

## 4 VERGLEICH

Die außergewöhnliche Gestalt des Bernhardinmonumentes fordert auf zum Vergleich und zur Konfrontation mit anderen Grabmälern des 15. und frühen 16. Jahrhunderts.<sup>1</sup> Im Folgenden werden in der kontrastierenden Gegenüberstellung Inspirationsobjekte vorgestellt und zugleich die Besonderheiten des Mausoleums herausgestellt. Dabei wird zugunsten einer Systematisierung zwischen einem eher formbezogenem und stärker zweckbestimmtem Typenbegriff unterschieden.<sup>2</sup>

Zunächst bildet der Blick auf verschiedene Sepulkraltraditionen – das für Heiligengrabmäler besonders erfolgreiche Modell der Stützentumba, Grabstätten für verehrte Franziskaner und abruzzesische Grabmonumente – einen Horizont (4.1). Anschließend werden dem Aquilaner Mausoleum formal nahestehende Laiengrabmäler, Altartabernakel und andere Bildhauerarchitekturen in Augenschein genommen (4.2). Der Zweckbestimmung nach verwandt sind die wenigen Beispiele von freistehenden Heiligengrabmälern vor 1500, aber auch heiliges Gebein verwahrende Schreine, Ziborien oder Tabernakel sowie Miniaturarchitekturen im Kirchenraum (4.3). Der Formvergleich richtet das Augenmerk auf strukturelle Analogien des architektonischen Aufbaus. Ausdrücklich wird hier für eine gattungsübergreifende Perspektive plädiert, lässt sich doch die Migration von Gestaltlösungen nicht nur vielfach an den Objekten nachweisen, sondern ist auch aufgrund der zeitgenössischen künstlerischen Werkstattpraxis zu erwarten. Diese Wechselwirkungen seien insbesondere auch über Dimensionsgrenzen hinweg postuliert (4.3.3).<sup>3</sup>

Der kontextbasierte Vergleich ermöglicht eine Einbettung des Monumentes in den Horizont des zeitgenössischen Heiligengrabkults: Eminente Funktionalität

---

1 Vgl. dagegen das abschätzige Urteil des Marchese Francesco de Torres um 1820: „L'architettura del Deposito per la sua semplicità poco ci presenta di rimarchevole“, BINDI 1883, S. 38.

2 Zur Unterscheidung von funktionalem und formalen Typus im Bereich der Architektur vgl. NIEBAUM 2016, Bd. 1, S. 27. Unterstrichen werden soll hier die Durchlässigkeit, da etwa „das formbildende Potential des Typus stark genug sein [kann], um die Grenze der ursprünglichen Zweckbestimmung zu überspringen“ (ebd.).

3 So führt etwa Georg Satzinger überzeugend die starken formalen Interrelationen zwischen Klein- und Monumentalarchitektur um 1500 vor Augen (SATZINGER 2011, S. 163 f., 170, 179, 188). Exemplarisch hinsichtlich der Wechselwirkungen zwischen spätmittelalterlichen Reliquiaren, Heiliggrabkopien und (Baldachin-)Grabmälern betont auch Gerhardt Schmidt, dass zwischen „distinkten künstlerischen Aufgaben ein permanenter Austausch der jeweils aktuellsten Formulierungen stattfand“, der nicht nur ästhe-

ten von Heiligengräbern wie die Sichtbarmachung von Heiligenkörpern, die Implikationen von privater Auftraggeberschaft sowie die räumliche Disposition und Zugangsregelung von Heiligengräbmälern werden vergleichend analysiert (4.4). Abschließend liefert die Betrachtung chronologisch nachfolgender Objekte Erkenntnisse zum Nachleben des Aquilaner Grabmalsentwurfs, aber auch zu losen ‚Wahlverwandtschaften‘ und zeigt allgemeine zeitgenössische Tendenzen zu Klein- bzw. Bildhauerarchitekturen nach 1505 auf (4.5).

Kurz angemerkt seien die begrifflichen und methodischen Schwierigkeiten, die bei der Beschreibung bzw. dem Versuch der Rekonstruktion von Referentialität zutage treten. Das veraltete und unscharfe Konzept des „Einflusses“ transportiert eine verengende Sichtweise, die einen aktiv Gebenden einem passiv Rezipierenden gegenüberstellt, und suggeriert dort Kausalität, wo tatsächlich nur mögliche Quellen benannt werden können.<sup>4</sup> In Ermangelung einer treffenderen Terminologie werden im Folgenden meist die Begriffe „Inspiration“, „Verwandtschaft“, „Orientierung“, „Reflex“ oder „Referenz“ verwendet, seltener ist die Rede von möglichen „Vorbildern“ oder „Modellen“, die ohne dokumentarische Evidenz schwerlich als solche anzusprechen sind.

## 4.1 Kontrast und Horizont

Mithilfe einer Darstellung des erfolgreichsten monumentalen Heiligengrabtypus, der sich im 13. Jahrhundert etablierenden Stützentumba, wird im Folgenden ein Kontrastmodell zum Aquilaner Monument aufgezeigt. Einen Blick auf das geographische und den Orden betreffende Umfeld der franziskanischen Sepulkralkultur vom 13. bis ins 15. Jahrhundert, bietet eine Folie vor dem die Eigentümlichkeiten des Bernhardinmausoleums beurteilt werden können.

### 4.1.1 Heiligengrabtradition der erhöhten Tumba

Im Verlaufe des Mittelalters und in Italien seit dem Duecento etablierte sich für Heilige der Grabmaltypus der auf Stützen erhöhten Tumba. Eine besondere Auszeichnung bilden dabei die für Grabmäler üblichen Dimensionen überschreitende Monumentalität sowie die freistehende, raumgreifende Aufstellung. Diese Ei-

---

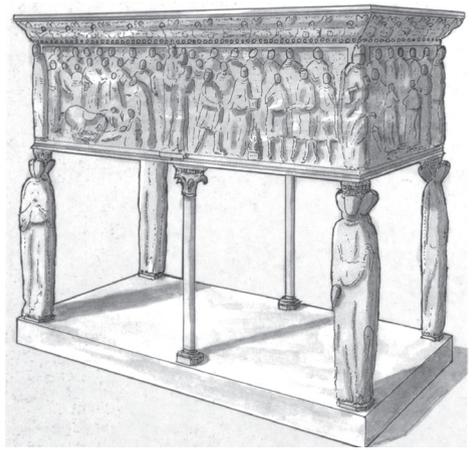
tisch, sondern auch auf der Bedeutungsebene passend empfunden wurde (SCHMIDT 1990, S. 52). Dagegen vertritt Thomas Pöpper eine eindimensionalere, stärker Gattungsgrenzen verhaftete Sichtweise (PÖPPER 2003[2004], S. 56).

4 Zur kritischen Betrachtung des Begriffes „Einfluss“ bzw. „Influence“ BAADER 2011 (insbes. S. 98 zur frühneuzeitlichen Konnotation „für den Bereich einer unfreiwilligen, unbewussten Adaption“); AMBROSE 2012.

genschaften sowie die Erhöhung durch ein teils variationsreiches Stützensystem dienten der für Heiligengräbmäler essentiellen Bedingung einer guten Zugänglichkeit und Sichtbarkeit: Die den Heiligenkörper bergende, meist *arca* genannte Grabtumba war auch aus einiger Entfernung zu sehen, Gläubige konnten sich ihr nähern, sie berühren, umschreiten oder unter ihr lagern.<sup>5</sup> Die Form des rechteckigen Sargkastens implizierte dabei die Präsenz des gesamten Heiligenkörpers – der freilich oft nicht vollständig in der Tumba geborgen war – in Abgrenzung zu einem Reliquiar oder Kenotaph.<sup>6</sup>

Während in Frankreich, aber auch in deutschen, englischen und spanischen Gebieten spätestens seit dem frühen Hochmittelalter erhöhte Schreine oder Grabtumben zu finden sind, lässt sich in Italien der Beginn der Entwicklung des monumentalen, freistehenden Heiligengrabmals auf das 13. Jahrhundert festlegen.<sup>7</sup> Als typengeschichtliches „Initialwerk“ auf der Halbinsel ist die *arca* des hl. Dominikus in S. Domenico, Bologna, anzusprechen, die in dieser Kunstlandschaft die Tradition der reliefgeschmückten, auf Stützen erhöhten Tumba begründet.<sup>8</sup>

Zunächst wurde der Leichnam des Ordensgründers Dominikus († 1221, kan. 1234) in einen ungeschmückten Marmorsarkophag gebettet. Zwischen 1265 und 1267 schuf Nicola Pisano (ca. 1220/25–vor 1284) ein Monument, ursprünglich bestehend aus einem auf acht, zum Großteil figürlichen Stützen erhöhten Sarkophag mit sechs Reliefs, die Szenen des Dominikuslebens zeigen.<sup>9</sup> (Abb. 138) Möglicherweise orientierte sich der Entwurf an der 1263 fertiggestell-



**Abbildung 138:** Nicola Pisano, *Arca Dominikus*, 1267, Bologna, S. Domenico, Rekonstruktion nach Massimo Ferretti

- 
- 5 CORTI 2011, S. 14. Der neulateinische Begriff „arca“ bedeutete einfach Kasten oder Sarkophag und bezeichnete später als spezifischer Begriff Grabmonumente für Heilige oder Selige (BRAUN 1940, S. 31f.; GARMS 1991).
- 6 NYGREN 1999, S. 31.
- 7 KOMM 1990, S. 112 f. Zum Typus von „Stützentumba“ oder „Stützenschrein“ vgl. auch SCHMIDT 1990, S. 16 f., 44; TOMASI 2012, S. 60 f.
- 8 KRÜGER 1998, S. 174. Vgl. PFISTERER 2002a, S. 219. Die Herausbildung monumentaler Heiligengrabstätten wurde mit der durch die Bettelorden erneuerten Frömmigkeit zusammengebracht und die Tumbenform mit der Idee des ganzen Heiligenkörpers assoziiert (GARMS 1990, S. 84).
- 9 Die Rekonstruktion des ursprünglichen Grabmals von John POPE-HENNESSY 1951 mit acht Stützen fand breite Akzeptanz (vgl. MOSKOWITZ 1994, S. 9; KRÜGER 1998, S. 172). Neuere Forschungen dagegen nehmen plausibler an, die skulptierte Tumba sei an den Ecken je von figürlichen Stützen getragen worden und mittig durch Säulen (FERRETTI 2000, S. 218, 223).

ten *arca* des Franziskanerheiligen Antonius in Padua in Form einer auf Säulen ruhenden Tumba.<sup>10</sup> 1411 wurden bei einer Versetzung des Dominikusmonumentes die Stützen durch eine Plinthe ersetzt, 1473 erhielt es einen figurengeschmückten Aufsatz von Niccolò dell’Arca, dem 1495 drei Skulpturen Michelangelos sowie 1530 eine weitere von Girolamo Cortellini hinzugefügt wurden; im selben Jahr begann Alfonso Lombardo mit der Anfertigung der Predellareliefs. Somit stand die aufwendige Grabmalsgestaltung des Ordensgründers „zugunsten einer wirksamen Selbstdarstellung“<sup>11</sup> im offenen Widerspruch zu dem in den dominikanischen Ordensstatuten festgeschriebenen Verzicht auf künstlerischen Prunk.

Die Dominikus*arca* wurde stark rezipiert. Neben einer Vielzahl von Nachfolgegrabmälern schlichterer Ausprägung, bezogen sich auch aufwendigere Monumente auf das Grabmal des Ordensgründers, wie die 1338 von Giovanni di Balduccio vollendete *arca* des hl. Petrus Martyr († 1252) in S. Eustorgio in Mailand, die ausdrücklich an dem Bologneser Modell orientiert war, jedoch einen noch dichterem szenisch-figuralen Aufbau besitzt mit Reliefszenen auf dem trapezoiden Sargdeckel und einem bekrönenden, von Engelsstatuen umgebenen Baldachin.<sup>12</sup> (Abb. 139) Bisweilen wird auch dem 1313/14 von Giovanni Pisano in S. Francesco di Castelletto, Genua, geschaffenen, ehemals fünfzonigen Wandgrabmal für Margarethe von Brabant Vorbildfunktion attestiert.<sup>13</sup> Durch ein Seligsprechungsverfahren versuchte man den Kult der jung verstorbenen Gattin Kaiser Heinrichs VII. zu etablieren, weshalb ihr monumentales Grabmonument sich als Referenzpunkt für Laien- und Heiligengrabmäler gleichermaßen anbot.

Der Typus der Stützentumba mit figürlichen Reliefs war noch am Beginn des 16. Jahrhunderts nicht selten, wenngleich hauptsächlich im norditalienischen Bereich zu finden.<sup>14</sup> Dass diese Tradition des Heiligengrabmales durchaus in L’Aqui-

10 Zur Rezeption des Antoniusgrabmals TOMASI 2012, S. 67, 71 f.

11 KRÜGER 1998, S. 167.

12 POESCHKE 2000, S. 183–185.

13 Das Grabmal der *sanctissima imperatrix* wurde als „ein maßgebendes Vorbild der bedeutendsten Trecento-Gräber“ bewertet (SEIDEL 1990, S. 276). Auf einem von Konsolen getragenen Sockel stützten vier Tugendfiguren den durch Statuetten gegliederten und mit Reliefs geschmückten Sarkophag auf dem der *gisant* Margarethes in einer Grabkammer lag; darüber, innerhalb des Spitzbogenfeldes, war die *elevatio animae* der Kaiserin als Skulpturengruppe positioniert. Vgl. auch TOMASI 2012, S. 66, der im Grabmonument des Petrus Martyr eine Kontamination des Genueser und des Bologneser Vorbildes sieht. Eine Weiterentwicklung der strukturellen Komplexität weist bspw. die *arca* des hl. Augustinus in S. Pietro in Ciel d’Oro in Pavia auf (1362/1380), bei der eine auf Arkaden ruhende, Baldachin-ähnliche Grabkammer hinzutritt, in der ein *Gisant* lagert (vgl. MOSKOWITZ 1994, S. 31–35; POESCHKE 2000, S. 185); die strukturellen Unterschiede betont dagegen NYGREN 1999, S. 72 f.

14 Beispiele dieses Typus am Ende des Quattro- und Beginn des Cinquecento sind etwa die ursprünglich für die hl. Giustina von Padua bestimmte *arca*, das Grabmal der Borromeo, Isola Bella (1475–79, Gian Antonio Piatti, nach 1480 Reliefs von Amadeo und Assistenten), die *arca* des hl. Donnino im Dom zu Fidenza (1488) oder das Grabmal des hl. Lanfrankus in Pavia (1498 ff., Amadeo und Assistenten).

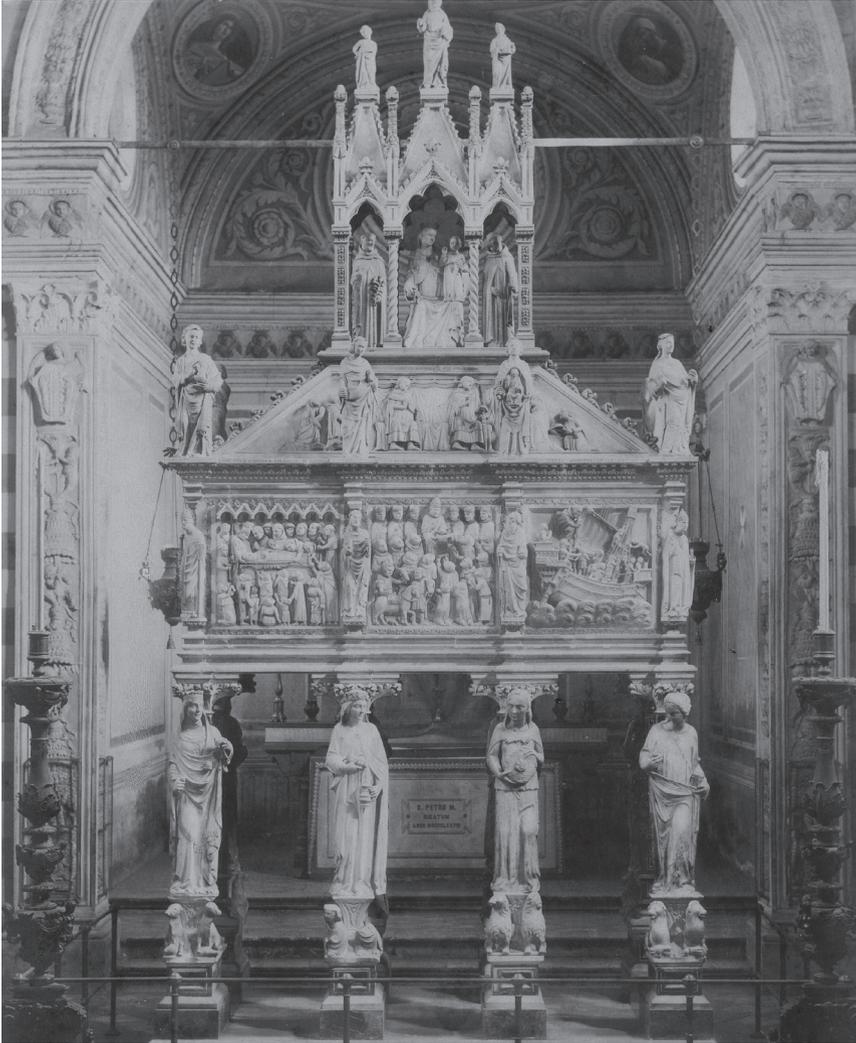


Abbildung 139: Giovanni di Balduccio, *Arca Petrus Martyr*, 1338, Mailand, S. Eustorgio

la bekannt war, beweist die Anregung des Sebastiano da Chiarino während der Stadtratssitzung vom 11. März 1487 zur Neugestaltung des Bernhardingrabmals: Er schlug vor, man könne den Bernhardinkörper mithilfe von vier Säulen erhöhen, so wie es in anderen Städten geschehen sei.<sup>15</sup> Offenbar entsprachen Gestalt und Präsentationsmöglichkeiten dieses Modells aber nicht den Bedürfnissen oder den Vorstellungen eines würdevollen Grabmals der Entscheidungsträger im Stadtrat und der *fabbrica* von S. Bernardino, die sich einige Jahre später für den gänzlich anderen Typus einer freistehenden, Kleinarchitektur in Ädikulaform entschieden.

#### 4.1.2 Franziskanische Tradition von Heiligengrabmälern

Kurz vor dem figurenreichen Erfolgsmodell des Dominikusmonumentes entstanden, und möglicherweise dessen Inspirationsquelle, war das – später mehrfach veränderte – Grabmal des zweiten Franziskanerheiligen Antonius von Padua († 1231), dessen Gebeine 1263 in eine auf vier Säulen erhöhte undekorierte Tumba aus farbigem Marmor gebettet wurden, eine schlichtere Alternative. Nicht nur Grabmonumente für *Beati* in der Grabbasilika orientierten sich an der Gestalt der *Antoniusarca*,<sup>16</sup> freistehende steinerne Grabtumben waren – soweit sich aus den Quellen zu den oftmals nicht erhaltenen Monumenten ablesen lässt – auch andernorts recht häufig.<sup>17</sup> Mehrfach dokumentiert sind Tumbengräber, die man zum Teil mit Szenen aus dem Leben des Verehrten schmückte und oftmals mit Eisengittern umgab. Teils waren sie durch Stützen erhöht, teils so niedrig positioniert, dass die Gläubigen auf dem Grabmal lagern konnten.<sup>18</sup> Auch in S. Bernardino in L’Aquila scheint sich eine Stützentumba für einen verehrten Bruder befunden zu haben: Bis Mitte des 16. Jahrhunderts ist das steinerne Grabmonument des sel. Giuliano Alemanno († 1463) nachweisbar, welches als aufwendig skulptierte „arca“ beschrieben wird, eine Wortwahl die auf ein vermutlich erhöhtes Tumbengrab schließen lässt.<sup>19</sup>

15 Vgl. 3.1.2 und Appendix Nr. 5, S. 529 f.

16 Vgl. die *arche* des sel. Luca Belludi (1285) und des hl. Felix (1504), NYGREN 1999, S. 40.

17 COOPER 2000, S. 183–188.

18 Auf Säulen erhöht und von Eisengittern geschützt waren z. B. die *arche* des sel. Andrea Caccioli da Spello († 1254) und des sel. Francesco da Fabriano († 1322). Das Grabmal des sel. Simone da Collazzone († 1250) in Spoleto wies Reliefszenen der von ihm vollbrachten Wunder sowie eine „fenestra“ auf und war so niedrig, dass Kranke sich auf die Grabtumba legen konnten (ebd., S. 185 f.).

19 „dove il Beato Giuliano Alamano, dell’Ordine del santo, riposò più di cento anni in una bell’arca tutta intagliata di finissima pietra, il qual fu molto riverito dal populo aquilano per i gran miraculi dimostrati dopo la sua morte, qual al presente si conserva nella sepoltura degl’altri frati, et vi fu messo (per l’incredulità d’un frate) in tempo di P. P. Paolo Quarto [1555–59], che forno buttate a terra tutte le sepulture che erano poste in alto nelle chiese“, ALFERI 2012, S. 217.

