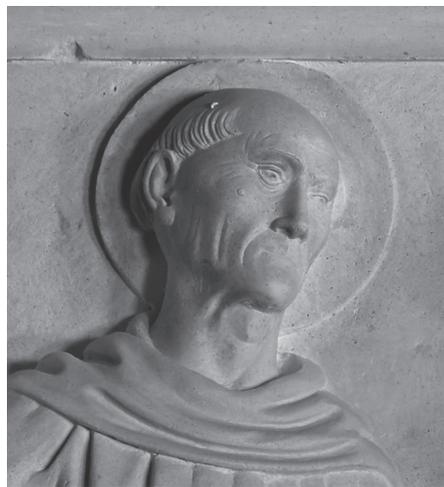


Abbildung 97: Bernhardinmausoleum, Zentrales Relief, Detail *Bernhardin*

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 vertiakler 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 Ungegliedrigkeit 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 Häuptionen 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.

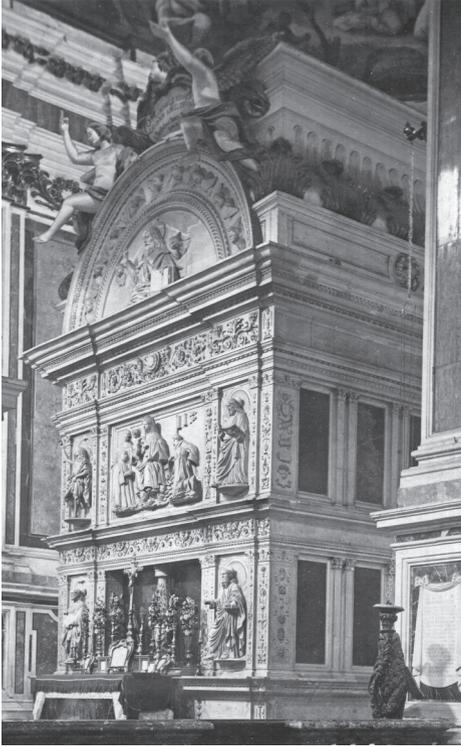


Abbildung 113: Bernardinmausoleum mit barockem Stuckaufsatz, vor 1910

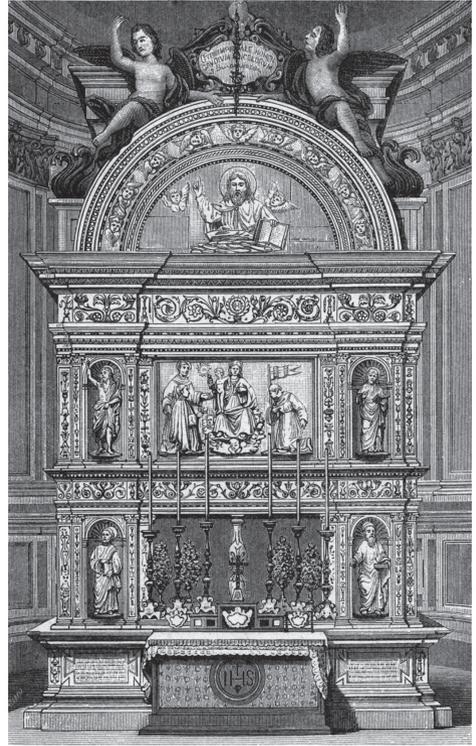


Abbildung 114: Bernardinmausoleum mit barockem Stuckaufsatz, in: STAFFORELLO 1899, S. 41, fig. 10

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).