Dieser Typus wurde jedoch nicht richtungweisend für verehrte Franziskaner, denn auch Wandgrabmäler – wie die mit einem Gisant ausgestalteten Monumente der Margarethe von Cortona (1310/20er Jahre) oder der Michelina von Pesaro (1350er) – sind zu finden. Daneben war die Bestattung der Ordensheiligen unterhalb des (Haupt-)Altars ihrer Grabkirchen nicht selten, ein vor allem im franziskanischen Kernland Umbrien verbreiteter Usus, wie an den Beispielen von Franziskus und Klara in Assisi im Bezug auf das erste Bernhardingrabmal zu sehen war (2.8.2). Diesem Typ des Grabaltars folgend, wurden auch die Gebeine des hl. Ludwig von Toulouse († 1297), die zunächst in einem mit marmorner Inschriftenplatte verschlossenen Bodengrab im Chor der Marseiller Minoritenkirche bestattet waren, 1319 auf Veranlassung seines Bruders Robert, König von Neapel, vermutlich in einen Altar der Kirche umgebettet.<sup>20</sup>

Auch unweit L’Aquilas sind franziskanische Grabaltäre zu finden. Ein Beispiel ist der ähnlich dem Hauptaltar der Unterkirche von Assisi durch Spitzbogenarkaden gestaltete Hauptaltarstipes von S. Francesco in Guardiagrele (CH) mit zentraler *fenestella*, um die Reliquien des hl. Nicola Greco, die sich seit 1338 in der Kirche befanden, sichtbar zu machen.<sup>21</sup> (Abb. 140) Auch der verehrte Observantenbruder Filippo di Cascina oder dell’Aquila († 1456) wurde in der franziskanischen Obser-

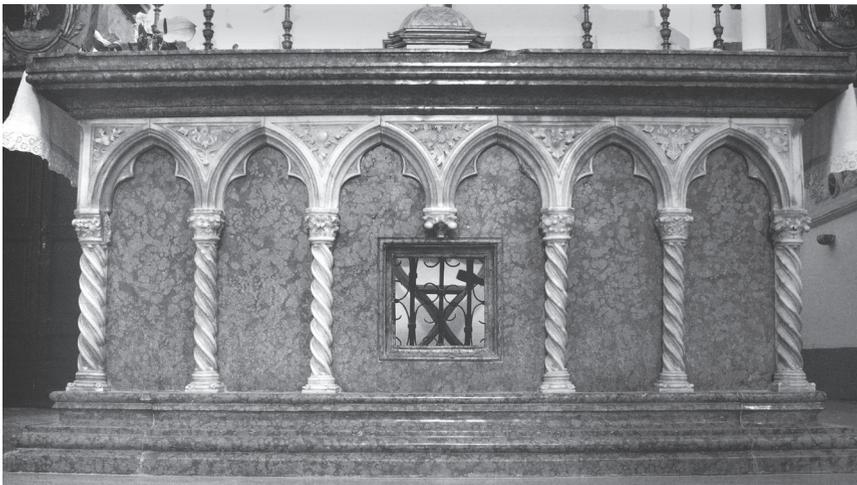


Abbildung 140: Grabaltar Nicola Greco, 1338, Guardiagrele, S. Francesco

20 MICHALSKY 2000, S. 265. Zur Gestalt des vermuteten Altargrabes sind keine Quellen bekannt.

21 GANDOLFO 2014, S. 234f. Auch die erste Franziskanerheilige Filippa Mareri († 1236) wurde unter dem Altar von S. Pietro de Molito im ca. 50 km von L’Aquila entfernten Borgo San Pietro (RI) bestattet, ebenso wie der Körper der sel. Floresenda da Palena († 1306) unter dem Hochaltar der von ihr gegründeten Kirche S. Chiara in Sulmona (CHIAPPINI 1921, S. 77; CHIAPPINI 1922b, S. 124).

vantenkirche S. Nicola zu Sulmona in einer Kapelle unterhalb des Nikolaus-Altars in einen mit Kristallglas versehenen Sarkophag gebettet.<sup>22</sup>

In Einzelfällen lassen sich für franziskanische Heilige und Beati auch weitere Grabmalsformen finden; tatsächlich wurde also ein breites Typenrepertoire eingesetzt, wenn auch mit den vorgestellten Schwerpunkten. Zu diesen vereinzelt anzutreffenden Formen gehören u. a. die mit Reliefs und einem Gisant geschmückte quattrocenteske Grabtumba des Gandolfo da Binasco († 1260, Domenico Gagini, ab 1482, Polizzi Generosa, S. Maria Assunta), oder das den in Florenz wurzelnden Humanistengrabtyp aufweisende Grabmonument des sel. Gabriele Ferretti (1489, Ancona, S. Francesco ad Alto). Bescheidener waren Grabplatten, wie etwa diejenige für den sel. Bernhardin von Feltre († 1494, Pavia, S. Giacomo fuori le mura), wobei man den Prediger nicht lange nach seinem Tod in ein neues steinernes Grab in der Chorflankenkapelle transferierte, wo sein unverwester Leib, von einem Gitter geschützt, einmal jährlich sichtbar gemacht wurde.<sup>23</sup>

Für einen anderen Teil der franziskanischen Verehrten aber scheinen keine monumentalen Grabmäler errichtet worden zu sein. Für diese trifft die These zu, dass die Franziskaner eher dem gebauten Memorialort als dem Grabmonument den Vorzug gaben.<sup>24</sup> Im Ruche der Heiligkeit verstorbene weibliche Religiöse etwa, erhielten nur ausnahmsweise Grabmäler, da die Klausur bis über den Tod der Ordensfrauen hinaus wirkte und selbst verehrte Schwestern innerhalb des Kloster bestattet werden mussten.<sup>25</sup> Die bereits erwähnte Äbtissin Antonia von Florenz († 1472) starb im Jahr der Translation Bernhardins im Klarissenkonvent L'Aquilas und wurde trotz zahlreicher als Wunder gedeuteter Ereignisse auf Geheiß des Bischofs innerhalb des Klosters bestattet.<sup>26</sup> Erst 1477 exhumierte man den unverwesten und „geschmeidigen“ Leichnam und platzierte ihn in einer hölzernen *cassa* rechts neben dem Hochaltar.<sup>27</sup>

22 1500 wurde auch sein Mitbruder Antonio Rubeo unter einem Altar von S. Nicola bestattet (AASS, Octobris XVII, Dies 28, S. 756; vgl. KRASS 2012, S. 109).

23 „ubi super Altare in arca deaurata requiescit, et videtur a parte anteriori per lucidissimum crystallum“, WADDING 1933, Bd. 15, S. 96 (vgl. MENEGHIN 1967, S. 19–22). Unwahrscheinlich ist es, dass Bernhardins Grabplatte das neue Grab verschloss; sie scheint an der gegenüberliegenden Wand platziert worden zu sein (KRASS 2012, S. 88).

24 GARMS 1990, S. 93 f.

25 KRASS 2012, S. 65–67.

26 MASSONIO 1627, S. 249; vgl. MORELLI 1972, S. 69–71.

27 CHIAPPINI 1927/28, S. 571: „soror Antonia de Florentia (...) que usque hodie etiam coruscant meritis illius sancte, collocate ad dexteram altaris ipsius monasterii Sancte Eucharistie“; Fra Mariano da Firenze († 1523) berichtet „fatto una cassa di legno, lo posono [il corpo] in chiesa acanto l'altare, dove insino al presente integro e incorrupto et trattibile si conserva“, CANNAROZZI 1960, S. 342 (vgl. ebd. 335). Heute ist die Mumie Antonias in der neuen Konventskirche S. Chiara im Aquilaner Ortsteil Paganica in einem transparenten Sarg untergebracht.

Der vollständig erhaltene Leichnam der verehrten observantischen Klarissin Caterina Vigri verließ nie das Bologneser Corpus Domini-Kloster, dem sie bis zu ihrem Tode 1463 als Äbtissin vorgestanden hatte. Ihren wunderbarerweise biegsam gebliebenen Leichnam verwahrte man zunächst auf einem angekippten Brett im Konventsbereich und präsentierte ihn den Gläubigen durch ein Fensterchen vom Kirchenraum aus. Später brachte man Caterinas Mumie in eine sitzende Position und stellte sie thronend in einer Konventskapelle aus.<sup>28</sup>

Ein Grabmonument erhielt die Klarissin ebenso wenig wie der bekannte Prediger Jakob von der Mark († 1476), Bernhardins Freund und kommissarischer Bauleiter von dessen Grabkirche. Allerdings entstand für den Seligen bis 1504 eine sehr großzügige Grabkapelle in Form eines Saales mit Seitenkapellen in der Kirche des Neapolitaner Observantenkonventes S. Maria La Nova. Hier ruhte der mumifizierte Leichnam des Marchigianer Bruders auf dem Hauptaltar.<sup>29</sup>

Diese letztgenannten Beispiele zeigen, dass Bernhardins integrierter Leichnam kein Einzelfall war, sondern auch im franziskanischen Milieu die während des Quattrocento weit verbreitete Praxis geübt wurde, Körper von Verehrten unzerteilt zu konservieren.<sup>30</sup> Als Gemeinsamkeit lässt sich erkennen, dass jeweils Wert darauf gelegt wurde – wenn auch teils nach einer ersten Phase der Erdbestattung –, die mumifizierten Körper der Verehrten mindestens zeitweise sichtbar zu machen.

### 4.1.3 Lokale Grabmalstradition in L’Aquila

Im *contado aquilano* war im Quattrocento der Trend der Leichenkonservierung für im Ruche der Heiligkeit Verstorbene nicht allein auf Franziskanerobservanten beschränkt, wie Beispiele von Angehörigen anderer reformierter Kongregationen

28 Zur Inszenierung von Caterinas Leichnam, der heute noch thronend gezeigt wird, KRASS 2005.

29 Spätestens ab 1576 ist die Positionierung der Mumie auf dem Altar bezeugt (ABETTI 2013, S. 107). Darstellungen der transparenten *cassa* des Seligen sind seit 1624 überrfertigt (CAPONE 1976, S. 162).

30 Zu dieser allgemeinen Tendenz des Heiligenkultes im 15. Jahrhundert KRASS 2012, S. 44–47. VENTURA 2002, S. 148 erwähnt Bernhardin von Siena, Antonia von Florenz und den Cölestiner Jean Bassand. Sonderfälle stellen der Leichnam des sel. Vincenzo von L’Aquila, eine natürliche Mumie, aber auch der Körper Jakobs von der Mark dar, der in Neapel als ‚Hofheiliger‘ starb und gemäß der für das aragonesische Königshaus angewendeten Thanatopraxie behandelt wurde. Die Gebeine der beiden Observantenseligen Bernhardin von Fossa und Timoteo von Monticchio sind nuremehr in skelettierter Form erhalten (VENTURA 2015, S. 215). Um 1647 notierte Padre Bernardino d’Arischia nicht ohne Stolz: „In questa Provincia si trovano quattro corpi intieri tenuti: il corpo di S. Bernardino tenuto nella sua chiesa dentro la città dell’Aquila; il corpo del B. Vincenzo Aquilano [† 1504] nel convento di S. Giuliano; il corpo del B. Lorenzo da Villamagna [† 1535] nel convento d’Ortona; il corpo del B. Battista da Fiorenza [† 1510] nel convento di Campli“, Ms. S 52 BPA, fol. 59r; zit. nach CHIAPPINI 1926, S. 65 f.

zeigen, etwa der Augustinereremiten und Cölestiner.<sup>31</sup> So wurde der Körper des sel. Augustinermönches Andrea da Montereale († 1479) in der Konventskirche seines unweit L’Aquilas gelegenen Heimatortes zunächst in einer eisernen *cassa* in einer Chorkapelle verwahrt und zweimal pro Jahr sichtbar gemacht.<sup>32</sup>

Dem Schautresor Bernhardins sehr ähnlich scheint die Grablege des verehrten Augustiners Antonio Turriani oder von Mailand († 1494) gewesen zu sein. Seinen unverwesten Leichnam brachte man anfänglich in einem eisenarmierten Kasten in der Aquilaner Ordenskirche S. Agostino unter, errichtete aber wegen des anhaltenden Kultes 1496 eine mit zwei vergitterten Öffnungen versehene Kammer auf dem Katharinenaltar, in welcher der Körper des Verehrten in einem Nussholzsarg gebettet war.<sup>33</sup>

Auch der Leib des sel. Jean Bassand († 1445), der als Generalvikar der französischen Cölestinergemeinschaft auf Anweisung Eugens IV. nach L’Aquila gekommen war, um den Konvent von Collemaggio „sub regulari observantia“ zu stellen, wurde einbalsamiert und in der Konventskirche in einem transparenten Sarg mindestens zeitweise ausgestellt (vgl. 4.5.1.2).<sup>34</sup>

### Grabmäler für nichtheilige Personen

Freilich wurde der Hauptteil der Sepulkralskulptur des Aquilaner Gebietes nicht für Verehrte und Heilige, sondern für Nichtheilige geschaffen, wobei ein wechselseitiger formaler Austausch zwischen den Grabmalsgattungen bestand (vgl. 4.2.1). Durch zahlreiche Erdbeben ist der heutige Bestand an monumentaler Grabmalsskulptur des 15. Jahrhunderts jedoch sehr lückenhaft.

Vom Wandgrabmal – dem ersten seines Typs in den Abruzzen – für den Herzog von Manopello, Giovanni Orisini († 1384) in S. Maria Maggiore von Guardiagrele (CH) sind nur noch Fragmente erhalten. Es bestand aus einer Sockelzone mit Epitaph und Wappen, im darüber liegenden Register der Tumba waren Figuren der personifizierten Tugenden zu sehen. Obenauf ruhte der Gisant des

31 Nur kurz angedeutet werden kann hier, was einer eigenen systematischen Untersuchung bedürfte: Die ursprüngliche Bestattungssituation der Grabstätten verehrter Religiösen in den Abruzzen im späten 15. und frühen 16. Jahrhundert wäre in vielen Fällen anhand von Quellen einzeln zu rekonstruieren.

32 COTTA 1726, S. 76; ANTINORI *Annali*, Bd. 20, fol. 168 f. 1568 translozierte man den Leichnam unter den Hauptaltar, in der Weise, dass er sowohl vom Laienbereich als auch vom Mönchschor aus zugänglich war. Bis 1693 wurde der Körper nur zweimal jährlich ausgestellt, indem man die unter dem Hochaltar positionierte *cassa* hervorholte. Die Verschlussflügel dieser Sargtruhe waren an beiden Seiten, sowohl zum Kirchenraum als auch zur Sakristei bzw. zu einem Oratorium zu öffnen (COTTA 1726, S. 76 f., 84 f.; AASS, Aprilis II, Dies 18, S. 613).

33 „che gli edificarono sull’Altare di S. Caterina una picciola stanza con due finestre guernite con verghette di ferro a maggior sicurezza della santa reliquia (...) Tratto il venerabile di lui Cadavere dalla cassa di noce“, COTTA 1730, S. 104. 1580 wurde Antonios Grabstätte umgestaltet. Zur Ausstellung des Leichnams RAZZI 1990, S. 45.

34 BORCHARDT 2006, S. 136 f.; zum mumifizierten Leichnam VENTURA 2002, S. 148.



**Abbildung 141:** Grabmal Kardinal Marino Bulcano, Ende 14. Jh., Rom, S. Francesca Romana

Grafen, der von einer Baldachinarchitektur überfangen war. Die vorhandenen Ornamentfragmente suggerieren einen dem Grabmal des Kardinals Marino Bulcano († 1394) in S. Francesca Romana, Rom analogen Aufbau der zweigeschossigen Tumba mit durch Pilaster gegliederte Frontkompartimente.<sup>35</sup> (Abb. 141) Auf in der Tradition der Gestaltungsweisen Tino da Camainos stehende Neapolitaner Künstler zurückgehend, hatte die Form beider Grabmonumente insbesondere für die Grabskulptur der Abruzzesen des 15. Jahrhunderts Bedeutung.<sup>36</sup> So bestand auch das nicht mehr existente Grabmal des Bischofs Iacopo Donadei († 1431) im Aquilaner Dom aus einer mit Reliefs geschmückten Tumba und der Darstellung des Gisants auf der Deckplatte.<sup>37</sup> Große Verbreitung fand seit dem 14. Jahrhundert außerdem der Typus des Wandbaldachingrabes mit direkt auf der Tumba ansetzendem Bogen.<sup>38</sup>

35 GANDOLFO 2014, S. 185 f. Vgl. auch die durch Säulen gegliederte Grabtumba des Bucciarello da Montone in S. Antonio, Montone (1390).

36 Ebd., S. 188. Beide Grabmalsinhaber waren mit Neapel eng verbunden: Der Kardinal stammte aus der Stadt, der Graf war als hoher Beamter stark in die neapolitanische Politik involviert.

37 CHINI 1954, S. 198 f. Anm. 22.

38 Beispiele finden sich u. a. in der Krypta der Sulmoneser Kathedrale oder in S. Maria in Valle Porclaneta, Rosciolo (GANDOLFO 2014, S. 191). Durch mehrfache Versetzung von



**Abbildung 142:** Gualterius de Alemania (Umkreis?), Grabmal Ludovico Camponeschi, 1432, L'Aquila, S. Giuseppe (ehem. S. Biagio)

1412 signierte ein gewisser „Magister Gualterius de Alemania“ das aufwendige Kalksteingrabmal für Mitglieder der Caldora-Familie, Feudalherren des Sulmoneser Gebietes, in der Kirche S. Spirito des Mutterkonventes der Cölestinerkongregation bei Sulmona.<sup>39</sup> In eine mit der Kreuzesabnahme freskierten Nische eingestellt, erhebt sich die mit drei Reliefs der Marienkrönung zwischen den Aposteln geschmückte Tumba auf mit Ranken geschmückten und auf einem Löwen und einem Jagdhund ruhenden Säulen. Auf der Tumba lagert der sehr qualitativvoll gearbeitete Gisant des Restaino Caldora in Rüstung. Formal ungewöhnlich ist die Reliefplatte, die asymmetrisch wie eine ‚visuelle Fußnote‘ unterhalb der Tumba angefügt ist: Ein Schriftband gibt Auskunft, dass hier – in Anbetung der Krönungszene – die Stifterin und Mutter Restainos, Rita Cantelmo, mit ihren Söhnen dargestellt ist. Gualterius’ Formensprache ist der internationalen Gotik verpflichtet und zeigt die Kenntnis Neapolitaner Grabmonumente um 1400.<sup>40</sup>

Um 1432 entstand das mehrheitlich ebenfalls Gualterius zugeschriebene, jedoch vermutlich eher von einem Künstler aus seinem Umkreis geschaffene Grabmonument für Ludovico Camponeschi, Graf von Montorio, und seinen Neffen in S. Giuseppe (ehem. S. Biagio), wo es mehrfach versetzt wurde.<sup>41</sup> (Abb. 142) Über einem hohen Sockel tra-

---

Grabmälern ist oftmals nicht zu klären, ob Tumbengrabmäler ursprünglich einen Baldachin besaßen, vgl. das Grabmal des Bischofs Bartolomeo De Petrini († 1419), Kathedrale zu Sulmona.

- 39 Auf stilistischer Basis rekonstruiert Valentino Pace die Herkunft des Künstlers aus Westfalen. Er scheint nicht der bayerische Bildhauer Walter von München (Walter Monich) zu sein, dessen Mitarbeit am Dom zu Mailand 1399 bezeugt ist, wie andere Forscher vorschlugen. Gleichzeitig schließt Pace Gualterius Arbeit auf der Mailänder Großbaustelle auf seinem Weg nach Mittelitalien nicht aus (PACE 1990, S. 417 f.). Auch scheint der Künstler nicht mit dem in Orvieto aktiven Gualtieri di Giovanni da Monaco identisch zu sein (WIEDMANN 2009). Zum Werk des Gualterius und seiner Werkstatt GANDOLFO 2014, S. 223–236.
- 40 LEHMANN-BROCKHAUS 1983, S. 380.
- 41 Vgl. GANDOLFO 2014, S. 365 f.; LEHMANN-BROCKHAUS 1983, S. 381. Auch das monumentale Grabmal für den mit den Camponeschi verwandten *condottiere* Niccolò Gaglioffi in S. Domenico gilt als Werk von Gualterius (1415 ff.). Es umfasste ebenfalls eine Reiterfigur, wurde jedoch 1703 zertrümmert (LEOSINI 1848, S. 58; CHINI 1954, S. 190).

gen zwei Säulen die reliefgeschmückte Tumba mit der Liegefigur des Verstorbenen, der unter einer Baldachinarchitektur liegt, umgeben von inzenzierenden Engelsstatuen und einem Reiterstandbild Camponeschi. Die ungewöhnliche Kombination von Gisant und Reiter ist vermutlich am Grabmal des neapolitanischen Königs Ladislaus von Durazzo († 1414) in S. Giovanni in Carbonara orientiert;<sup>42</sup> sein Amt als *camerlengo* des Königs von Neapel hatte Camponeschi jedenfalls vielfach in die Residenzstadt geführt.

Abgesehen von diesen extravaganten, an Neapolitaner und norditalienischen Ritter-Grabmalern inspirierten Monumenten gehörte zum Grabmalsrepertoire der Region die bescheidenere Form steinerner Grabplatten, von denen einige auch in S. Bernardino zu finden sind, beispielsweise diejenigen für den Rechtsgelehrten Francesco Luculli (1492) oder den Erzpriester von S. Giusta, Niccolò da Rocca di Corno († 1494).<sup>43</sup> (Abb. 143) Der abgenutzte Zustand beider Steinplatten lässt kaum Rückschlüsse über deren bildhauerische Qualität zu; die formale Gestaltung lehnt sich jedoch an das traditionelle Muster der halb stehenden, halb lagernden Figur des Verstorbenen in Standesrobe und vor dem Körper überkreuzten Händen mit umlaufendem Epitaph an.

Das erste Aquilaner Grabmal, welches dem in Florenz und Rom entwickelten Typus des monumentalen Wandnischengrabes in *all'antica*-Formen entsprach, war Silvestro Aquilanos Monument für Kardinal Amico Agnifili im Dom (1476–1480), dicht gefolgt vom Grabmal der Maria Pereira Camponeschi (1485–1490). (vgl. Abb. 72, 76) Der Beschluss des Stadtrates 1530 für das (schließlich nicht ausgeführte) Ehrengrabmal eines Mitgliedes der Familie De Carli, das Agnifili-Monument zum Vorbild zu wählen, zeigt, dass diese Grabmalsart auch noch etwa 50 Jahre später geschätzt war.<sup>44</sup>



Abbildung 143: Giovanni Dirottoris, Grabplatte Francesco Luculli, 1492, L'Aquila, S. Bernardino

42 GANDOLFO 2014, S. 368.

43 Der heutige Standort der beiden Grabmäler zu Seiten des Hauptportals ist ein sekundärer: Crispomonti berichtet, dass sich das Luculli-Grabmal in der Familienkapelle und das Grab des Niccolò vor den Stufen des Hauptaltars befand (RIVERA 1944a, S. 201, 226 f.).

44 CHINI 1954, S. 191, 439; COLAPIETRA 1984, S. 314.

Zugleich blieben traditionellere Grabmalsformen des 14. und frühen 15. Jahrhunderts verbreitet. Das um 1504 für Iacopo di Notar Nanni errichtete Grabmal im rechten Querhausarm von S. Maria del Soccorso lässt eine starke Rückbesinnung auf die oben erwähnten Tumbengräber mit architektonisch gegliederten Reliefs erkennen.<sup>45</sup> (Abb. 144) Auch wenn die Verwendung von antikisierenden Architek-

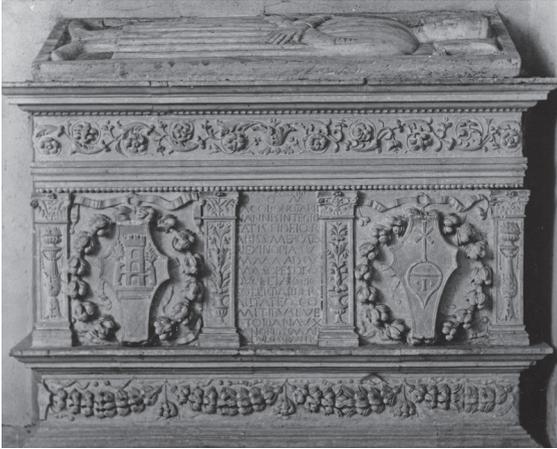


Abbildung 144: Grabtumba Iacopo di Notar Nanni, 1504, L'Aquila, S. Maria del Soccorso

tur- und Ornamentformen einen gewissen Geschmack *all'antica* einbringen, wurde weder auf eine antike Sarkophagform noch auf einen körperliche Volumina naturgetreu wiedergebenden Gisant Wert gelegt, denn die Figur des Verstorbenen ist im flachen Relief wie auf einer Grabplatte gegeben und über der Tumba schräg zum Betrachter gekippt.

Das kurz nach Iacopos Grabmal entstandene und in formaler Hinsicht analoge Monument für Luigi Petricca Pica (1506) befindet sich noch an seinem ursprünglichen Standort, dem linken Querhaus von S. Maria del Soccorso, und besitzt einen auf Konsolen ruhenden Spitzbogenbaldachin mit gemalten Büsten von Heiligen im Unterzug, der eine Nische mit einem Fresko der Grablegung Christi überfängt. (Abb. 145) Eine ähnliche Grabnische scheint anfänglich auch das Grabmal Notar Nannis geschmückt zu haben. Unklar bleibt, weshalb das Grabmal des Stifters erstrangiger Kunstwerke künstlerisch recht medioker ausfällt. Entweder

45 LEOSINI 1848, S. 183 f.; LEHMANN-BROCKHAUS 1983, S. 385. Die Inschrift gibt Auskunft über das Todesjahr des Kaufmannes, seinen durch Fleiß und Verstand erreichten Erfolg und die Auftragsvergabe durch seine treue Witwe Diana: „MCCCCCIII / D(eo) o(ptimo) M(aximo) / IACOBO NOTARII / NANNIS INTEGRİ / TATIS FIDEIQ(ue) RA / RISS(ime) MERCATO / RI EX INOPIA SU / MMA AD SUM / MAS OPES DEO / DURE ET AUSPICE / SOL(Δ)ERTIA LIBER / ALITATEQ(ue) CO / MITIBUS ETECTO / DIANA UXOR CONCORDISS(ima) / MARITO. DULCISS(ime). B(ene) M(erenti) P(osuit)“.



**Abbildung 145:** Grabmonument Luigi Petricca Pica, 1506, L'Aquila, S. Maria del Soccorso

fehlten nach Silvestros Tod Bildhauer, die seine an Antike und Naturstudium sowie der toskanischen und römischen Grabmalsskulptur inspirierten Gestaltungsmodi in L'Aquila umsetzen konnten, oder der Stifter bzw. seine Witwe sah sich mit diesem konservativen Grabtyp – und den erwähnten Strategien der Selbstdarstellung am Bernhardinmausoleum (vgl. 3.4.1, 3.4.2) – ausreichend repräsentiert.<sup>46</sup>

<sup>46</sup> Otto Lehman-Brockhaus konstatierte ein allgemeines „Nachlassen der Qualität in der Grabmalkunst in L'Aquila unmittelbar nach dem Tode des Meisters [Silvestro]“, LEHMANN-BROCKHAUS 1983, S. 385.

## 4.2 Typologischer Vergleich I – formbezogene Typen

Anhand einer Auswahl verschiedener Monumente und vermittels des formbezogenen Vergleichs wird in diesem Kapitel Anregungen des eklektischen Aquilaner Monumentes nachgespürt und Bezüge über Gattungsgrenzen hinweg aufgezeigt. Im Dienste einer nachvollziehbaren Struktur wurden dabei teils künstliche Einteilungen getroffen, die jedoch nicht die oftmals fließenden Genre- und funktionalen Bestimmungen verschleiern sollen. Schon der Sprachgebrauch der Zeitgenossen deutet darauf hin, dass Objektkategorien oftmals nicht allzu scharf getrennt wurden und Analogiebildungen sich in der Verwendung von Begriffen manifestieren konnten. So wurden Objekte miteinander verbunden, die die heutige kunsthistorische Perspektive unterschiedlichen Gattungen zuweist: Beispielsweise bezeichnen die Quellen des späten Cinquecento das Bernhardingrabmal häufig als „tabernacolo“.<sup>47</sup> Dass auch die Kunsttheorie des 15. Jahrhunderts eine Durchlässigkeit der Gattungen annahm, lässt sich am Beispiel Leon Battista Albertis herausstellen, der *all’antica*-Bauformen keinesfalls allein in der Makroarchitektur anwendbar verstand, sondern als allgemeines Repertoire zur Gestaltung von Flächen – auch in der Malerei.<sup>48</sup>

Im Folgenden werden zunächst Grabmäler von Nichtheiligen – der Kulturzentren Florenz, Rom und Neapel – auf Affinitäten hin überprüft, von denen oftmals Entwicklungen ausgingen, machten sie doch das *gros* des Grabmalsbestandes aus. Mit den freistehenden Altarädikulen Andrea Bregnos wird anschließend ein formale und typologische Analogien vereinender Sonderfall genauere Betrachtung finden, während im letzten Unterkapitel flache Bildhauerarchitekturen (Fassade, Kapellenprospekt) sowie monumentale Altararchitekturen den Schwerpunkt bilden.

### 4.2.1 Grabmäler Nichtheiliger in der Toskana, Rom und Neapel

Wurde im Kapitel zum Werk des Silvestro Aquilano (3.2.3) bereits die formale Bezugnahme auf in der Toskana, Neapel und Rom entwickelte Grabmalsformen thematisiert, so soll im Folgenden die Entwicklung von Grabmonumenten dieser

47 PICO FONTICULANO 1996, S. 60; ALFERI 2012, S. 212; AMICI 1591, o. S. [5]; MASSONIO 1614, S. 91f. Zu den Interrelationen zwischen Monumentalarchitektur und kleinformatigen Sakramentstabernakeln des 16. Jahrhunderts GUINOMET 2017, S. 49–54. Vgl. auch den Begriff „macchina“ für Altaraufbauten und ephemere Architekturen.

48 ALBERTI 2006, S. 160f. (II, 26); vgl. NIEBAUM 2013, S. 1433. Im Quattrocento beliebte Bildarchitekturen boten wegen der Unabhängigkeit von Statik und Konstruktionspraxis ein Experimentierfeld für architektonische Arrangements (ders. 2011, S. 79, 84). Zeichnungen und Skizzenbücher nach antiken, aber auch zeitgenössischen Bauwerken und Monumenten bildeten hier ein reiches Repertoire (GÜNTHER 1988.)

Kunstlandschaften näher im Hinblick auf gestalterische Analogien mit dem Bernhardinmausoleum untersucht werden.

Vorweg angemerkt sei, dass hier fast ausschließlich Grabmäler von Nichttheiligen betrachtet werden. Dies erscheint methodisch wenig problematisch, ist doch der reziproke Austausch formaler Elemente zwischen Monumenten für Heilige und Laien bzw. Kleriker vielfach zu konstatieren und wurde gelegentlich sogar vertraglich festgeschrieben.<sup>49</sup> Neben dem auch für profane Grabmäler übernommenen Erfolgsmodell der *arca* des hl. Dominikus, inspirierten in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts insbesondere die in der Toskana, Rom und Neapel entwickelten monumentalen Wandgrabmäler für hochrangige Kleriker, Humanisten und andere Exponenten der städtischen Eliten die Gestaltung von Heiligengrabmälern.<sup>50</sup>

Zweifelsfrei war Florenz ein wichtiger Bezugspunkt für die Aquilaner: Die engen Handelsbeziehungen beider Städte und der Austausch zwischen abruzzesischen und toskanischen Künstlern wurden bereits erwähnt (2.4.2, 3.2.2). Auch für die Religiösen war die Arno-Stadt ein Referenzpunkt, da Bernhardin als Toskaner wie auch seine Nachfolger oftmals dort gepredigt hatten und Aquilaner Brüder zu Generalkapiteln reisten, wie beispielsweise im Jahr 1493 der vormalige Guardian von S. Bernardino, Alessandro De Ritiis.<sup>51</sup>

Die Beziehungen zwischen L'Aquila und Rom waren sowohl politisch – grenzte das Territorium des Kirchenstaates doch unmittelbar an den *contado aquilano* – als auch religiös bedeutsam. Als spezieller Berührungspunkt sei einerseits die Person des Aquilaner Bischofs Agnifili herausgehoben, der nicht erst seit seiner Ernennung zum Kardinal 1467 enge Kontakte zur römischen Kurie unterhielt; andererseits zeigt der kurzzeitige Übertritt der Stadt zum Kirchenstaat im Jahr 1485 die politischen Interdependenzen. Künstler aus der Urbs hatten in L'Aquila einen

---

49 Während Gerhard Schmidt hinsichtlich der „formalen Affinitäten“ von Heiligengrabmälern und Monumenten Nichttheiliger den Wunsch der Normalsterblichen betont, ihre Grabstätten durch die Angleichung an diejenigen von Heiligen zu „sakralisieren“ (SCHMIDT 1990, S. 44), sind doch die Interrelationen als wechselseitig zu bezeichnen, wie etwa vertragliche Regelungen zur Adaption von Elementen der Monumente Nichttheiliger an Heiligengrabmälern offenlegen (NYGREN 1999, S. 148 f.). Wenngleich ohne überlieferte vertragliche Festlegung offenbaren doch die Monumente selbst teils sehr starke Parallelen, wie sie zwischen dem von Donatello und Michelozzo für Baldassare Coscia im Florentiner Baptisterium geschaffenen Wandgrabmal und dem Monument des hl. Regulus im Luccheser Dom von Matteo Civitali (1484) zu erkennen sind (ebd., S. 323). Auch die Grabmäler der Anconitaner Beati Gabriele Ferretti (1489 ff.) und Girolamo Gianelli (1506 ff.) ähneln unverkennbar römischen Prälatenwandgrabmälern.

50 Selbst charakteristische Merkmale von Heiligengrabmälern wie die Verbindung von Grab und Altar, die Integration narrativer Reliefs und eine freistehende Anordnung sind mitunter auch für Grabmonumente von Nichttheiligen feststellbar (NYGREN 1999, S. 227).

51 De Ritiis besuchte u. a. auch *La Verna*, kannte also diverse toskanische *loci* (CHERUBINI 1991).

guten Stand. Dies zeigen etwa der erwähnte Ratsbeschluss von 1487, im Zweifelsfalle die Expertise römischer Künstler bei der Entwurfsfindung für ein neues Heiligengrabmal einzubeziehen (vgl. 3.1.2), oder auch das Mitwirken Salvato Romanos an der Realisierung des Bernhardinmausoleums.

Als Regierungssitz des Königreiches war Neapel in erster Linie ein politischer Bezugspunkt für die Aquilaner. Die Negotiation um Privilegien, Steuern und die politische Stellung L'Aquilas im Königreich führte zum regen, auch kulturellen Austausch. Zudem verbanden familiäre Beziehungen beide Städte; so stammte beispielsweise die Familie der Gräfin und Mäzenin Covella von Celano aus Neapel und der Graf von Montorio, Pietro Lalle, verschwägerte sich 1469 mit den in Neapel residierenden Carafa, Grafen von Maddaloni.

### Florenz und Toskana

Zentrale Werke in der Entwicklung der so genannten „Humanistengrabmäler“ der Frührenaissance sind die Monumente in der Franziskanerkirche S. Croce für die Gelehrten und Florentiner Kanzler Leonardo Bruni († 1444) und Carlo Marsuppini († 1453). Insbesondere das von Bernardino Rossellino für Bruni geschaffene Grabmal (um 1448–50) wird in der Forschung häufig als Initialwerk und klassische Ausprägung des Wandnischengrabes der Frührenaissance beschrieben.<sup>52</sup> Vermutlich inspiriert an Werken wie dem Brancacci-Monument Michelozzos und Donatellos (1426–28, S. Angelo a Nilo, Neapel) oder dem Coscia-Grabmal des Florentiner Baptisteriums (um 1422–28), vereinfacht es die Struktur der Grabnische, die hier aus einer von Pilastern getragenen Arkade mit Gebälk und Archivolte besteht, reich geschmückt mit *all'antica* Bauornament. Die mit Feldern aus rotem Stein ausgekleidete Grabkammer bildet den Rahmen für den Sarkophag und trägt den auf einer Kline darüber lagernden Gisant sowie ein von Engeln flankiertes Madonnenrelief in der Bogenlunette. Das von Desiderio da Settignano um 1460 geschaffene Marsuppini-Grabmal integriert eine antikisierende Sarkophagform und ergänzt vollfigurig Wappen haltende Engel zu Seiten des Sarkophages. (Abb. 146) Über die Toskana hinaus wurde diese Wandgrabmalsform durch die bereits genannten und andere toskanische Bildhauer verbreitet und weiter modifiziert, wie u. a. von Antonio Rossellino in Neapel, Mino da Fiesole in Rom oder Francesco Ferrucci in der Romagna. Analogien zum Bernhardinmausoleum zeigen sich zum einen in der einen Bogen evozierenden Form der Lunette mit Reliefdarstellung und zum anderen in der Inkrustation mit hochrechteckiger roter Felderung.

---

52 PANOFSKY 1964, S. 85; POESCHKE 1990/92, Bd. 1, S. 136; NYGREN 1999, S. 108.



**Abbildung 146:** Desiderio da Settignano, Grabmonument Carlo Marsuppini, um 1460, Florenz, S. Croce

### Rom

Ebenfalls um die Jahrhundertmitte ist in der Urbs ein einflussreicher Grabmal-entwurf zu datieren: Das fragmentarisch erhaltene Grabmal für Kardinal Antonio Martinez de Chiavez, das für die Lateransbasilika entstand – von Isaia da Pisa nach einem Entwurf vermutlich des Filarete ausgeführt – gilt als frühestes bekanntes Beispiel eines monumentalen Renaissance-Wandgrabmales in Rom (ca. 1447–58).<sup>53</sup> Spätere Zeichnungen dokumentieren das Monument in Form einer Ädikula bestehend aus Pilastern mit Figurennischen und einem Dreiecksgiebel mit bogenförmiger Eintiefung. In dieser Nische lagerte der Gisant auf einer Kline direkt auf dem Tumbensarkophag, dahinter waren Halbfiguren der drei christlichen Tugenden positioniert. Speziell der in eine Ädikula eingestellte Bogen, auch als „einachsiges Tabulariumsmotiv“ zu bezeichnen, fand nur vereinzelt Nachfolge, doch waren die „figurenbesetzten Nischenpilaster“ sowie die eingetiefte, mit Fi-

<sup>53</sup> KÜHLENTHAL 1975/76(1977), S. 108; PÖPPER 2010, S. 36. Das Monument war ursprünglich mit einem Altar verbunden.

guren ausgestaltete Grabnische umso folgenschwerer und vorbildhaft für zahllose römische Prälatengrabmäler.<sup>54</sup>

Trotz der genannten Ausnahmen war für die römischen Klerikermonumente der Ädikulartyp mit rechteckiger Grabnische und geradem Gebälk am populärsten, aber auch das den Florentiner Humanistengräbern ähnelnde Bogengrab war nicht selten.<sup>55</sup> Als Beispiel eines Ädikulagrabmals aus dem franziskanischen Milieu sei hier das Monument für Kardinal Pietro Riario vorgestellt, der von 1472 bis zu seinem Tod 1474 Protektor der Franziskaner war und seine letzte Ruhestätte im Chor der den Franziskanerkonventualen zugehörigen Kirche SS. Apostoli fand.<sup>56</sup> (Abb. 147) Beauftragt von Sixtus IV. und betreut von seinem Neffen Giuliano del-

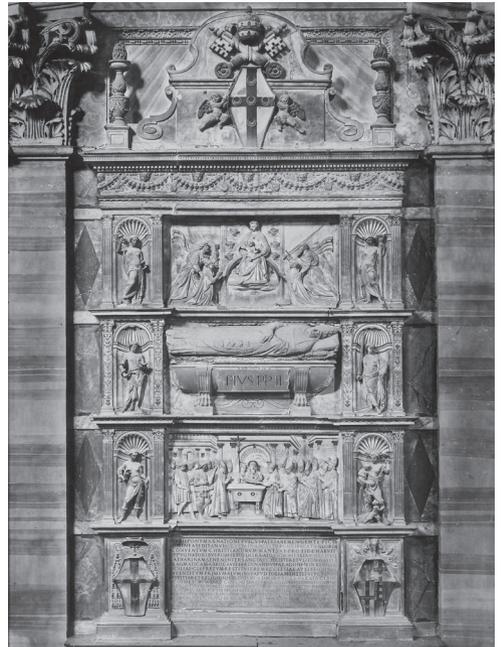


Abbildung 147: Andrea Bregno u. Mino da Fiesole, Grabmonument Kardinal Pietro Riario, ca. 1475–77, Rom, SS. Apostoli

- 54 Zitate ZITZLSPERGER 2004a, S. 105; PÖPPER 2010, S. 37. Laut dem Autor orientierte sich der Einsatz der Nischenpilaster an Sienser und neapolitanischen Modellen. Zur „seriell“ auftretenden Figurennischen an Grabmalsarchitekturen des 15. Jahrhunderts KALUSOK 1996, S. 199.
- 55 ZITZLSPERGER 2004a, S. 106. Erstmals wurde der Bogentyp mit dem Grabmal für Cristoforo della Rovere 1477 in S. Maria del Popolo in Rom eingeführt, so KÜHLENTHAL 1997/98(2002), S. 225.
- 56 Vgl. ebd., S. 194–206; DE BLAAUW 2000, S. 183–185; PÖPPER 2010, S. 183–197.

la Rovere, dem späteren Julius II., führten Andrea Bregno und Mino da Fiesole ca. 1475–77 das Wandgrabmal aus, welches auf breiter Sockelzone steht, die das Epitaph, flankiert von zwei trauernden Genien, aufnimmt. Darauf erheben sich Pilaster, bestehend aus zwei übereinander angeordneten Figurennischen, in denen die Figuren der Franziskanerheiligen Franz, Ludwig, Antonius und Bernhardin im flachen Relief geschnitten sind. Über dem breiten Gebälk bekrönt ein Dreiecksgiebel, der im Scheitelpunkt gerundet ist, die Wandnische. Darin lagert die Figur des Verstorbenen auf einer Kline über dem Wannensarkophag mit Girlandenornament. Oberhalb findet sich das Relief einer *commendatio animae*: Zur Linken empfiehlt Petrus der Maria mit Kind den Grabmalseigner und zur Rechten Paulus einen weiteren Knienden, vermutlich den Bruder des Verstorbenen, Girolamo. Nicht nur die inhaltlich ähnliche Reliefszene und das teils übereinstimmende Figurenprogramm lässt sich beim Bernhardinmonument wiederfinden; auch die Nischenpilaster und die Verkröpfung der Sockelzone sind vergleichbar.

Das Ädikulagrabmal für Pius II. († 1464) – durch seinen Neffen Kardinal Francesco Todeschini Piccolomini in Alt-St. Peter beauftragt und vor 1479 vollendet<sup>57</sup> zeigt eine noch klarere horizontale Gliederung der Struktur, wie sie auch in L’Aquila anzutreffen ist. (Abb. 148) Analog ist zudem die Rahmung der



**Abbildung 148:** Paolo Romano u. Piccolomini-Meister, Grabmal Pius II., vor 1479, Rom, S. Andrea della Valle (ehem. Alt-St. Peter)

57 Paolo Romano gilt als leitender Bildhauer, der so genannte Piccolomini-Meister wird überwiegend als zweite Hand vermutet. 1614 wurde das Grabmal nach S. Andrea della Valle transferiert (ROSER 2005, S. 169–178).

beinahe vollplastisch ausgeführten Nischenfiguren durch seitliche Pilaster. Durch Verkröpfungen der Gesimse wird der Statuenpfeiler in der Vertikalen zusammengefasst.