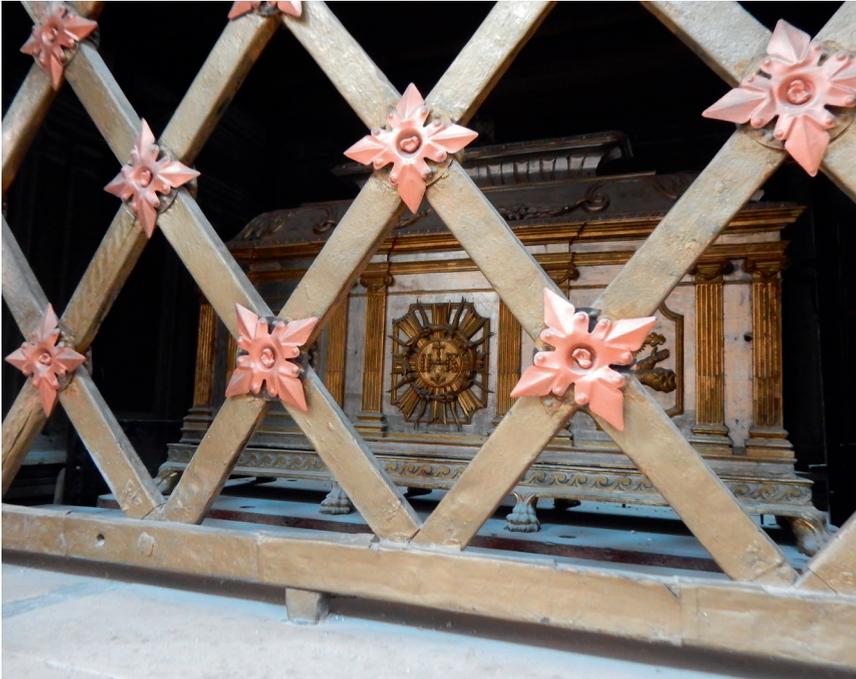


Abbildung 115: Bernhardinmausoleum, Vergitterung mit Sternornament

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.

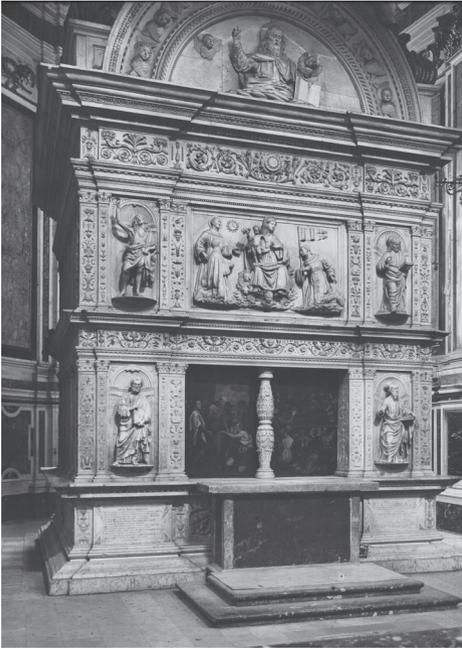


Abbildung 116: Bernhardinmausoleum mit Blockaltar, vor 1910



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 populariibus, 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 Johannes 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 Grabmallsöffnung. 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 Tornimpartre 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 wähte –, 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 Einzelelemente 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 Kirchengesetz 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 Sepulkralkontext 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 Gerusalemme (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 skulptierter 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 Grabmalsöffnung 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 Fronleichnamfestes (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 Gabrieleles.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 *incompactum* (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 Testaments 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 irgendetwelchen 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 –

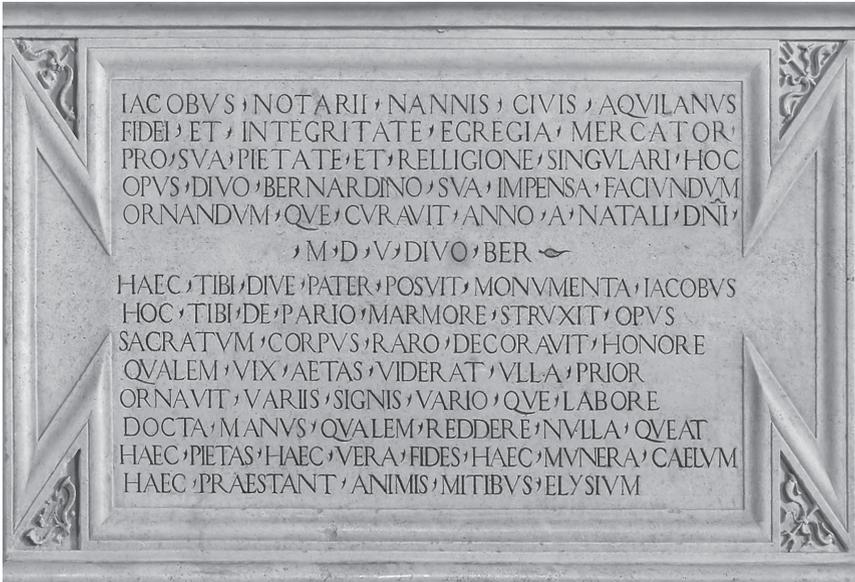


Abbildung 123: Bernhardinmausoleum, Stifterinschrift

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)