Parallelen zum Aquilaner Mausoleum zeigt ferner das Grabmal Kardinals Bartolomeo Roverella (†1476) in dessen Titelkirche S. Clemente, das als Gemeinschaftsarbeit von Giovanni Dalmata und Andrea Bregno bis 1485 entstand. (Abb. 149) Ikonographisch vergleichbar sind die Kommendationsszene sowie die Darstellung Gottvaters zwischen Engelsköpfen in der Reliefkalotte.<sup>58</sup> Formale Affinitäten bieten die Rücklagen der Pilaster, die Verkröpfung im Gebälk und der vorkragende Sockelsims. Das Kalottenmotiv evoziert zudem eine Rundbogenform, die an die Lünetten des Aquilaner Monumentes erinnert.



Abbildung 149: Andrea Bregno u. Giovanni Dalmata, Grabmal Kardinal Bartolomeo Roverella, ca. 1476–85, Rom, S. Clemente

58 Vgl. zuletzt PÖPPER 2010, S. 206–218 zu diesem Monument. Zur Verbreitung von Kommendationsszenen an römischen Grabmälern vgl. ZITZLSPERGER 2010, S. 61 Anm. 101.

## Neapel

Stärker noch als die römische, zeichnete sich die neapolitanische Kunstlandschaft – auch wegen einer stark durch Fremdherrschaft bestimmten Politik – durch Synkretismus aus. Insbesondere seit der Regierungszeit Roberts von Anjou (1309–43) wirkten am Amtssitz des Königs von Sizilien bzw. Neapel zahlreiche *forestieri*, zu meist Künstler aus Norditalien und der Toskana. Nicht nur Grabmäler von Tino da Camaino (ca. 1280–1337) – dessen Tumbengrabmalstyp in den Abruzzen Verbreitung fand (vgl. 4.1.3) – oder das Brancacci-Grabmal (1426–28) Donatellos und Michelozzos waren in der Stadt zu finden, sondern auch das Monument der Maria von Aragon in S. Anna dei Lombardi (1475–91), eine weitgehende Adaption von Antonio Rossellinos Grabmal für den so genannten Kardinal von Portugal in S. Miniato al Monte, Florenz. Nach der Machtübernahme durch Alfons von Aragon (1442–58) wurde der als Triumphbogen konzipierte Eingangsbogen zum Castel Nuovo (ca. 1452–71) zum bedeutendsten Großprojekt der Stadt; Künstler der gesamten Halbinsel und des Mittelmeerraumes wirkten gemeinsam an dem Werk, das formale Interrelationen zur lokalen Grabmalsskulptur aufweist.<sup>59</sup> Die letzten Jahrzehnte des Quattrocento waren geprägt durch die Tätigkeit zahlreicher lombardischer Bildhauer in der Stadt wie Jacopo della Pila (1471–1502 im Königreich nachgewiesen) oder Tommaso Malvito (1476–1508 in Neapel aktiv).

Zwar lässt sich für Neapel eine *longue durée* trescentesker Grabmalsformen feststellen, doch scheint die erneuerte Formensprache am Ende des 15. Jahrhunderts nicht ausschließlich eine Adaption Florentiner oder römischer Grabmalgestaltung zu sein, sondern durchaus auch auf eigenständige formale Entwicklungen zurückzugehen, wie etwa den zum Nischenpilaster transformierten gotischen Pfeiler mit Figurentabernakeln.<sup>60</sup> Eines der frühesten Beispiele für die mit Modellen aus Rom und Florenz verwandten monumentalen Renaissance-Grabmäler ist dasjenige Diomede Carafas, Graf von Maddaloni († 1470) in S. Domenico

59 Diese formalen Bezüge sind teils im Sinne einer dynastischen Kontinuität zu deuten (BEYER 2000, S. 40–44). Auch wenn unklar bleibt, ob Alfons I. den Bogen als eigene Grabanlage plante, wurde das Monument von den Zeitgenossen in den Sepulkralkontext gestellt, was sich etwa darin äußert, dass der Sohn des Monarchen, Ferrante, 1466 die Herzurne des Vaters im Triumphbogen anbringen ließ (ebd., S. 59 f.). Ob anstelle der bescheidenen, wenn auch einst mit aufwendigen Drapperien geschmückten Holzsäрге der Aragonesenherrscher, zunächst in Nähe des Hochaltares, seit 1506 in der Sakristei von S. Domenico Maggiore aufbewahrt, steinerne Monumente vorgesehen waren, ist nicht zweifelsfrei belegt (MICHALSKY 2017, S. 256). Zu den Bewegungen der Gebeine speziell Alfons' I., die im 17. Jahrhundert nach Poblet bei Barcelona transferiert wurden BARRAL I ALTET 2014.

60 Zur Orientierung des Grabmals von Diomede Carafa an römischen Modellen MICHALSKY 2007, S. 115. Zur Entwicklung des Nischenpilasters in Nachfolge des Grabmals für Ruggiero Sanseverino in S. Giovanni a Carbonara (1428–40) KÜHLENTHAL 1975/76 (1977), S. 119. Das in derselben Kirche befindliche Monument für Sergianni Caracciolo del Sole (Beginn 1440er Jahre) zeichnet sich durch seine frühe Verwendung einer Formensprache *all'antica* aus.



Abbildung 150: Umkreis Tommaso Malvito (Jacopo della Pila?), Grabmonument Diomede Carafa († 1470), Neapel, S. Domenico Maggiore

Maggiore.<sup>61</sup> (Abb. 150) Charakterisiert ist dieses Bogengrabmal durch aus je zwei übereinanderliegenden Figurennischen zusammengesetzte Pilaster. Über einer Basis, im Mittelteil zu einer Sitzbank vorgezogen, flankieren die Nischenfiguren ein eingetieftes Wappenfeld. Ein durchlaufendes Gebälk trennt dieses untere Register klar von der oberhalb liegenden Grabnische, die den Gisant Carafas aufnimmt, während in der mit einem kassettierten Bogen überfangenen Lünette eine Reliefszene prangt.<sup>62</sup>

### Adaptionen im Werk von Silvestro di Giacomo

Betrachtet man die beiden dem Bernhardinmausoleum vorangehenden Grabmonumente Silvestros di Giacomo für Kardinal Agnifili (1477–80) und Maria Pereira-Camponeschi (ca. 1485–90) vor dem Hintergrund der aufgezeigten Grabmalstraditionen der großen italienischen Kunstzentren, wird ersichtlich, dass dem Aquilaner Künstler verschiedene zeitgenössische Modelle der Grabmalgestaltung bekannt waren, bevor er den Entwurf des Heiligenmonumentes anging. Die formalen Anleihen des fragmentierten Kardinalsgrabmals (vgl. Abb. 72) sind verschiedentlich im Bereich der Florentiner Humanistengrabmäler oder römischen Kardinalsgrabmäler der zweiten Quattrocentohälfte gesucht worden. Tatsächlich ist der Typus stärker an den Strukturen römischer Prälatengrabmäler orientiert, was wohl nicht zuletzt damit zusammenhängt, dass dem Verstorbenen als Angehörigem der Kurie ein den römischen Bestattungsstandards entsprechendes Grabmal errichtet werden sollte. Aus den Fragmenten und dem Vertragswortlaut zur Materialbeschaffung (vgl. 3.2.3) lässt sich ein bogenförmiges Wandgrabmal rekonstruieren, in der Struktur ähnlich demjenigen, das Andrea Bregno und Mitarbeiter für Kardinal Alain de Coëtivy († 1474) in S. Prassede schufen:<sup>63</sup> Über einer Sockelzone, die das Epitaph aufnimmt, erhebt sich die bogenförmige Grabnische, deren Pilaster aus einem Relieffeld mit darüberliegender Nischenfigur bestehen; auf ihnen ruht der kassettierte Bogen. (Abb. 151) In den Detailformen sind jedoch Anklänge des Agnifili-Grabmals an Florentiner Monumente – speziell an dasjenige für Carlo Marsuppini (vgl. Abb. 146) – nicht zu leugnen, wie das Madonnen-

61 Zur Zuschreibung – sinnvoll an Künstler des Umkreises von Malvito und della Pila – vgl. SULLI 1987, S. 223.

62 Später ergänzte man das formal analog gestaltete Grabmal des Francesco Carafa († 1487) an der gegenüberliegenden Kapellenwand, welches jedoch keine Verkündigungs-, sondern eine Kommendationsszene im Bogenfeld zeigt.

63 TORLONTANO 2008, S. 500. Vgl. auch DE NICOLA 1908, S. 8, der das ebenfalls von Andrea Bregno geschaffene Grabmal des Kardinals Louis d'Albret in S. Maria in Aracoeli († 1465) anführt; beide Werke werden einer Grabmalsgruppe Bregnos zugeordnet, für die eine doppelte Inspiration an Florentiner und römischen Vorbildern postuliert werden kann (PÖPPER 2010, S. 136). – Der Steinlieferant Giovanni di Lancellotto di Milano (vgl. PANSA 1894, S. 18–20) war in Rom an der Errichtung der beiden Votivkapellen Nikolaus' V. an der Engelsbrücke beteiligt (TORLONTANO 2008, S. 500) und anscheinend identisch mit dem „magistro della cava“ Lancellotto, der seit 1454 Baumaterial für S. Bernardino lieferte (BONGIORNO 1942, S. 239; vgl. LG, fol. 146r).



Abbildung 151: Andrea Bregno u. Werkstatt, Grabmonument Kardinal Alain de Coëtivy, 1474–78, Rom, S. Prassede

relief im Bogenfeld, die Form des Wannensarkophages mit seitlich gestellten Löwenpranken, geschupptem Deckel, Ornamentformen wie Arkanthusblättern und Blüten, direkt auf der Sarkophagwanne platziertem Inschriftenfeld, die auf einem schmalen horizontalen Ornamentsockel aufliegt oder das weit über die antikisierende Kline herabfallende Grabtuch.<sup>64</sup>

Auch das seit Mitte der 1480er Jahre von Silvestro geschaffene Monument für Maria Pereira und ihre Tochter Beatrice Camponeschi adaptiert offensichtlich Elemente der Grabmalgestaltung anderer Regionen.<sup>65</sup> (vgl. Abb. 76) Formale Berührungspunkte sind etwa die ursprünglich in Florenz geprägte Form des Bogen-

64 Eine „vera e propria trasposizione in terra abruzzese del monumento umanistico fiorentino“ konstatiert ANGELINI 2003, S. 841. Vgl. zu Florentiner Impulsen auch SERRA 1912, S. 45f.; BONGIORNO 1942, S. 237f.; BOLOGNA 1996b, S. 488f.; DI GENNARO 2010, S. 66. Mario Chini vermutete gar eine Auskleidung der verlorenen Grabkammer *alla fiorentina* mit rotem Stein (CHINI 1954, S. 188).

65 Einen Einfluss toskanischer Modelle konstatiert DI MARCO 1955, S. 99. Vor allem römische Anleihen sieht BONGIORNO 1942, S. 239 (vgl. CHERICI 1969, S. 35). Vorbilder aus Rom und Neapel, die teils auf toskanische Modelle Bezug nehmen bzw. von lombardischen Künstlern stammen, vermutet PANE 1977, S. 162.

wandgrabmales, dessen Ausprägung mit figurenbesetzten Nischenpilastern und kassettiertem Bogen vielfach an römischen, aber auch an neapolitanischen Monumenten zu finden ist. So wäre ein Rekurs auf das Grabmal des Diomede Carafa nicht abwegig, waren die Camponeschi doch seit 1469 mit ihm verschwägert.<sup>66</sup> Auch verschiedene Schmuckformen des Sarkophages der Mutter und die Unterteilung der Grabnische in queroblange Felder sind in Rom verbreitet. Die Inkrustation mit rotem Stein wiederum ist typischer für toskanische Grabmäler, bei denen, wie in der Bogenlaibung des Pereira-Monumentes, die hochrechteckige Felderung dominiert.<sup>67</sup>

Trotz formaler Adaptionen ist die Gestaltung des Monumentes doch auch originell zu nennen: So ist die Positionierung des Gisants des toten Kleinkindes ein Unikum und greift der ansonsten erst für das Cinquecento bekannten Darstellung von Kindern im Grabkontext voraus.<sup>68</sup> Gerade die Fusion verschiedener Elemente des toskanischen und mittelitalienischen Grabmalrepertoires haben das Urteil befördert, das Pereira-Camponeschi-Grabmal sei ein Schwellenwerk der abruzzesischen Skulptur.<sup>69</sup>

### Räumlichkeit: Grabkammertyp und eingestellte Freigräber

Im elementaren Gegensatz zu den genannten Grabmälern besitzt das Aquilaner Bernhardinmonument einen tatsächlich begehbaren Innenraum. Anregungen könnten dennoch von den Grabnischen der Florentiner Wandgräber stammen, die zumeist aufwendig gestaltet waren und teils die Anmutung einer Grabkammer durch gemalte oder in Stein geschnittene Vorhänge betonten. Beim Bruni-Grabmal und vielen der nachfolgenden Monumente etwa begegnet eine Inkrustation des Nischengrundes aus hochrechteckigen Feldern roten Steins, wie sie auch im Inneren des Aquilaner Mausoleums – und an dessen Flanken – zu finden ist. Tendenzen zu einer Verräumlichung zeigen sich insbesondere beim so genannten Grabkammertyp, der den Gisant nicht vollplastisch, sondern im Halbreief gibt und meist eine architektonisch ausgestaltete, perspektivisch finigierte Grabkammer aufweist. Im Rom der zweiten Quattrocentohälfte kommt diese Grabgestalt häufiger vor, wohl ausgehend von Bregnos Prototyp des Grabmals für Raffaello della Rovere (1477, SS. Apostoli), doch auch in Siena ist sie zu finden, etwa an Ur-

66 SULLI 1987, S. 224 f.

67 Vgl. im Einzelnen ebd., S. 217–220.

68 OLSON 1992, S. 132 f., dort auch zur häufig außerhalb von Florenz anzutreffenden „innovative mixture“ von Grabmalsentwürfen. Da der Tod des Mädchens ganz offensichtlich der Auslöser für den Grabmalsauftrag war, ist Ugo Ojettis These abzulehnen, die eingengte Position des Gisants der Beatrice sei durch eine nachträgliche Einfügung in die Komposition bedingt (vgl. PIZZUTI 2007, S. 66, Anm. 4).

69 GANDOLFO 2014, S. 508: „dove idee toscane e romane, fuse insieme, creano un'opera originale e completamente calata nelle modernità“. Freilich finden sich einige Elemente schon vorgebildet am Agnifili-Monument wie die Löwenpranken des Wannensarkophages der Mutter oder der mit Schuppen und Arkanthusblättern geschmückte Tumblersarg der Tochter.

bano da Cortonas Grabmal für Cristoforo Felici in S. Francesco (ca. 1463–87).<sup>70</sup> (Abb. 152) Um 1500 stößt man in Neapel auf das Motiv von im Relief illusionistisch gegebenen Grabkammern.<sup>71</sup>



Abbildung 152: Urbano da Cortona, Grabrelief Cristoforo Felici, ca. 1463–87, Siena, S. Francesco

Ein anderes wichtiges raumbezogenes Charakteristikum des Bernhardinmausoleums ist die freistehende Anlage und die von zwei Seiten ermöglichte Sichtbarkeit des Heiligenleibes bzw. der Grabkammer. Freistehende Grabmäler im Kirchenraum sind zwar vor allem ein Merkmal von Heiligenmonumenten (vgl. 4.3.1) und sehr selten für nichtheilige Personen; doch gestattet eine Reihe so genannter „eingestellter Freigräber“ die Zugänglichkeit des Monumentes von zwei Seiten.<sup>72</sup> Nicht nur in Neapel, wohin der in Nordwesteuropa verbreitete Brauch, Grabmäler zwischen die Pfeiler eines Umgangschores zu setzen, zunächst gelangte, sondern etwa auch in Florenz sind Beispiele erhalten, so Verrocchios Monument für Piero

70 Zum Grabtyp und seiner Vorbereitung in Rom ZITZLSPERGER 2010, S. 42 f.; vgl. KÜHNLENTHAL 1997/98(2002), S. 212, der das Bregneske Initialwerk identifiziert. Zum Felici-Grabmal MUNMAN 1993, S. 77–82, 141–143.

71 Vgl. das Grabmal der Familie Rocco in S. Lorenzo Maggiore (Romolo Balsimelli zugeschrieben, PANE 1977, S. 157).

72 Zitat HAMANN-MAC LEAN 1978, S. 98.

und Giovanni de' Medici (S. Lorenzo, 1469–72), wohl orientiert an der Disposition der *arca* für die hll. Protus, Hyazinth und Nemesius (1428).<sup>73</sup>

#### 4.2.2 Tabernakel Andrea Bregnos und freistehende toskanische Altäre

Bieten die vorgestellten Grabmäler zwar in einzelnen Elementen nachvollziehbare formale Inspirationsmomente für das Bernhardinmausoleum, so zeigen sie als an die Wand gebundene Monumente doch nur eine bedingte Analogie. Enger ist die Beziehung zu freistehenden ädikula-ähnlichen Bildhauerarchitekturen im Kirchenraum: Insbesondere die beiden ursprünglich als Tabernakel für Reliquien bzw. Gnadenbilder fungierenden „Hochaltarädikulen“<sup>74</sup> Andrea Bregnos (1418–1503) weisen eine nahe formale Verwandtschaft zu den Schauseiten des Aquilaner Heiligengrabmals auf, sind hinsichtlich ihrer (zumindest ehemals) freistehenden Anlage mit dessen räumlichen Aspekten vergleichbar und erfüllen eine ähnliche „liturgische Doppelfunktion als Kult- bzw. Reliquiengehäuse und als Retabel für [Hoch]altäre“.<sup>75</sup>

Der bereits mehrfach erwähnte Lombarde Bregno war seit den späten 1460er Jahren in der Urbs aktiv und wurde zum produktivsten Bildhauer und Werkstattleiter Roms der zweiten Jahrhunderthälfte.<sup>76</sup> Eines seiner Hauptwerke – zugleich das erste mit Künstlerinschrift des Meisters – ist der ehemalige Hochaltar von S. Maria del Popolo (1471–73), beauftragt durch Kardinal Rodrigo Borgia, nachmals Papst Alexander VI.<sup>77</sup> (Abb. 153) Für bedeutende Reliquien sowie eine aus dem Lateran stammende Marienikone schuf Bregno ein würdiges Gehäuse, welches zwischen Vierung und Chor freie Aufstellung fand und Mitte des 17. Jahrhunderts fragmentiert an anderem Ort wieder installiert wurde.<sup>78</sup> In vielen Details zwar hypothetisch, ist doch grundsätzlich die Rekonstruktion des Altares durch Pico Cellini als architektonisches, freistehendes Gehäuse allgemein akzep-

73 Zur Einführung in Neapel und dem zweiseitigen Grabmal der Katharina von Österreich in S. Lorenzo Maggiore von Tino da Camaino, ca. 1323–30 (vgl. ebendort das Monument des Admirals Ludovico Aldomorisco von Antonio Baboccio, 1421) SCHMIDT 1990, S. 59 f. Florentiner eingestellte Freigräber sind z. B. das Baroncelli-Grabmal in S. Croce (ca. 1328–31) oder das Arkosolgrab für Onofrio Strozzi in der Sakristei von S. Trinità (ca. 1423). Zur Inspiration Verrocchios an Form und Aufstellung von Lorenzo Ghibertis *arca* der drei Heiligen SPERLING 1992, S. 58 f.

74 Den Begriff prägte PÖPPER 2001. Er bezeichnet diese Werkgruppe Bregnos zurecht als „regelrechte Kleinarchitekturen, die zu dem Originellsten und Ungewöhnlichsten zählen, was das Quattrocento in Rom hervorgebracht hat“ (PÖPPER 2010, S. 59).

75 Ebd.

76 Ebd., S. 44.

77 PÖPPER 2001, S. 257. Eine Datierung zwischen 1472 und 1477 schlägt KÜHLENTHAL 1997/98(2002), S. 184 vor.

78 1627 verlegte man den Altar unter den Apsisbogen, später in den Kreuzgang des Komplexes und schließlich, um 1816, fragmentiert als Retabelwand in die Sakristei von S. Maria del Popolo (Ebd.).