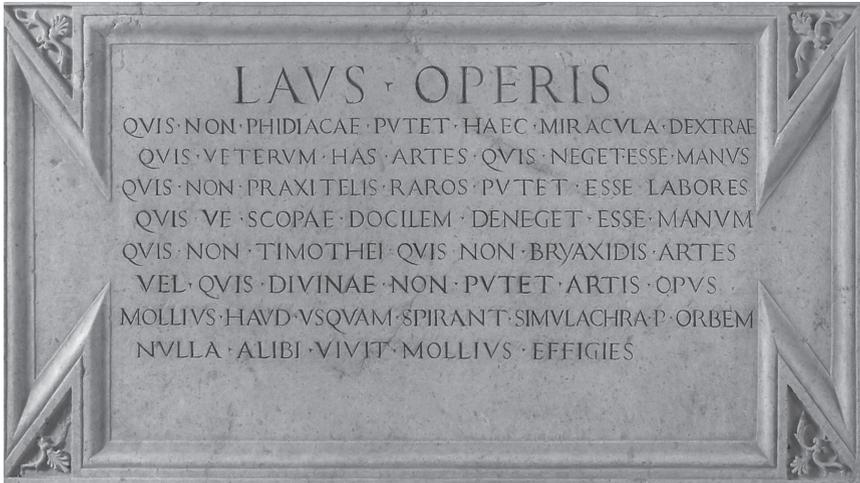


Abbildung 124: Bernhardinmausoleum, *Laus Operis*-Epitaph

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 Polycleetus? 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 eminentis 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 Mausolos beteiligt waren, von der Künstlerauswahl 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 tarnen 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 heiliggesprochen 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).

denspolitik 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, rekurierte 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 solle, und der die Reinheit des weißen Mamors 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, adciò 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 Epiphaniass 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 divinarum 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 RITIS 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. corpus 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).

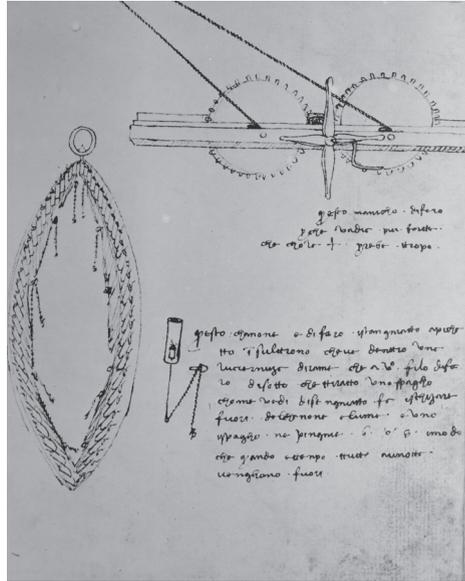
490 Zum Sieneser Spektakel vgl. 2.2.3, zu Bernhardins Himmelfahrt in Ferrara, wo ebenso wie in Siena eine „macchina“ und Schauspieler involviert waren LOMBARDI 1975, S. 99–101.

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.

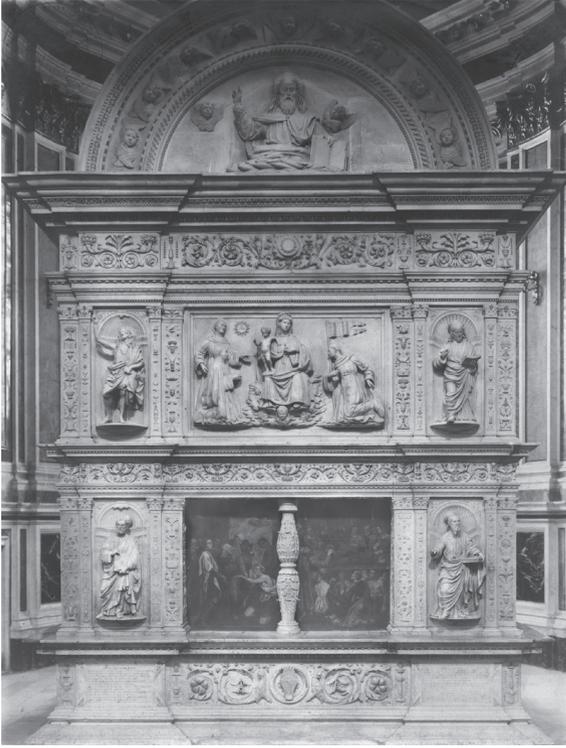


Abbildung 127: Bernhardinmausoleum, Front zum Kirchenschiff mit Verschlussbildern, nach 1910



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. 118 f.).

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).