Abbildung 153: Andrea Bregno u. Werkstatt, ehem. Hochaltarädikula, ca. 1471–73, Rom, S. Maria del Popolo

tiert. Cellini nimmt dabei starke Analogien zu Bregnos späterer Altarädikula in Quercia bei Viterbo an und bezieht die bregnesken Nischenfiguren zweier Wandtabernakel für Taufwasser und Salböl in der Cappella di S. Giovanni Battista am Beginn des nördlichen Seitenschiffs ein.<sup>79</sup> (Abb. 154)

An die auf Stufen erhöhte, hoch aufgesockelte Struktur schloss an der Vorderfront ein Altarstipes an, während an der zum Mönchschor gerichteten Rückseite eine niedrige, vermutlich mit dem Borgiawappen geschmückte Sitzbank ihren Platz fand. Über einem schmalen Sockelgeschoss gliedert sich der Aufbau in drei Kompartimente: eine mittlere Bogennische, flankiert von je zwei übereinander angeordneten, von Pilastern begleiteten Figurennischen, die durch ein Gebälk getrennt waren. Im unteren Register rahmten die sehr qualitativ ausgeführten Figuren der Apostelfürsten das verehrte Gnadenbild.<sup>80</sup> Das abschließende Gebälk erweiterte sich über dem Mittelkompartiment zu einem Dreiecksgiebel und wurde seitlich jeweils von kleinen Lünetten mit Akroteren und Kandelabern bekrönt. Cellini rekonstruiert für die Rückseite abweichend eine geschlossene Schauseite ohne Bogenöffnung, bei der die Mittelkompartimente der beiden Geschosse je querrrechteckig gebildet und durch ein Gebälk klar geschieden sind. Ob die freistehende Kleinarchitektur begehbar war, wie der Autor in Analogie zu den seitlichen Eingängen zum Inneren des Quercia-Altars annimmt, ist bislang ungeklärt.<sup>81</sup>

Die Schauseiten des ehemaligen Hochaltars rezipieren viele Elemente, die an den oben besprochenen römischen Klerikergrabmälern zu beobachten sind. Ähnlich dem Ädikulatypp mit einachsigen Tabulariumsmotiv rahmen hier aus Nischen zusammengesetzte Stützenachsen die eingestellte Bogenöffnung; auch der bekrönende Giebel sowie ein mit dem Grabmal verbundener Altar sind vorhanden, wobei der die gesamte Breite des Monumentes einnehmende Stipes dem oberen Teil das Aussehen eines „doppelgeschossige[n] Retabelaufbau[s]“ verlieh.<sup>82</sup> Die tief ansetzende Bogenöffnung adaptiert die antike Triumphbogenarchitektur, wie sie

79 CELLINI 1981, S. 101f., tav. C (vgl. zustimmend NEGRI ARNOLDI 1994, S. 110; BLAAUW 1996[1997], S. 98; KÜHLENTHAL 1997/98[2002], S. 184f.; CAGLIOTI 2005, S. 419; PÖPPER 2010, S. 63, Abb. 18). Dagegen lehnt FROMMEL 2008, S. 193 die Rekonstruktion als freistehende Struktur ab und rechnet die Figuren und Pilaster als Fragmente einem ehemals für Kardinal Lorenzo Cibo errichteten Altar oder Grabmal in derselben Kirche zu.

80 Die Figuren der Kirchenväter Hieronymus und Augustinus bevölkerten die oberen Nischen und an der Rückseite waren Johannes der Täufer sowie die Apostel Andreas, Johannes und Jakobus untergebracht. Zur stilistischen Einordnung und Händescheidung PÖPPER 2010 S. 72–77; KÜHLENTHAL 1997/98(2002), S. 187–194.

81 CELLINI 1981, S. 101, tav. C; vgl. die Modifikationen von PÖPPER 2010, S. 63, Abb. 18, der die dem Chor zugewandte Seite mit einem Bogen rekonstruiert.

82 KÜHLENTHAL 1997/98(2002), S. 186. Es lässt sich vermuten, dass die formale Fusion der Elemente von Wandtabernakeln und Grabmälern nicht mit der Memoria für Bregnos erwähnten Sohn zusammenhängt, der 1473 verunglückte; vgl. PÖPPER 2010, S. 47, der bemerkt, dass das – für den Betrachter allerdings kaum lesbare – Epigramm unterhalb des Giebels den Altar um die Funktion eines Epitaphs für den verstorbenen Sohn bereichert.

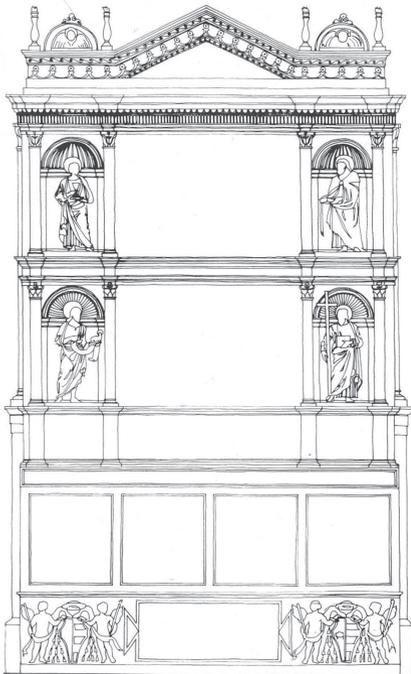
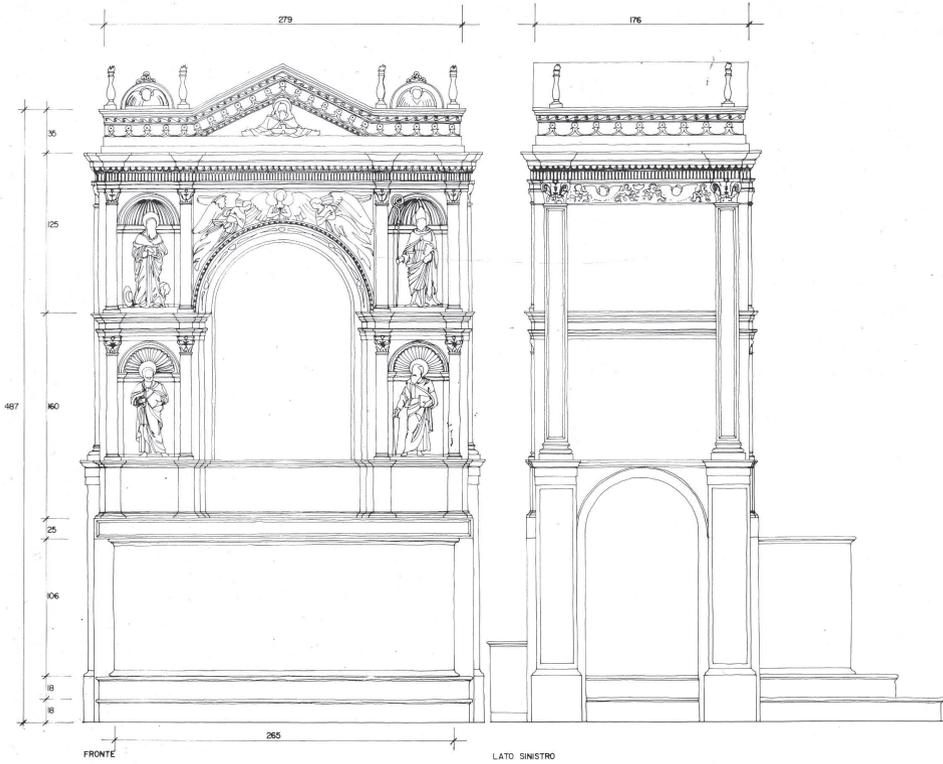


Abbildung 154: Andrea Bregno u. Werkstatt, ehem. Hochaltarädikula, Rom, S. Maria del Popolo, Rekonstruktion nach Pico Cellini

beispielsweise am Titusbogen oder in den ergänzenden Zeichnungen des Bogens im *Taccuino* des Giuliano da Sangallo (1445–1516) zu finden war.<sup>83</sup>

Noch deutlicher zeigt sich die Aneignung des Triumphbogenmotivs an der anderen, als *Tempietto* bezeichneten Hochaltarädikula Bregnos in der Wallfahrtskirche S. Maria della Quercia in La Quercia bei Viterbo (1488/90–95).<sup>84</sup> Das freistehende Gehäuse verwahrt ein wundertätiges, 1417 auf einen römischen Dachziegel gemaltes Marienbild sowie den Eichstamm, an dem es angebracht wurde und steht im Raumkompartiment zwischen Vierung und Chor des seit 1470 in Angriff genommenen dominikanischen Kirchenbaus. (Abb. 155–157)

Die Struktur des *Tempietto* gleicht derjenigen des ehemaligen Hochaltars von S. Maria del Popolo, besitzt oberhalb des vorgelagerten Altarstipes eine vertikal dreigeteilte, reliefgeschmückte, an eine Predella erinnernde Zone über der zwei äußere Stützenachsen mit Nischenfiguren die zentrale Bogenöffnung rahmen. Die Bildhauerarchitektur ist mit einer von Kandelabern begleiteten Tonne überwölbt



**Abbildung 155:** Andrea Bregno u. Werkstatt, Hochaltarädikula, 1488/90–1495, La Quercia, S. Maria della Quercia

83 KÜHLENTHAL 1997/98(2002), S. 187 (*Taccuino*, Siena, Biblioteca Comunale, S. IV.8, fol. 26r). CAGLIOTI 2005, S. 419 betont das ikonographische Triumphmotiv der über dem Bogen dargestellten, Viktorien ähnelnden Engel.

84 Zum Tabernakel u. a. PÖPPER 2001, S. 263–270; KÜHLENTHAL 1997/98(2002), S. 235–237; zur (Bau-)Geschichte des Wallfahrtskomplexes CIPRINI 2005.



**Abbildung 156:** Andrea Bregno u. Werkstatt, Hochaltarädikula, Seitenansicht, 1488/90–1495, La Quercia, S. Maria della Quercia



**Abbildung 157:** Andrea Bregno u. Werkstatt, Hochaltarädikula, Rückansicht, 1488/90–1495, La Quercia, S. Maria della Quercia

und durch zwei seitliche Rundbogenöffnungen im Unterbau begehbar. Die Flanken sowie die zum Mönchschor weisende Rückseite der Ädikula sind nicht skulptiert, sondern mit Gemälden geschmückt und durch Stuckpilaster gegliedert.<sup>85</sup>

Die Zweigeschossigkeit der äußeren Kompartimente wurde aufgelöst zugunsten einer kolossalen, die Nischenfiguren verklammernden Ordnung, die hier erstmals in Bregnos Werk Anwendung findet.<sup>86</sup> In der Kombination von durch Seg-

85 Michele Tosini schuf die Malereien 1570, während die Stukkaturen der rückseitigen Lünette anscheinend erst aus der Zeit um 1600 stammen (PÖPPER 2001, S. 268); dagegen vermutet DAMIANAKI 2008, S. 343, Rückseiten und Flanken des Monumentes verdanken sich einer sekundären Initiative.

86 PÖPPER 2010, S. 81; eine Vorstufe dieses Motivs findet sich bereits an Bregnos Grabmälern für Jacopo Ammannati-Piccolomini und seine Mutter Costanza (1479–83) in S. Agostino (SATZINGER 2011, S. 174). Zu Analogien des *Tempietto* mit diesen Grabmonumenten, die in seltener, retabelartiger Fusion von Sakramentstabernakel und Wand-

mentgiebel zusammengefasstem Mittelteil und den äußeren Pilasterachsen bildet sich hier eine rhythmische Travée, was die Parallelen zur Triumphbogenarchitektur noch verstärkt.<sup>87</sup>

Direkte Verbindungslinien zwischen dem Aquilaner Bernhardinheiligtum und den beiden Hochaltarädikulen Bregnos lassen sich zwar nicht nachweisen, doch hatte sowohl die dominikanische Wallfahrtskirche bei Viterbo als auch die römische Kirche der Augustinereremiten überregionale Bedeutung. Beide wurden zudem intensiv durch den Franziskanerpapst Sixtus IV. protegirt, wobei letztere gar als „Familienkirche“ des Papstes gelten kann.<sup>88</sup>

In ihrer formalen Disposition weisen die beiden Altarädikulen große Ähnlichkeit mit dem Bernhardingrabmal auf. Allen Monumenten ist an der Hauptschauseite ein dreizoniger Aufbau gemein, der aus einem Sockelbereich und zwei weiteren Zonen besteht, die von einem Giebel bekrönt sind. Auch in der Vertikalen sind die Monumente dreigeteilt, wobei die äußeren, eine zentrale Öffnung flankierenden Kompartimente jeweils aus übereinander angeordneten Figurennischen bestehen, die auf unterschiedliche Weise von Pilastern gerahmt werden. Auch die Bekrönung durch ein recht breites Gebälk bzw. ein Tonnengewölbe sind vergleichbar.<sup>89</sup> Durchaus denkbar wäre es, dass auch das Tonnengewölbe des Bernhardinmausoleums einst zu den Schauseiten hin von Kandelabern begleitet war, wie sie beim *Tempietto* von La Quercia auftreten.<sup>90</sup>

Die Geschosseinteilung des Heiligengrabmals ist vergleichsweise klarer, da sich die querrechteckige Öffnung nur auf das erste Geschoss erstreckt. Die Rundbogenöffnungen der Tabernakelfronten dagegen durchstoßen die Geschossgrenze. Folgt man der von Pico Cellini vorgeschlagenen Rekonstruktion des ehemaligen

---

grabmal sowohl einen dem Quercia-Altar ähnlichen Mittelrisalit aufweisen wie auch ehemals eine bekrönende Lünette KÜHLENTHAL 1997/98(2002), S. 221; FROMMEL 2008, S. 191; LADEGAST 2010, S. 85.

87 Architekturikonographisch ist der christliche Triumphgedanke durchaus nicht abwegig, zumal im Kontext der Gehäuse für Reliquien, Gnadenbilder oder das Altarsakrament; vgl. PÖPPER 2001, S. 263 zur Deutung des außergewöhnlichen Feldzeichendekors der römischen Ädikula als Triumphzeichen unter Hinweis auf Bregnos Antikenkennerschaft. Anmerken lässt sich hier, dass das Grabmal des hl. Dominikus schon bei seiner Weihe mit antiken Ehrenmonumenten verglichen worden war (MOSKOWITZ 1994, S. 18; PFISTERER 2002a, S. 219). – Allgemein etablierte sich die rhythmische Travée mit eingestellter Rundnische erst mit den Kleinarchitekturen der Florentiner Bildhauer und Andrea Bregnos (SATZINGER 2011, S. 186).

88 PÖPPER 2003(2004), S. 43; bis zum Ende des Pontifikats von Julius II. wuchs die Förderung für diese Kirche stetig.

89 Nicht mehr festzustellen ist, ob auch der Hochaltar von S. Maria del Popolo ein Tonnengewölbe besaß. Das Motiv des von einem Segmentbogen überspannten Dreiecksgiebels war ursprünglich auch bei Bregnos Grabmal für Kardinal Jacopo Ammannati zu finden (LADEGAST 2010, S. 69).

90 Vgl. auch die die Bogenlünette des Pereira-Camponeschi-Grabmals flankierenden Kandelaber.

Hochaltars von S. Maria del Popolo, so kommt die Anlage der Rückseite – abgesehen vom bankartigen Vorbau – mit queroblongen Mittelkompartimenten den Schauseiten des Bernhardinmonumentes strukturell besonders nahe.<sup>91</sup> Mit der Quercia-Ädikula teilt das Aquilaner Mausoleum eine Tendenz zur Expansion in Höhe und vor allem Breite, die sich allgemein in der römischen Grabmalsskulptur der 1490er Jahre, aber auch für Altarbauten feststellen lässt.<sup>92</sup>

Ikographisch ist das Giebelrelief des von einem Engelsreigen bzw. Engelmotiven umgebenen Gottvaters bei allen drei Monumenten ähnlich. Analog ist überdies die prominente Positionierung der Figuren der Apostelfürsten in Nähe des Heiligenkörpers bzw. Gnadenbildes. Unmittelbar unterhalb des Gnadenbildes der Popolo-Ädikula ist ein querrrechteckiges Feld aus einem roten, mit Einschlüssen durchsetzten Stein eingelassen. Ohne sicher nachvollziehen zu können, dass dies zum ursprünglichen Entwurf Bregnos gehörte, ist doch die Parallele zur Bichromie des Bernhardinmausoleums interessant.

Ursprünglich waren sowohl die Altäre als auch das Mausoleum freistehend, mindestens zum Teil begehbar und besaßen Mechanismen für die ephemere Ver- bzw. Enthüllung der Schauöffnungen.<sup>93</sup> Der Vorderfront jeweils vorangestellt war ein Altar; auf diese Weise vereinigten alle drei Monumente die Funktion von Reliquien- bzw. Gnadenbildtabernakel und Retabel.<sup>94</sup>

Für den Hochaltar in S. Maria del Popolo ist ein weiterer, an der rückwärtigen Seite angegliederter Altarstipes vermutet worden, der bereits *ab initio* den Augustinereremiten für Messe und Stundengebet diente.<sup>95</sup> Für diese These sprechen sowohl der Standort als auch der aufwendige Figureschmuck an der zum Mönchschor weisenden Altarseite. Dies wäre zugleich eine Entsprechung zu der oben (3.5.4) für die Rückseite des Bernhardinmausoleums angenommenen ursprünglichen Ausstattung mit einem Altar für die *fratres*.

Bregnos Hochaltarädikulen zeichnen sich durch einen kalkulierten Bezug zur Großarchitektur aus:<sup>96</sup> Am Ende des halbdunklen Kirchenschiffes, quasi als Zielpunkt positioniert, musste die helle Kleinarchitektur, deren Tonnengewölbe noch dazu mit dem rahmenden Vierungsbogen korrespondierte, eine besondere Raumwirkung entfalten. Die gänzlich andere Positionierung des Bernhardinmausoleums in einer Seitenkapelle macht einen direkten Vergleich der Raumdisposition

91 CELLINI 1981, S. 106 f., tav. C. Vgl. dagegen PÖPPER 2010, S. 63, Abb. 18.

92 PÖPPER 2010, S. 82, der sich auf Grabmäler bezieht. Erwähnt sei z. B. Vincenzo Foppas fast 7 m hohes Hauptaltarretabel für S. Maria di Castello, Savona (1490) im Auftrag von Giuliano della Rovere (DE MARCHI 2012, S. 250).

93 Schon 1495 wurde ein Vorhang für den Tabernakel beauftragt (DAMIANAKI 2008, S. 335, 351 Anm. 12). Auch historische Photographien zeigen Vorhänge und Verschlussflügel (ebd., S. 342, Abb. 12).

94 PÖPPER 2010, S. 86.

95 Ebd., S. 64, Anm. 120.

96 Ebd., S. 65, 80 f.

obsolet, doch wirkt auch hier die architektonische Rahmung zurück auf die Kleinarchitektur. Durch die Platzierung am Schnittpunkt zum Seitenschiff hebt sich die helle Front des erhöht stehenden Monumentes von der Reihung der Langhauskapellen ab und ist schon am Beginn des Kirchenschiffes zu erkennen.<sup>97</sup> Wenn auch der ursprünglich spitz zulaufende Kapellenbogen eine Parallelisierung mit der Lünette konterkarierte, so scheint doch das mächtig ausgebildete Gebälk des Mausoleums als Kontrapunkt zur Großarchitektur komponiert zu sein. In jedem Fall schirmt das Monument den hinteren Bereich mit dem Chorgestühl vom vorderen, dem Seitenschiff zugewandten Teil der Kapelle ab – ähnlich wie die bregnesken Ädikulen den Bereich zum Mönchschor vom Vierungsraum her.<sup>98</sup>

So vereinzelt wie es heute den Anschein hat, waren die bregnesken Hochaltarädikulen nicht: Eng verwandte Kleinarchitekturen lassen sich etwa für die römischen Kirchen S. Agostino (um 1485) und S. Maria della Pace (ante 1487) nachweisen, wenn sie auch nicht bzw. nur in stark modifizierter Form auf uns gekommen sind.<sup>99</sup> Auch wenn der um 1480 vermutlich von Giovanni di Biasuccio und Gehilfen geschaffene Tabernakel für das Gnadenbild von S. Maria del Soccorso (vgl. 3.2.2) ein Modell bot, welches Silvestro vertraut gewesen sein muss, orientierte der Künstler sich bezeichnenderweise formal an den bregnesken Altarädikulen, die den Bedürfnissen des Heiligengrabes eher entsprachen.

### Opisthographische Altäre

Versteht man das Aquilaner Grabmal unter dem funktionalen Aspekt des Altarretabels,<sup>100</sup> so lassen sich die beiden Hauptschauseiten in den Kontext des Phänomens der opisthographischen Hauptaltäre stellen, die im franziskanischen Ambiente seit dem Duecento zu finden sind. Sie greifen die Besonderheit der asiatischen Mutterkirche auf, den Mönchschor *ad imitatio Sancti Petri* nicht vor, sondern hinter dem Hauptaltar einzurichten, – ein Modell, das vermutlich von der frühchristlichen Praxis abgeleitet war und an dem sich insbesondere die Kirchen der umbrischen Franziskanerprovinz im 14. und 15. Jahrhundert orientierten.<sup>101</sup> An der Schnittstelle zum Chor gelegen, konnten beidseitig gestaltete Retabel die Doppelfunktion von Hochaltar und Altar des Mönchschores erfüllen und

97 Erst durch die am Beginn des 18. Jahrhunderts eingezogenen Fenster erhält die Mausoleumsfassade eigenes Licht.

98 Zum „wichtigen Schmuckapparat“ des oberen Abschlusses des Quercia-Altars im Verhältnis zur Architektur bzw. der beiden Ädikulen als „Abtrennung des Chores vom Schiff“ ebd., S. 80, 87.

99 Ders. 2001, S. 271–274, der als geographisch entfernten Verwandten auch einen Regensburger Altarentwurf Albrecht Altdorfers (ca. 1519) anführt.

100 Vgl. hier den Hinweis darauf, der Aufriss des Mausoleums erinnere an ein Altarretabel, was den liturgischen Notwendigkeiten geschuldet sei (DI GENNARO 2010, S. 83). Zu Heiligengrabmälern mit strukturellen Ähnlichkeiten zu Retabeln vgl. NYGREN 1999, S. 244–246.

101 Zur weiteren zeitlichen wie auch ordensübergreifenden Verbreitung des Retrochores COOPER 2001, S. 52f. (zu Duccios „Maestà“ vgl. DE MARCHI 2009, S. 129–138). Zwei-

schirmten zugleich den Chor zum Laienbereich hin ab.<sup>102</sup> (Abb. 158, 159) Die schon mehrfach angeklungenen Parallelen zwischen der Aquilaner Bernhardinkapelle und S. Francesco in Assisi bzw. den frühen umbrischen Franziskanerkirchen zeigen sich also auch hinsichtlich der Anordnung von Retrochor und raumteilendem, beidseitig mit Altären ausgestattetem Monument mit Retabelfunktion.



Abbildung 158 u. 159: Sassetta, Hochaltarretabel (opisthograph), 1437, Borgo Sansepolcro, S. Francesco, Rekonstruktion nach Machtelt Israëls

### Florentiner *ancone trionfali*

Zweiseitig und freistehend und in ihrer Monumentalität den Hochaltarädikulen Andrea Bregnos vergleichbar waren mit Malerei geschmückte Hochaltarstrukturen der Zeit um 1500, von denen zwei wichtige Beispiele in den Florentiner Kirchen S. Maria Novella und SS. Annunziata nachweisbar sind. Angesichts des bei

---

seitige Altäre waren u. a. in Città di Castello, Monteripido oder Perugia vorhanden (GARDNER VON TEUFFEL 2009, S. 221–229). Prominent ist das von Sassetta ab 1437 für S. Francesco in Borgo Sansepolcro geschaffene Retabel, dessen dem Chor zugewandte Seite wohl auch für Laien zugänglich war (ISRAËLS 2009, S. 127–130; zur vermuteten Involvierung Bernhardins in den Auftrag ebd., S. 132–139).

102 COOPER 2001, S. 53.

diesen Altarbauten adaptierten Triumphbogenmotivs hat man sie als „ancone trionfali“ angesprochen.<sup>103</sup> Das Rahmenwerk des 1804 demontierten Altares der Dominikanerkirche wurde von Baccio d’Agnolo angefertigt (1491–96), die darin eingefassten Tafelgemälde stammen von Domenico Ghirlandaio und Mitarbeitern (1494–98).<sup>104</sup> Auf dem Altarstipes hob die an beiden Schauseiten analog gestaltete „macchina“ mit einem sockelartigen Predellenband an, in das gemalte narrative Heiligenszenen integriert waren. Darüber rahmten in Form einer rhythmischen Travée zwei Halbsäulen die annähernd quadratische, mittig platzierte Haupttafel, während seitlich – ebenso wie an den Flanken – Pilaster die schmalen Bildtafeln einzelner Heiligenfiguren in perspektivisch gegebenen Nischen begleiteten. Über dem in Achse der Stützen verkröpften Gebälk, bekrönte eine Lünette das Mittelkompartiment, die an der Schauseite zum Kirchenschiff einen Sakramentstabernakel aufnahm.<sup>105</sup> (Abb. 160)



**Abbildung 160:** Baccio d’Agnolo u. Domenico Ghirlandaio, Hochaltar, 1491–94/98, Florenz, S. Maria Novella, Rekonstruktion nach Cecilia Martelli/Federica Corsini

Auch der Hochaltar von SS. Annunziata zeigte sich bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts als freistehende Struktur, die an der Schnittstelle zur Chorrotunde stand. In die ebenfalls von Baccio d’Agnolo geschaffene Rahmenarchitektur (1500–02) wurden hier Gemälde Filippino Lippis – nach dessen Tod durch Perugino vollendet – integriert (1503–07).<sup>106</sup> Der Altarädikula von S. Maria Novella ähnlich, waren auch die Hauptseiten dieses Hochaltars erhöht über dem Altarstipes, vertikal durch Halbsäulen und seitliche Pilaster in drei Kompartimente geteilt.<sup>107</sup> (Abb. 161)

103 DE MARCHI 2012, S. 245, 248.

104 Zur Rekonstruktion des einst ca. 6,25 m Höhe erreichenden Altarkorpus (über dem ca. 2,73 m hohen Stipes) MARTELLI 2016, S. 192–205 mit 3-D-Visualisierung Abb. 69–74; HOJER/KARL 2017, S. 390–397, Abb. 26.8.

105 Als Referenzobjekte kann man neben den Hochaltarädikulen Bregno die näher gelegenen Altarschöpfungen Benedetto da Maianos (Cappella Terranova, S. Anna dei Lombardi, Neapel, 1489–91) oder Andrea Sansovinos (Corbinelli-Altar, S. Spirito, ca. 1490–94) heranziehen (DE MARCHI 2012, S. 245 f., 249; vgl. LISNER 1987, S. 251).

106 NELSON 1997; ders. 2004; FASTENRATH VINATTIERI 2011, S. 23–38.

107 Unterschiedlich wird in der Forschung die in den Quellen „corona“ genannte Bekrönung des Gebildes interpretiert: als Dreiecksgiebel (NELSON 2004, S. 34 f.) oder voll-

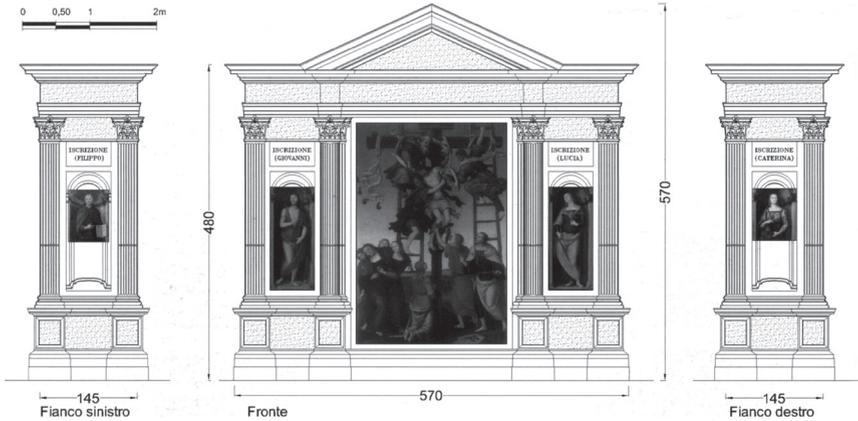


Abbildung 161: Baccio d’Agnolo, Filippo Lippi u. Pietro Perugino, Hochaltar, 1500–07, Florenz, SS. Annunziata, Rekonstruktion nach Silvia Catitti

Zwar verzichtete man in Florenz auf die Zweigeschossigkeit zugunsten einer klareren Gliederung und Vereinheitlichung des Bildraumes, doch sind die Entsprechungen zum Bernhardinmausoleum in der vertikalen Dreiteilung der mit Giebel versehenen, freistehenden und auch an den Flanken gegliederten Kleinarchitektur offenkundig. Weniger evident sind freilich funktionale Analogien der Florentiner *ancone trionfali* zum Heiligengrab. Doch sei angemerkt, dass in S. Maria Novella der Hoch- zugleich Sakramentsaltar war und damit den Herrenleib barg. Für den Hauptaltar der Servitenkirche sahen die Religiösen möglicherweise die Unterbringung der Gebeine ihres bekanntesten Heiligen Filippo Benizi vor, um deren Überführung sie sich bemühten.<sup>108</sup>

rund geschnittener Kranz, in dem der Kruzifixus Giulianos da Sangallo fixiert war (FASTENRATH VINATTIERI 2011, S. 26). – Eine indirekte Verbindung zwischen der Bernhardinbasilika und dem Florentiner Altar deutet Adriano Ghisetti Giavarina an: Der Autor findet große Ähnlichkeiten zwischen dem Metopendekor der Aquilaner Fassade und der anonymen Zeichnung eines Altars in der Königlichen Sammlung in Windsor (Inv. 0208); diese schrieb Carlo Pedretti Filippo Lippi oder Baccio D’Agnolo zu und brachte sie in Zusammenhang mit dem Hochaltar von SS. Annunziata, an dem Leonardo da Vinci mitgewirkt haben soll (GHISETTI GIAVARINA 2013, S. 21 Anm. 40; vgl. PEDRETTI 1978, S. 144–147). Pedretti vermutet gar, die Gestalt des Mailänder Altares der Confraternità dell’Immacolata Concezione in S. Francesco Grande Mailand, für den Leonardo die *Madonna delle Rocce* schuf (1483–89, London, National Gallery), sei vorbildhaft für den Florentiner Altar gewesen.

108 Die für 1543 dokumentierte Anfertigung von Ring und Schlüssel zum Eintritt in das Altargehäuse (CASALINI 2001[2003], S. 14) wurde als Hinweis auf eine Grabkammer gedeutet (FASTENRATH VINATTIERI 2011, S. 28). Der sich an den Florentiner Altarädikulen orientierende, um 1563 von Giorgio Vasari errichtete freistehende Hauptaltar der Pieve S. Maria in Arezzo (heute Badia SS. Flora e Lucilla) war z. B. als Grabmonument seiner Sippe geplant.

### 4.2.3 Flächige Bildhauerarchitekturen – Fassadenarchitekturen und Altarwände

#### Cappella Piccolomini, Siena

Ebenfalls auf Andrea Bregno geht die – ursprünglich mit sechzehn Statuen geplante – Cappella Piccolomini (1481–85/1501–04) zurück, eine der größten und umfangreichsten Bildhauerarchitekturen des 15. Jahrhunderts, die ein ganzes Joch des nördlichen Seitenschiffs im Sieneser Dom einnimmt.<sup>109</sup> (Abb. 162) Der Auftraggeber, Francesco Todeschini-Piccolomini (1439–1503), Kardinal und kurzzeitig als Pius III. im Papstamt, widmete die Familienkapelle dem Andenken seines päpstlichen Onkels Pius' II. und verfügte die eigene Beisetzung in deren Gruft für den Fall seines Todes außerhalb Roms.<sup>110</sup>

Die ähnlich den Hochaltarädikulen Bregnos in äußere Statuenpfeiler und eine mittige Rundbogennische gegliederte Architektur wird durch ein aufgesetztes, ebenfalls dreigeteiltes Geschoss erweitert, welches aus einer zentralen, hohen Nischenädikula mit Dreiecksgiebel besteht, die risalitartig hervortritt und von Engelsreliefs und äußeren Ädikulen mit Segmentgiebeln flankiert wird. Mit den Dimensionsunterschieden spielend stellte Bregno in die große Mittelnische ein analog der Großarchitektur gestaltetes Retabel ein, welches im Zentrum ein trecenteskes Marienbild birgt. Mit dem vorgelagerten Altarstipes und teilweise bis in Detailformen hinein, wiederholt sich hier die Gestaltung des Hochaltars von S. Maria del Popolo.<sup>111</sup> Anders als in Rom und Viterbo besitzt die Sieneser Kapellen- bzw. Altararchitektur keine durchgängige Bogenöffnung, sondern eine Rundbogennische, wobei die waagerechten Bauglieder im Nischenrund fortgeführt werden. Dergestalt ergibt sich eine klarere horizontale Gliederung, die sich für den gesamten Kapellenaufriß feststellen lässt. Nicht allein dies rückt die Kapellenarchitektur formal in die Nähe des Bernhardingrabmals: Vermittels Verkröpfung treten die Statuenpfeiler Bregnos deutlich in den Vordergrund, noch verstärkt durch die bis zum Hauptgebälk hinaufreichenden äußeren Rücklagen, womit sich die plastische Artikulation der Kapelle erhöht. Bleiben die Stützenachsen in der realisierten Sieneser Architektur dem übergreifenden Gebälk untergeordnet, gibt eine Zeichnung des *Codex Strozzi* eine Variante wieder, bei der die Statuenpfeiler durch Verkröpfung des Gebälks jochartig ausgebildet sind. (Abb. 163) Just eine

109 Das Monument erreicht mehr als 12 m Höhe (CAGLIOTI 2005, S. 387; PÖPPER 2010, S. 87–107). Die Architektur ist auf 1481–85 zu datieren (KÜHLENTHAL 1997/98[2002], S. 232). Zur Beteiligung Pietro Torrigianis (1501) und Michelangelos (1501–04) CAGLIOTI 2005, S. 440–445, 452–469.

110 So ist die Nähe zur Grabskulptur nicht verwunderlich: etwa zu der in Rom häufigen Superposition von Nischen (PÖPPER 2010, S. 106 – schließlich hatte der Kardinal selbst das Grabmal Pius' II. beauftragt), oder zu den figurenreichen venezianischen Dogengrabmalern (SATZINGER 2011, S. 174).

111 KÜHLENTHAL 1997/98(2002), S. 233. Zur ehemaligen Lünette, die derjenigen des Viterbeser Altares ähnelte, CAGLIOTI 2005, 419 f.

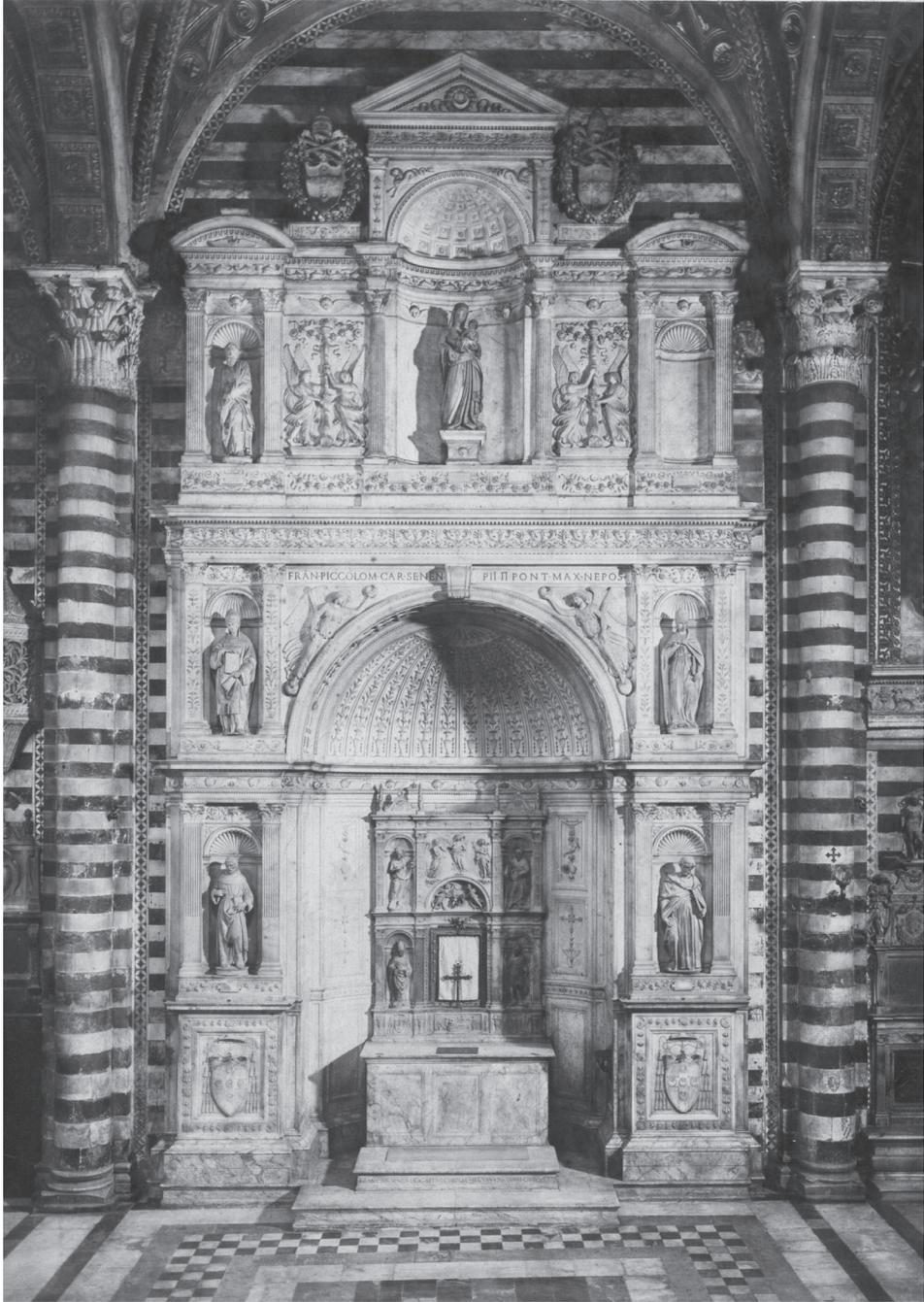


Abbildung 162: Andrea Bregno, Michelangelo u. Pietro Torrigiani, *Cappella Piccolomini*, 1481/85–1501/04, Siena, Kathedrale

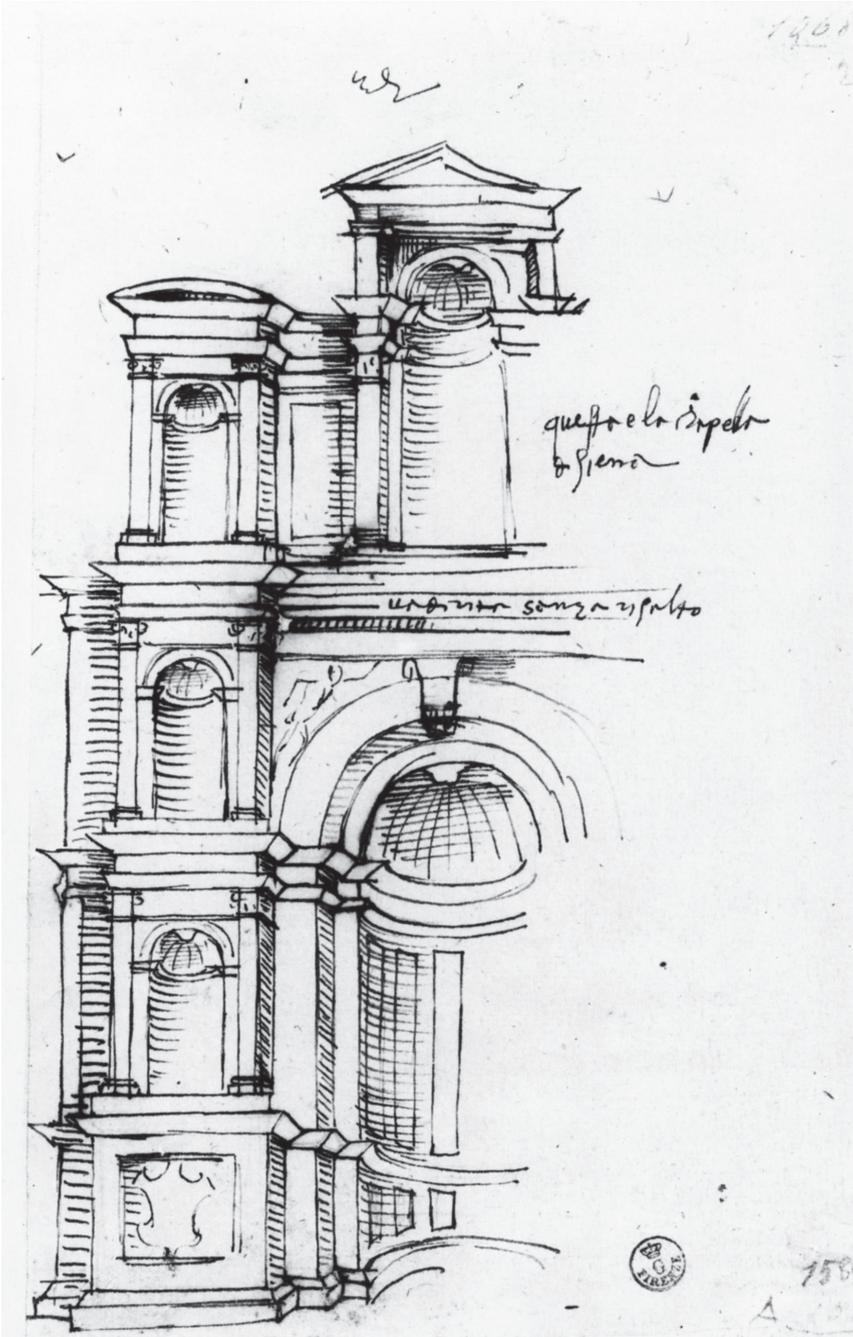


Abbildung 163: Umkreis Giuliano da Sangallo, Zeichnung *Cappella Piccolomini*, GDSU, A 1589r (*Codice Strozzi*, fol. 24r)

solche durchgängige Achsenbildung durch Rücklagen weisen die Statuenpfeiler an den Hauptschauseiten des Bernhardingrabs auf, was die Körperhaftigkeit der Architektur akzentuiert.<sup>112</sup>

### Perugia

Im Bereich freistehender Bildhauerarchitekturen fallen Analogien zwischen der Fassade des Oratorio di S. Bernardino in Perugia und der Aquilaner Mausoleumsfront auf.<sup>113</sup> Dem in der Stadt hochverehrten Bernhardin als Votivarchitektur errichtet, grenzt das Gebäude an die Franziskanerkirche S. Francesco al Prato. Die Fassadengestaltung realisierte der Florentiner Agostino di Duccio und seine Mitarbeiter zwischen 1457 und 1461. In Form einer reich mit skulpturalem Schmuck versehenen Ädikula mit Dreiecksgiebel gliedert sich die zweizonige Fassade in seitliche mit Figurenädikulen geschmückte Achsen, die eine breite Portalnische rahmen.<sup>114</sup> (Abb. 164) Agostino adaptiert hier, wie zahlreiche andere Künstler seiner Zeit, Motive römisch-antiker Triumphbogenarchitektur – etwa des Augustusbogen in Rimini, wo der Bildhauer am franziskanischen *Tempio Malatestiano* wirkte – aber auch die Statuenpfeiler römischer Frührenaissancegrabmäler und eine eigene Altarkomposition.<sup>115</sup>

Formale Analogien zu den Hauptschauseiten des Bernhardinmausoleums finden sich hinsichtlich der axial aufeinander bezogenen, seitlichen Nischenachsen, die aufgrund einer Gebälkverkröpfung und durch vor die übrige Wandfläche tretende undekorierte Streifen axial zusammengebunden sind.<sup>116</sup> Die durch einen Baluster geteilte zentrale Öffnung des Bernhardingrabs erinnert an das Doppelportal des Oratoriums, eine Portallösung, die häufig an umbrischen Wallfahrtskirchen auftritt.<sup>117</sup> Auch die Positionierung des szenischen Hauptreliefs und

112 SATZINGER 2011, S. 173. Eine Aufschrift der anonymen Zeichnung (Florenz, GDSU, A 1589) berichtigt „va dirita senza risalto“ (vgl. CAGLIOTI 2005, S. 421). Bregno's Entwurf war von den Zeitgenossen hoch geschätzt (SATZINGER 2011, S. 174). Die Wiedergabe in Giuliano da Sangallo's *Taccuino* (Siena, Biblioteca Comunale, S. IV.8, fol. 20r) scheint eher eine der zahlreichen Nachzeichnungen zu sein als ein originärer Entwurf des Florentiners, der Bregno als Hilfestellung diente (vgl. zur Entwurfsthese FROMMEL 2008, S. 188–191).