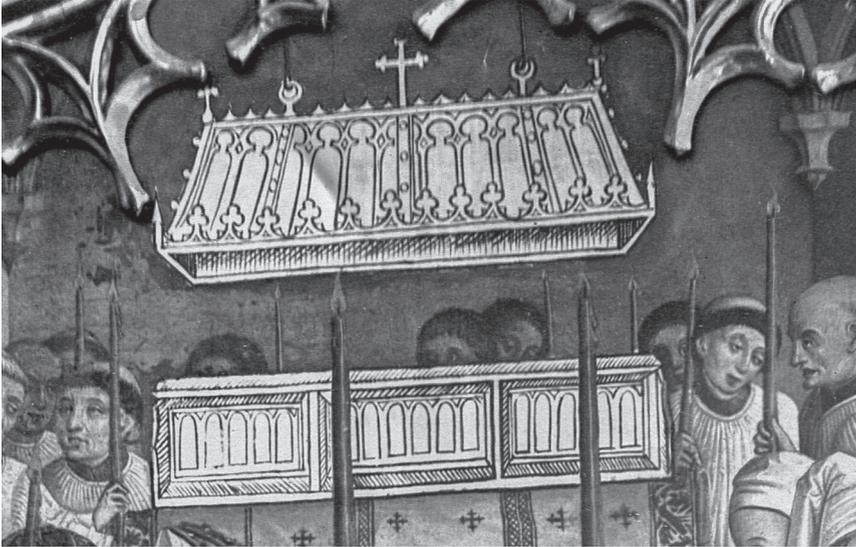


Abbildung 133: *Exhumation Elisabeth von Thüringen* (Detail), Marienretabel, 1474–77, Kosice, Dom St. Elisabeth, Hochaltar

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 Abstandshalter, 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 / Tredecchiavi 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'execrare 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.

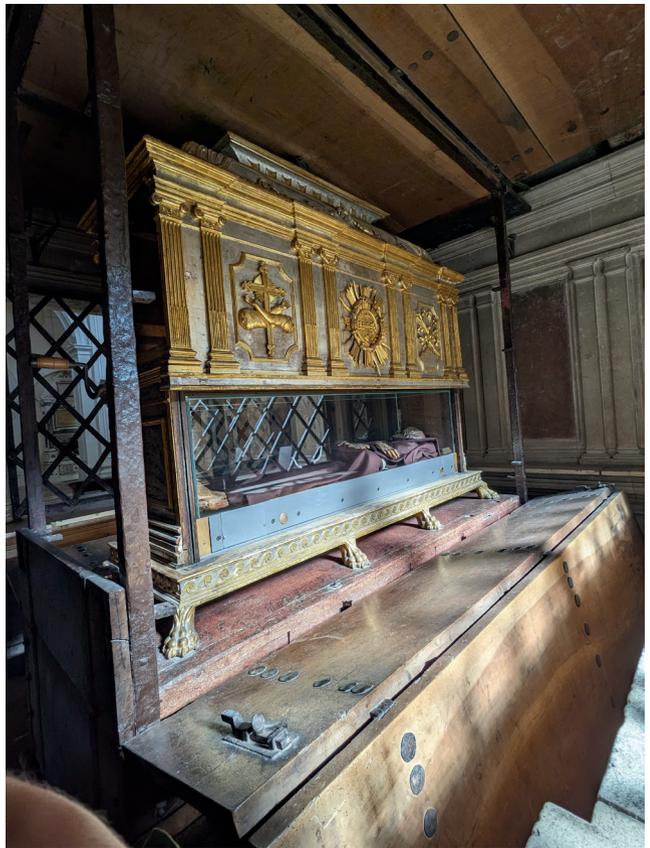


Abbildung 134: Bernhardinmausoleum, Sarkophag mit Schutzkasten

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 Schutzfutteral 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 confractam, 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

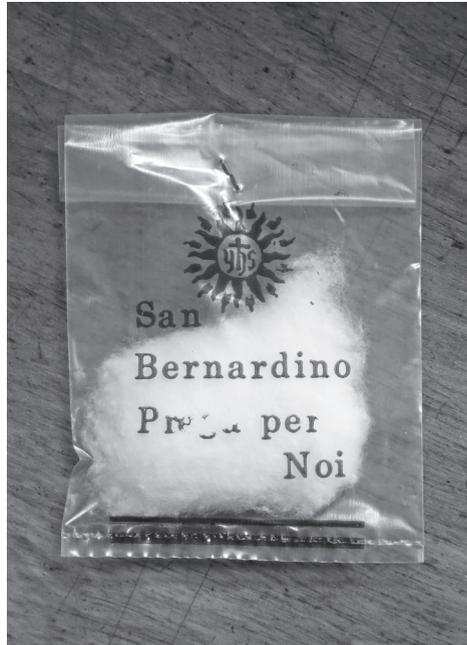


Abbildung 135: Tertiärreliquie Bernhardins (*bammàce benedetta*), 2019

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 Behältnisse eingeschlossen und mitgeführt werden kann. Seit dem frühchristlichen Kult hatte man besonders häufig Textilien, die so genannten *brandea*, 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 *brandea* 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 Heiligengrabmälern 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 pilastro, 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 CONSEQVATVR INSTAR ALTARIS S. GREGORII DE VRBE AD ID DEPVATVM 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.