113 Zur Oratoriumsfassade HESSE 1992; vgl. auch stärker kontextbezogen VOGEL 1999.

114 Die „Bildhauerarchitektur“ (HESSE 1992, S. 72) kann nicht als „eigenständige Skulpturenfassade“ gelten, vielmehr greift der Figureschmuck vom überproportional großen Portal ausgehend auf die gesamte Front über (SATZINGER 2011, S. 167); vgl. KÜHLENTHAL 1971, S. 94: „rein dekorativ[es], absolut unarchitektonisch in allen Teilen“.

115 Ebd., S. 93. HESSE 1992, S. 54–60 führt u. a. den Neapolitaner Ehrenbogen für König Alfons I. (ab 1452) an oder Agostino's Laurentiusaltar in S. Domenico, Perugia (1459).

116 Zu den Analogien kursorisch ANTONINI 1988/93, Bd. 1, S. 334. Der „use of (...) colored marbles“ (VOGEL 1999, S. 190), ist in Perugia stärker ausgeprägt und an den Hauptseiten des Aquilaner Monumentes nicht eingesetzt.

117 Höchstwahrscheinlich besaß auch die Aquilaner Kirche S. Maria di Collemaggio ursprünglich ein Doppelportal (PASQUALETTI 2017, S. 282 f.).



Abbildung 164: Agostino di Duccio, Fassade Bernhardin-Oratorium, Perugia, 1457–61

das Lünettenrelief des Heiligengrabmals finden eine Entsprechung an der Oratoriumsfassade im Tympanonrelief, das Bernhardins Himmelfahrt zeigt, und in der Pantokratorarstellung des Giebelfeldes.<sup>118</sup>

Erwähnt sei hier auch die Jakobskapelle in Vicovaro (ca. 90 km von L’Aquila entfernt), die zwischen 1448–77 als freistehende Memorialkapelle des Grafen Gian Antonio Orsini von Tagliacozzo und seines Vaters Giacomo errichtet wurde.

<sup>118</sup> Zur Ikonographie der Oratoriumsfassade MODE 1973, S. 64–66; CYRIL 1991, S. 76–78; HESSE 1992, S. 41–50; VOGEL 1999, S. 103–162.

Der überkuppelte oktagonale Bau besitzt eine ähnlich der Peruginer Fassade dispositionierte Portalarchitektur, deren übergiebeltes Bogenmotiv mit Kommendationsrelief ebenfalls seitlich von Nischenpfeilern gerahmt wird.<sup>119</sup>

### Toskanische Retabel und Wandtabernakel

Weniger monumental als der Kapellenentwurf Bregnos, aber dennoch mit einigen Entsprechungen zum Bernhardinmausoleum hinsichtlich des Aufrisses und insbesondere der Plastizität der architektonischen Gliederung können einzelne toskanische Altarretabel aufwarten. Zweizoniger Gliederungsformen zwischen einem Pilasterpaar – hier allerdings anders als beim Bernhardinmonument in Gestalt von Tondo und darunterliegender Figurennische – bedienten sich beispielsweise Andrea Ferrucci (1465–1526) und Andrea Sansovino (1467–1529) für ihre Altarkompositionen.<sup>120</sup> Ferruccis Kreuzigungsalter für S. Girolamo in Fiesole (1494/95, London, Victoria & Albert Museum) zeigt ebenso wie Andrea Sansovinos Altar der Cappella Corbinelli in S. Spirito (Florenz, 1490–94) jeweils Rücklagen der seitlichen Pilaster sowie eine hinter den Stützen horizontal durchlaufende Gesimslinie, die die beiden Register trennt.<sup>121</sup> (Abb. 165) Während der Corbinelli-Altar durch die hervortretenden Pilaster stärker auf das Triumphbogenmotiv rekurriert, kommt Ferruccis Fiesolander Altar dem Aquilaner Heiligengrabmal deutlich näher durch die sowohl in der Sockel- und Predellenzone – vergleichbar der Cappella Piccolomini – wie auch im abschließenden Gebälk durchgängig hervortretenden Stützenachsen, die zu Jochen zusammengefasst sind.

Auch die formalen Berührungspunkte zwischen quattrocentesken Wandtabernakeln mit Segmentgiebel und dem Bernhardinmausoleum sind bemerkt worden.<sup>122</sup> Die Korrespondenzen umfassen neben dem ädikula-artigen Aufbau in Bogenform auch eine zentrale Öffnung für die Nische, in der das Allerheiligste verwahrt wurde. Die inhaltlichen – der Tabernakel als *novum sepulcrum* Christi – wie ikonographischen – sehr häufig sind in den Giebelfeldern der Schmer-

119 RÖLL 1994, S. 19–31. Die Figurenfülle wird noch gesteigert durch zwei Figurenregister, die sich in Art eines Gewändes verdichten, sowie durch Statuenpfeiler, die das Portal bis über die Höhe des Giebels flankieren. Zur Verbindung von Domenico di Capodistria, der einen Teil des Tempietto von Vicovaro schuf, zum Portal von Collemaggio BOLOGNA 1997, S. 100 f. Anm. 32; CRIELES 2016.

120 Antonio Rossellino führte dieses erfolgreiche Motiv an seinem Altar der Piccolomini-Kapelle in S. Anna dei Lombardi in Neapel (1471–74, 1477 aufgestellt) für Altarbauten *all'antica* ein (SATZINGER 2011, S. 171); es begegnet bspw. noch 1519 in der Fassadengestaltung von Giovanni Mormandos Neapolitaner Cappella di S. Maria della Stella alle Paparelle.

121 Nur die Komposition des Kreuzigungsreliefs im Zentrum des Altares von S. Girolamo wird nicht durch eine Gesimslinie durchschnitten. Bereits Ferruccis Sakramentsalter im Dom zu Fiesole (1492/93) unterstreicht die Plastizität durch Pilasterrücklagen. Der Altar von S. Girolamo schmückte das unterhalb liegende Grab der Auftraggeberin Tita di Roberto Salviato und ihres Ehemannes Girolamo Martini.

122 Vgl. summarisch RUGGIERI 2006, S. 224.



**Abbildung 165:** Andrea Ferrucci, *Kreuzigungsaltar*, 1494/95, London, Victoria & Albert Museum (ehem. Fiesole, S. Girolamo)

zensmann oder Gottvater dargestellt – Beziehungen sollen hier nicht vertieft werden. Von Interesse ist jedoch eine Beobachtung zum Bernhardinmausoleum, die in der Forschung wiederholt thematisiert wurde, nämlich das disproportionale Verhältnis des abschließenden Gebälks.<sup>123</sup> Tatsächlich scheinen die Proportionen des mächtigen Gebälks weniger in Relation zur Ordnung des zweiten Geschosses als zur Gesamthöhe des Monumentes zu stehen.<sup>124</sup> Hier soll vorgeschlagen werden, dass Silvestro sich hinsichtlich dieser Disproportion an toskanischen Tabernakeln orientierte. Beispielhaft sei der eucharistische Tabernakel in S. Maria di

123 „La trabeazione che funziona da coronamento è troppo sviluppata in rapporto a quella che sovrasta ai pilastri del primo ordine“, GAVINI 1927/28, Bd. 2, S. 293 f.; „sebbene le cornici siano alquanto esagerate, aggettando esse fortemente“, CHINI 1954, S. 335; „Das profilierte Gebälk ist zu schwer geraten“, LEHMANN-BROCKHAUS 1983, S. 384.

124 CHIERICI 1969, S. 37; vgl. MACCHERINI 2018a, S. 50, 55 Anm. 12 (der sich, wohl in Unkenntnis von Chierici, auf Ghisetti Giavarini beruft).

Monteluca, Perugia (1483) von Francesco di Simone Ferrucci genannt, dessen Arbeiten häufig breite Gebälkformen aufweisen.<sup>125</sup> Man vergleiche auch das Gebälk des Tabernakels aus S. Girolamo, Fiesole von Andrea Ferrucci, das durch Verkröpfungen und das auf Kämpferhöhe durchlaufende Profil massig wirkt. An Florentiner Modellen orientiert, zeigt auch der Aquilaner Tabernakel von S. Maria del Soccorso einen verbreiterten Fries. (vgl. Abb. 71) Kandelaber, die möglicherweise einst die Lünette des Bernhardinmausoleums flankierten, hätten das unproportionale Verhältnis abgemildert.

Im Vorgriff auf die Diskussion zu Dimensionssprüngen in der Klein- und Miniaturarchitektur (4.3.3) sei darauf verwiesen, dass die proportionalen Unstimmigkeiten des Mausoleums eine bei Kleinarchitekturen häufig anzutreffende Besonderheit sind, die darin begründet ist, dass wegen einer besseren Lesbarkeit nicht alle Elemente eine maßstäbliche Reduzierung erfahren.<sup>126</sup>

### Neapel

Aufwendige Altararchitekturen waren auch in Neapel zu finden, wo das Architektur und Skulptur zusammenbringende Großprojekt des Triumphbogens für Alfons I. einen starken Referenzpunkt bildete.<sup>127</sup> Prominent ist die großdimensionierte, reich mit Figuren und Reliefs geschmückte Altar-Kapelle der Familie Miroballo in S. Giovanni a Carbonara, Neapel (um 1476?).<sup>128</sup> (Abb. 166) Die bis etwa 150 cm vor die Wand ragende Altarstruktur präsentiert mit seitlichen, durch Verkröpfungen zusammengefassten Nischenpilastern einen an das Tabulariumsmotiv erinnernden Aufbau.<sup>129</sup> Auch die Ausschmückung der durch ein durchgehendes Gebälk unterteilten Altarnische mit Nischenfiguren und einem Kommendationsrelief sowie der Giebel bieten gewisse Entprechungen zum Bernhardingrabmal. Dass die architektonische Syntax von Altar- und Sepulkralbauten zum Großteil austauschbar war, zeigt die leicht abgeänderte Adaption des Miroballo-Altars am Grabmal für Galeazzo Sanseverino in der neapolitanischen Observantenkirche S. Maria

125 Zu den vermuteten Verbindungen Ferruccis mit Silvestro vgl. 3.2.2. So auch bei verschiedenen Grabmalsentwürfen Ferruccis in Bologna, Forlì oder Montefiorentino, besonders auffällig ist aber das Portal der Sakristei der Badia Fiesolana von 1463 mit einem unklassischen, quasi verdoppelten Gebälk; nicht zu sprechen von Donatellos Sakramentstabernakel für St. Peter (um 1432/33), dessen Gebälk sich zur Bildbühne des Grablegungsreliefs erweitert.

126 „Vielmehr werden die Elemente innerhalb des analogen typologischen Gerüsts gleichsam neu skaliert“, NIEBAUM 2013, S. 1433.

127 Vgl. hier den literarischen Vergleich klassischer Triumphbögen mit christlichen Denkmälern in Giovanni Pontanos *De Magnificentia* von 1498 (PONTANO 1965, S. 110 f.).

128 Die Bildhauerarchitektur wurde unterschiedlichen Künstlern zugewiesen: Jacopo della Pila sowie Tommaso und Giovantommaso Malvito (PANE 1977, S. 159 f.; ASCHER 2000, S. 127 f.) oder auch Pietro da Milano und seiner Werkstatt (VALENTINER 1937, S. 509 f.; ABBATE 1992, S. 12–15).

129 Hier ist ein Echo des Triumphbogens für Alfons I. wahrscheinlich (vgl. ABBATE 1992, S. 14 mit Verweisen).



**Abbildung 166:** *Miroballo-Altar*, um 1476, Neapel, S. Giovanni a Carbonara

La Nova (um 1477).<sup>130</sup> Auch der Tabernakel des Gnadenbildes der Madonna della Bruna in S. Maria del Carmine bietet eine Fusion von Elementen römischer Grabmäler und Altar- bzw. Tabernakelarchitekturen mit zentralem Bogenmotiv und begleitenden Nischenjochen.<sup>131</sup> (Abb. 167)

<sup>130</sup> Vgl. ABBATE 1992, S. 8. Im oberen Bereich wird das Sanseverino-Monument durch Einstellung des Sarkophages mit Gisant zum Arkosolium; der untere Teil ist flach als dreizoniger Sockelbereich gestaltet, der möglicherweise einst ähnlich den Carafa-Grabmälern in S. Domenico Maggiore eine Einnischung mit Sitzbank aufnehmen sollte.

<sup>131</sup> Die drei unteren Nischenfiguren der äußeren Stützen sind aus stilistischen Gründen einer früheren Phase des Tabernakels zuzurechnen, die um 1474, dem Jahr einer großzügigen Geldspende für das Gnadenbild anzusetzen ist. Eine erweiternde Umgestaltung ist in die Jahre zwischen 1500 und 1511 zu datieren, als das Marienbild am Ende einer ‚Pilgerfahrt‘ nach Rom im Jubeljahr über dem Hauptaltar der Kirche installiert wurde. Während frühere Autoren verschiedene Hände an dem Tabernakel ausmach-



**Abbildung 167:** Tabernakel  
*Madonna della Bruna*, nach 1474/  
1500–11, Neapel, S. Maria del  
Carmine

### *Pale quadrate* mit aufwendigem Rahmenwerk

Hinsichtlich der Ähnlichkeiten mit Altarbauten sei kurz auf die allgemeine Tendenz zu monumentalen Rahmenarchitekturen von Altargemälden hingewiesen. Wohl in Weiterführung der adriatischen Tradition von Altarrahmenungen und orientiert an Dogengrabmälern, aber auch Altarwerken wie Andrea Mantegnas Hochaltar für S. Zeno in Verona (1457–59), entstanden in der zweiten Hälfte des Quattrocento extrem aufwendige Rahmenformen, die zum Teil eine Interaktion von Altarbild, Rahmenarchitektur und innerbildlicher Architektur aufweisen.<sup>132</sup> Im franziskanischen Bereich lässt sich hier beispielsweise Giovanni Bellinis (1431/36?–1516) *Marienkronung* nennen, die ca. 1471–83 für die Kirche der Franziskanerkonventualen von Pesaro (heute Musei Civici) entstand. Die aufwendige Rahmung des Altargemäldes mit Predellazone und Pilastern aus übereinan-

---

ten (Donatello-Nachfolge, Mitwirkende am Alfonsinischen Triumphbogen, Bartolomé Ordoñez oder Diego Siloé, vgl. PANE 1977, S. 119–127), wurde das Werk in jüngerer Zeit überzeugend Andrea Ferrucci und seiner Werkstatt zugeschrieben (NALDI 2002, S. 117–129).

<sup>132</sup> Zu den Altarrahmenungen des adriatischen Bereiches in Holz, Stein und Terrakotta vgl. DE MARCHI 2012, S. 9–26. Mantegnas paradigmatisches Werk scheint angeregt durch Donatellos Hauptaltar des Santo (CHASTEL 1993, S. 41).

dergestapelten Figurennischen erhält besondere Plastizität durch die zusätzliche Innenrahmung der Altartafel und das innerbildliche Rahmenmotiv des Thron-dorsale, und besaß ursprünglich den rechteckigen Aufsatz einer Schmerzensmann-darstellung (heute Vatikanische Museen). Neben anderen Altären Bellinis in Venedig – wie demjenigen der Observantenkirche S. Giobbe (ca. 1480) oder dem Triptychon der Frari-Kirche (1488) – sind in den Marken noch einige weitere Exemplare mit intakt erhaltener hölzerner Rahmung zu finden, wie beispielsweise Marco Palmezzanos 471 cm Höhe erreichender Madonnenaltar aus S. Francesco, Matelica (1501), ebenfalls als Ädikula mit Nischenpilastern gestaltet, die gemalte Pietàgruppe oberhalb des breiten Gebälks aber in Lünettenform präsentiert.<sup>133</sup> (Abb. 168)



**Abbildung 168:** Marco Palmezzano, Madonnenaltar, 1501, Matelica, S. Francesco

Hinsichtlich der formalen Bezüge des Bernhardinmausoleums zu verschiedenen Grabmonumenten, Kleinarchitekturen und Altarbauten fallen insbesondere die starken Anklänge an die Altarädikulen Andrea Bregnos und die Grabmäler des römischen Hochklerus ins Auge. Doch kann kaum von einem ausdrücklich „römischen“ Monument gesprochen werden, wenn auch – wie gezeigt – ikonogra-

<sup>133</sup> Zu diesem Werk, dessen Rahmenarchitektur in der Bildfläche weitergeführt wird, *Facciamo presto* 2017, S. 54 f.

phische und inschriftliche Bezüge zum Papsttum bzw. zum Kirchenstaat bestehen (3.4).<sup>134</sup> Selektiv und eklektisch fanden auch Anregungen der Florentiner und Neapolitaner Bildhauerszene Eingang in den Entwurf des Aquilaner Monumentes. Allgemeine Tendenzen der Jahre um 1500, Reliefs und Figuren in Klein- und Großarchitekturen zu integrieren, oder auch monumentale „macchine d'altare“ durch die Symbiose von Kunsttischlerei und Malerei als teils allansichtige Architekturen zu gestalten, scheinen im Entwurf des Bernhardinmausoleums ebenfalls adaptiert.<sup>135</sup> Ohne weiteren Vermutungen hinsichtlich der Aufenthalte Silvestros dell'Aquila bzw. seiner verschiedenen Mitarbeiter auf den Grund gehen zu können, zeigt sich hier, dass man von einem über die künstlerischen Entwicklungen der einflussreichsten mittelitalienischen Kunstzentren gut unterrichteten Werkstattleiter ausgehen muss.

### 4.3 Typologischer Vergleich II – zweckbestimmte Typen

Nach den vorangegangenen Betrachtungen zu stärker formalbezogenen Affinitäten des Bernhardinmausoleums, sollen im Folgenden Objekte betrachtet werden, die hinsichtlich ihrer Zweckbestimmung als Gehäuse bzw. Hüllen von Heiligenkörpern oder Reliquien enger mit dem Aquilaner Monument verwandt sind. Dazu werden zunächst Freigrabmäler für Heilige und ihre liturgischen Bedingungen in den Blick genommen. Als kleinformatigere ‚Verwandte‘ werden sodann kurz Reliquiare und Schreine vorgestellt sowie deren Präsentation auf freistehenden Bühnen oder in Ziborien thematisiert. Abschließend werden Kleinarchitekturen im Kirchenraum untersucht, die teils selbst Reliquiencharakter besitzen.

#### 4.3.1 Freistehende Heiligengrabmäler

Im Unterschied zu anderen Grabmalsgattungen beansprucht das Freigrab einen Sonderstatus, sowohl hinsichtlich seiner „Allseitigkeit oder maximale[n] Sichtbarkeit“, als auch wegen seiner „raumbeherrschende[n]“ Position in einem Innenraum.<sup>136</sup> Weitaus seltener im italienischen Quattrocento, als man im Zusammenhang mit dem Interesse an Zentralbauten oder (Reiter-)Denkmälern im Stadtraum

134 Nicht zu leugnen ist jedoch die Nähe insbesondere zu einzelnen Monumenten in S. Maria del Popolo, wo die franziskanischen Kardinäle und Papst Sixtus IV. mäzenatisch stark aktiv waren, wie auch die Grabmäler in den Kirchen der römischen Observanten, S. Maria in Aracoeli, oder der Konventualen, SS. Apostoli.

135 Zu ersterem SATZINGER 2011, S. 168–170, zu letzterem DE MARCHI 2012, S. 235–252.

136 HAMANN-MAC LEAN 1978, S. 129, 97. Diesem Autor folgend soll hier das Freigrab – das weder formal noch ikonographisch zu spezifizieren ist – als Grabmonument definiert werden, das sich im Inneren eines Gebäudes befindet und als von allen Seiten ansich-

vermuten könnte, blieb das Freigrab als besondere Auszeichnung außergewöhnlichen Persönlichkeiten vorbehalten. In den Ländern nördlich der Alpen hingegen war der Usus freistehender Grabmäler – meist für Gründer oder Wohltäter von Kirchen – verbreiteter und vermutlich vorbildhaft für einige Stiftergrabmäler auf der italienischen Halbinsel, die seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts zahlreicher zu finden sind.<sup>137</sup>

Ihrem hervorgehobenen Rang entsprechend waren freilich auch die Grabmäler von Heiligen oftmals freistehend konzipiert – dies zeigten die Erläuterungen zum Typus der Heiligen*nische* bzw. Stützentumben (4.1.1). Die Selbstverständlichkeit, mit der Zeitgenossen die freistehende Disposition eines Grabmonuments mit einer Heiligengrablege assoziierten, veranschaulicht der Fall des Grabmals für Raimondino dei Lupi († 1379) im Paduaner Oratorio di S. Giacomo, welches Pilger küssten und davor beteten, in der fälschlichen Annahme, es handele sich um die *arca* eines Verehrungswürdigen.<sup>138</sup>

Nicht allein die außerordentliche Bedeutung der Heiligen manifestierte sich in einem Freigrab. Die freistehende Aufstellung trug auch liturgischen und frömmigkeitspraktischen Handlungen Rechnung: Durch „Umgehbarkeit“ ermöglichte man einer maximalen Anzahl von Gläubigen die physische oder visuelle Nähe zum Grabmal, die auch gewährleistet war, wenn – wie häufig der Fall – das Monument mit einem Altar gekoppelt war.<sup>139</sup>

In Italien ist – wie erläutert – im Bereich des monumentalen Heiligenfreigrabes die Stützentumba dominant.<sup>140</sup> Nur vereinzelt sind andere Typen zu finden, wie beispielsweise das ehemalige Arkadenfreigrab des Beato Ambrogio Sansonino in S. Domenico (Siena, 1287), der zugleich als Marmoretabel des Hochaltars fungierende Reliquienaltar des hl. Donatus im Dom zu Arezzo (ab 1362), das als hohler Altarkasten mit Kriechöffnungen konzipierte Grabmal des hl. Nikolaus

---

tiges Hochgrab konzipiert wurde (ebd. S. 95–108, dort auch zu den Sonderkategorien eingestellter, angelehnter oder frontalisierte Freigräber).

137 POESCHKE 1993, S. 85, 93 f. Eines der frühesten Beispiele für freistehende Laiengräber ist Jacopo della Quercias Tumbengrab der Ilaria del Carretto (1405–7/8, Lucca Dom); am Ende des Jahrhunderts schuf Gian Cristoforo Romano in der Kartause von Pavia ein Baldachingrabmal für Gian Galeazzo Visconti (1494). Auch zwei Papstgrabmäler waren freistehend: die bronzene Grabplatte für Martin V. im Mittelschiff der Lateransbasilika (1445) und das Bronzemonument Sixtus IV. in der als Kanonikerchor fungierenden Marienkapelle von Alt-St. Peter (in beiden Fällen ist eine Anknüpfung an das Stiftervorrrecht vorhanden, vgl. ZITZLSPERGER 2004b; PÖPPER 2007).

138 GONZATI 1853, S. IVf. (Dok. CXLVII): „molti del popolo semplice credendo che li fosse Corpo santo (...) commettevano idolatria, andando a baciare detta Arca ed inginocchiarsi sopra detti scalini con far orazioni“.

139 HAMANN-MAC LEAN 1978, S. 131. Zum Bedürfnis der Pilger, sich um ein Heiligengrab zu versammeln und zum Interesse an „congregational unity“ am Grab eines für eine bestimmte Gemeinschaft besonders bedeutsamen Heiligen NYGREN 1999, S. 228 f.

140 MOSKOWITZ 1994; vgl. auch mit diesem Typus eng verwandte Grabformen NYGREN 1999, S. 134–155.



Abbildung 169 u. 170: Matteo Civitali, Grabziborium u. Sarkophag hll. Pellegrinus und Bianco, 1475–92, San Pellegrino in Alpe (LU), S. Pellegrino



von Tolentino (Tolentino, S. Nicola, 1474) oder das Grabziborium des hl. Pellegrinus († 643) und seines Gefährten Bianco in San Pellegrino in Alpe (LU, 1475–92).<sup>141</sup>

Letzteres wurde von Matteo Civitali (1436–1501) in der Hospitalskirche S. Pellegrino realisiert und war zunächst im Zentrum des Langhauses positioniert.<sup>142</sup> Der Baldachin besteht aus einem quadratischen Unterbau, geschmückt mit von Profilrahmen eingefassten Porphyrfeldern, auf dem vier korinthische Säulen das schuppenbedeckte Zeltdach mit Laterne tragen. (Abb. 169) Ursprünglich auf dem Sockelbau des Ziboriums platziert, ruhte der Kastensarkophag mit einfachem Profilrahmen und seitlich glatten Spiegelflächen auf steinernen Kugeln. Den pyramidalen Deckel bekrönte eine Büste des hl. Pellegrinus. Die Front des später an die Stirnwand der Kirche versetzten Sarkophages war dem Hauptaltar zugewandt, während der restliche Bereich der Sockelplatte als Altarmensa diente.<sup>143</sup> Frontal besitzt der Steinsarg eine runde, von einer Inschrift gerahmte Öffnung aus durchbrochenem Filigranornament. (Abb. 170)

Höchstwahrscheinlich orientierte sich der Lucchese Civitali an dem im Zeitraum 1373 bis 1410 entstandenen Grabmal der hl. Zita in S. Frediano seiner Heimatstadt Lucca (heute zerstört), das den Sarkophag der Heiligen auf einem Altarblock präsentierte, der von einem Baldachin überfangen war.<sup>144</sup> (Abb. 171) Ein anderes ziboriumförmiges Heiligengrabmal zeigt nicht einen perforierten Sarkophag, sondern eine perforierte Cella: Das den römischen Reliquenziborien verpflichtete Grabmal des hl. Felice in S. Maria dell’Immacolata Concezione von Ceri (bei Cerveteri, ca. 1484–92),



Abbildung 171: Grabmal hl. Zita, Lucca (FEDERIGHI 1582)

141 Vgl. ebd., S. 37–77. Zu „Reliquienaltären“ Italiens vgl. BRAUN 1924, Bd. 2, S. 556–558, der jedoch unsystematisch sehr unterschiedliche Grabtypen mit angeschlossenem Altar unter dieser Gattung subsummiert.

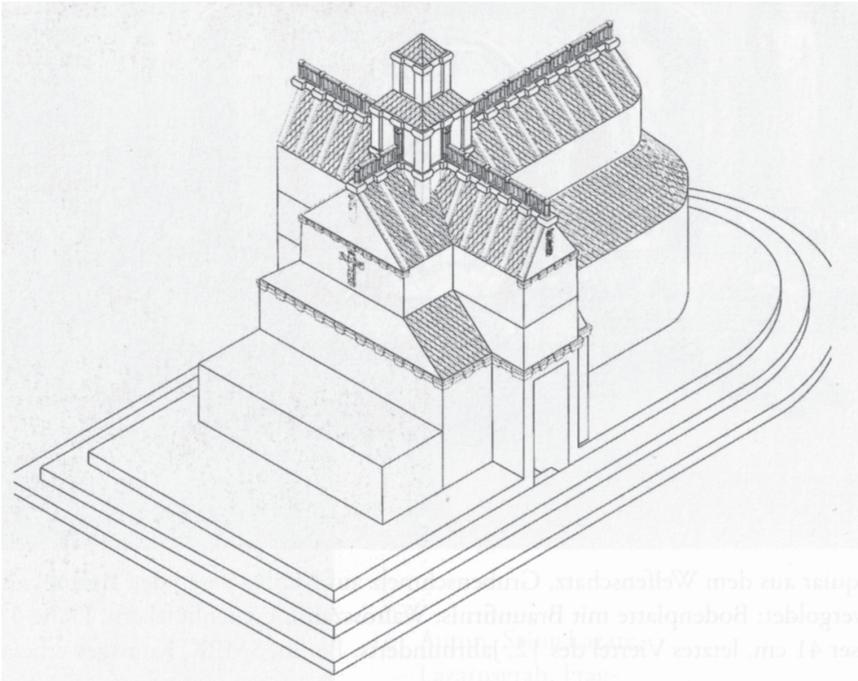
142 PROCACCI 1931, S. 414; HARMS 1995, S. 72. Erst 1666 fand das Ziborium im Chor hinter dem Hauptaltar Aufstellung; originärer Sarkophag und Büste wurden dabei an die Ostwand des Chores versetzt.

143 Ebd., S. 72.

144 Einen Eindruck der ungefähren Gestalt des Grabaltares bietet der Titelholzschnitt einer 1582 veröffentlichten *Zita-Vita* (FEDERIGHI 1582). Unklar bleiben jedoch die Form des ursprünglichen Sarkophages und auch, ob der Altar freistehend war (NYGREN 1999, S. 342).

besitzt ein vergittertes Fensterchen in der breiten Attikazone, durch das die Reliquien ausgestellt werden konnten.<sup>145</sup>

Auf der Suche nach freistehenden, begehbaren „Kapellen-“ oder „Gehäusegrabmälern“<sup>146</sup> wird man eher in anderen Gebieten Europas fündig. Freigrabcharakter hatte etwa ein Großteil der Heiligengrabmäler des mittelalterlichen Frankreichs.<sup>147</sup> Als ebenso prominentes wie außergewöhnliches Beispiel eines Kapellengrabmals soll das 1766 zerstörte Lazarusmonument im Chorbereich von Saint-Lazare in Autun (12. Jahrhundert) näher betrachtet werden. In Form einer Miniaturarchitektur mit dem Grundriss eines aus Langhaus, Querschiff, Apsis und Vierungstürmchen bestehenden Kirchleins war es durch zwei Türen in den ‚Querschiffseiten‘ begehrbar.<sup>148</sup> (Abb. 172) Da der Hauptaltar von Saint-Lazare an der Vorderseite des



**Abbildung 172:** Grabhaus hl. Lazarus, 12. Jh., Autun, Saint-Lazare, Rekonstruktion nach Gilles Rollier 2003

145 ZANDER 1984, S. 99.

146 Vgl. KOMM 1990, S. 100.

147 CLAUSSEN 2016; KOMM 1990.

148 Zur Rekonstruktion des einst 550 cm langen, 280 cm breiten und ca. 600 cm hohen Lazarusgrabmals KOMM 1990, S. 77–82, 101–106; vgl. zuletzt HOMMERS 2015, S. 51–76 mit Bibliographie.

Monumentes angeschlossen war, wirkte es wie ein Retabel. Im Inneren des Grabgehäuses stellte eine Gruppe knapp unterlebensgroßer Kalksteinfiguren die Erweckung des Lazarus dar, der sich soeben aus dem Sarkophag mit gelüftem Deckel erhob. Die Gebeine des Heiligen ruhten jedoch unterhalb des skulptierten Sarkophags in einer Gruft, in die man durch eine 30 × 30 cm große, mit einem Porphyrstein zu verschließende Bodenöffnung hineinschauen konnte.<sup>149</sup> Die einzigartige Form des ehemaligen Lazarusgrabmales und seine Evokation des Aufweckungswunders nehmen stark auf den ersten Grabort des Lazarus in Bethanien und auch das Grab Christi Bezug, galt doch die Erweckung des Lazarus als Präfiguration von Christi Auferstehung.<sup>150</sup>

Parallelen zum Bernhardinmausoleum ergeben sich in diesem Fall neben der Anlage als Gehäuse mit zwei Öffnungen für den Durchgang bzw. -blick auch hinsichtlich der architektonischen Gliederung mit Pilastern sowie der farbigen Inkrustation.<sup>151</sup> Auf den ersten Blick scheint eine direkte Adaption des weit entfernten Lazarusgrabmals unwahrscheinlich – mindestens bislang sind Quellen zu Aquilaner Pilgern am Lazarusgrab unbekannt. Doch soll hier das Interesse Ludwigs XI. von Frankreich, der unter anderem als Mäzen verschiedener burgundischer Heiligengrabstätten aktiv wurde, an den Lazarusreliquien erwähnt sein. Eben jener Monarch, der 1481 so großzügig den Silbersarkophag an L'Aquila schenkte, plante seit 1479 die Donation eines Reliquiars für das angeblich in Avalon verwahrte Lazarushaupt und strengte 1482 eine Untersuchung zur Authentizität der Autuner Lazarusreliquien an.<sup>152</sup> Geht man von einem regen diplomatischen Austausch zwischen dem Stadtrat L'Aquilas und dem französischen Königshof in den Jahren um 1481 aus – als der Prunksarkophag für Bernhardin eintraf –, so ist es wahrscheinlich, dass Nachrichten über dieses weitere Stiftungsvorhaben Ludwigs in die Abruzen gelangten.

Andere begehbare Heiligengrabmäler sind höchst selten zu finden. Zwar in Form einer Kleinarchitektur als freistehendes Baldachingrabmal errichtet, ist selbst eines der aufwendigsten Franziskanergrabmäler nördlich der Alpen, das Mausoleum der hl. Elisabeth in der Nordkonche der Marburger Elisabethkirche nicht betret-, sondern nur umschreitbar. Ende des 13. Jahrhunderts entstanden und 1357 mit Tumbenreliefs sowie einem Marienaltar an der Westseite ergänzt, gehört es – da die Ostschmalseite des Baldachins an die Wand der Nordkonche angrenzt – zu den „angelehnten“ Freigräbern.<sup>153</sup> Im Gegensatz dazu zeigt sich die

149 Dass es keinen zusätzlichen, unterhalb der Gruft entlangführenden Schacht zum Unterqueren des Grabmals gab, wie in der älteren Forschung angenommen, problematisiert HOMMERS 2015, S. 56–59.

150 Ebd., S. 65–76.

151 Ähnlich ist außerdem der Charakter eines „Monumentalreliquiar[s]“ (KOMM 1990, S. 101).

152 HAMANN 1936, S. 184; die „Enquête“ wurde zur wertvollen Quelle (publiziert ebd. S. 191–194).

153 HAMANN-MAC LEAN 1978, S. 108.

freistehende Aufstellung und grundsätzliche Begehbarkeit des Bernhardinmuseums als große Besonderheit.

#### 4.3.2 Schreine, Reliquiare und Reliquienziborien

##### Schreine

Das Marburger Grabmal zeigt den Typus des Baldachingrabmals, für den man die formale Verwandtschaft mit Altarziborien und Kleinarchitekturen, z.B. Heiliggrabkopien, festgestellt hat, die Thema der folgenden beiden Kapitel sind.<sup>154</sup> Ebenfalls im 13. Jahrhundert wurde für die Gebeine Elisabeths ein Schrein aus Edelmetall gefertigt (um 1249), der eine Kirchenarchitektur im Miniaturformat darstellt und – wie in den nordalpinen Ländern üblich – auf einer steinernen Bühne im Kirchenraum ausgestellt war.<sup>155</sup> Einen Reflex der hochmittelalterlichen Blüte der erhöhten Reliquienschreine in den Gebieten nördlich der Alpen (12. bis 14. Jahrhundert) hat man in den auf Stützen getragenen italienischen Heiligenarche festgestellt, die tatsächlich morphologische und ikonographische Ähnlichkeiten aufweisen.<sup>156</sup> Wenig untersucht sind die ursprünglichen Präsentationsweisen von metallenen Heiligenschreinen dieser Zeit in den italienischen Gebieten. Während die bereits erwähnten quattrocentesken Beispiele des Aquilaner Raumes (vgl. 3.1.1) isolierte Heiligenfiguren darstellten, sind andernorts auch szenische Darstellungen zu finden, wie etwa auf dem von Francesco da Milano geschaffenen Silberschrein des hl. Simeon in Zadar (1377, 1497 ergänzt) oder auf den beiden Florentiner Bronzearche Lorenzo Ghibertis für die hll. Protus, Hyazinth und Nemeisius (1428) und den hl. Zenobius (1432/42).<sup>157</sup>

##### Reliquiare

Als kleinere ‚Geschwister‘ der Heiligengrabmäler sind Reliquiare anzusprechen, die in ihren mannigfaltigen formalen Ausprägungen nicht selten auch als Miniaturarchitekturen auftreten. Verschiedene Beispiele quattrocentesker Goldschmiedekunst zeigen Architekturformen kombiniert mit Schauöffnungen, die den Blick auf die Reliquien freigeben. So ist etwa das Reliquiar des Sebastianshaupt (römisch, ca. 1460–80, St. Peter, Museo del Tesoro) als rechteckiges Gebäude mit

154 SCHMIDT 1990, S. 48.

155 Zu Beginn des 20. Jahrhunderts rekonstruiert wurde etwa die Bühne des Gertrudenschreins in Nivelles (1298), für den noch um 1520/28 ein aufwendiges Schutzbehältnis aus Gelbguss angefertigt wurde. Während die Schreine des hl. Alban (1302–08, St. Albans Cathedral) und Eduards des Bekenner (seit 1269 in Westminster Abbey) nicht mehr erhalten sind, bestehen ihre Präsentationsbühnen jedoch noch im Original (TRIPPS 2010, S. 276 f.).

156 NYGREN 1999, S. 43; daneben lieferten sicherlich auch antike skulptierte Sarkophage wichtige Anregungen.

157 Ebd., S. 474–480.

Satteldach gestaltet. Je drei verglaste Öffnungen an den Langseiten und eine – als Bogen ausgebildet – an den Schmalseiten sind durch kannelierte Pilaster gerahmt.<sup>158</sup>

Als quadratischer Miniaturtempel ist das Reliquiar des Schulterknochens des Märtyrers Christophorus angelegt (1472, Urbania, Museo Leonardi).<sup>159</sup> Oberhalb eines schmuckreichen Sockels und der darüber liegenden, mit Inschrift versehenen Plinthe befindet sich im Kern ein die Reliquien schützender Glaszylinder. Dieser ist an den Ecken von kannelierten Säulen umgeben, die ein Gebälk tragen, welches von einer geschuppten Kuppel bekrönt wird.

Als okotogonales überkuppeltes Miniaturgebäude mit Laterne ist das Reliquiar des Büßergürtels der hl. Maria Magdalena im Tesoro von S. Giovanni in Laterano (nach 1470) gestaltet. Das kleine Gebäude ist durch Knickpilaster gegliedert und weist an sieben seiner acht Seiten vergitterte Arkaden auf.<sup>160</sup> (Abb. 173)

### Reliquenziborien

Sollten sich die Aquilaner auf der Suche nach einem monumentalen Modell eines zeitgemäßen Heiligengrabmals nach Rom gewandt haben,<sup>161</sup> waren dort nur wenige mittelalterliche Beispiele zu finden, was auf die dominierende Präsenz der Märtyrerreliquien, die in altehrwürdiger Form in den Stationskirchen der Urbs verehrt wurden, zurückgeführt werden kann. An die Stelle der *arche*, die man andernorts für Stadtheilige errichtete, trat in Rom das Ziborium der Häupter der Apostelfürs-

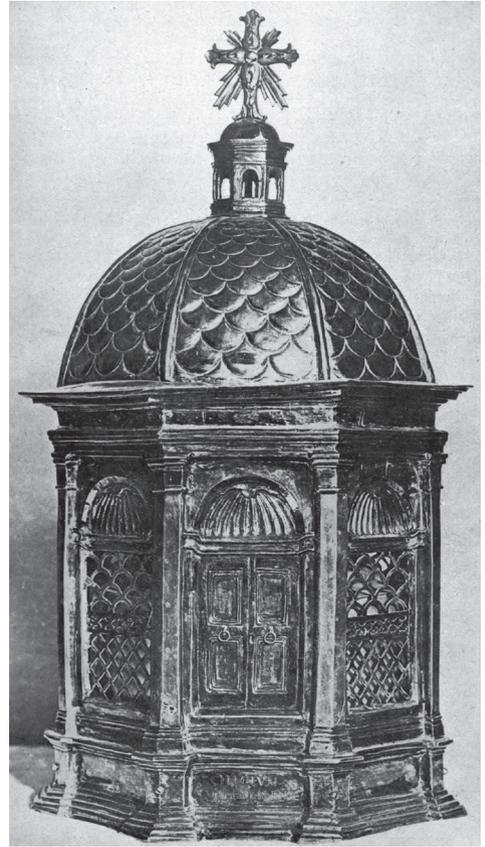


Abbildung 173: Reliquiar Büßergürtel der hl. Maria Magdalena, nach 1470, Rom, Tesoro di S. Giovanni in Laterano

158 GUIDO 2017.

159 MARCHINI 1968; GUIDO 2017

160 Das zentralbauartige Schatzobjekt erinnert an den von Benedetto da Maiano verbreiteten Typ des Sakramentstabernakels als überkuppelte hexagonale Miniaturarchitektur; zur Genese dieses Typs vgl. GUINOMET 2017, S. 17–21.

161 Vgl. den Rekurs auf römische Spezialisten in der Beratung zur Gestalt des neuen Bernhardingrabmals während der Stadtratssitzung im März 1487 (3.1.2). Als eine der wichtigsten römischen Pilgerkirchen musste die Lateransbasilika vielen Aquilaner Bürgern und Brüdern bekannt gewesen sein.

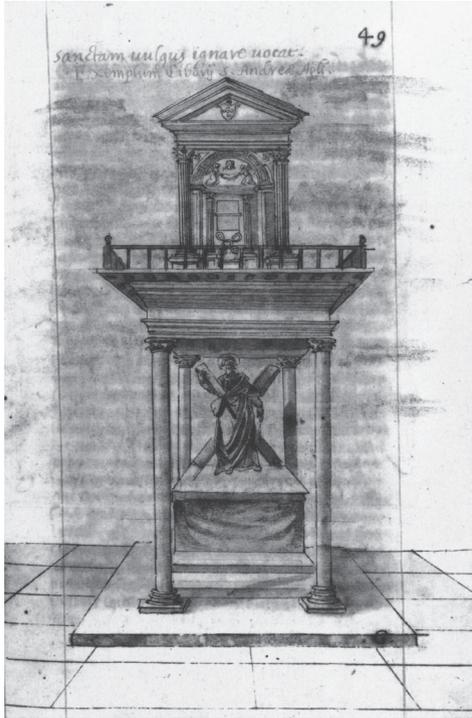


Abbildung 174: Giacomo Grimaldi (?), Andreas- und Gregorsziborium, Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Barberini lat. 2733, fol. 49r

ten in S. Giovanni in Laterano (1367–69, Giovanni di Stefano da Siena zugeschrieben), das einen von Säulen umstandenen Altar unter der aufgestellten Reliquienkammer (*cella*) besaß.<sup>162</sup>

Das Lateranziborium und etwa ein Dutzend weitere stellen eine römische Besonderheit dar, die auch im 15. Jahrhundert noch aktuell war.<sup>163</sup> So entstand in den Jahren 1463/64 auf Initiative Pius' II. das nur in Fragmenten und Zeichnungen überlieferte freistehende Reliquenziborium für das von ihm erworbene Andreashaupt in Alt-St. Peter, an dem das wenig später ebendort errichtete Ziborium für die Heilige Lanze (1495 vollendet, Translation 1500) formal orientiert war.<sup>164</sup> (Abb. 174) Das Andreasziborium vereinte die Struktur der mittelalterlichen römischen Ziborien mit einer zeitgemäßen Formensprache *all'antica*: Auf einer Basisplatte stand ein wannenförmiger Altar, umgeben von vier roten Säulen, die ein gerades Gebälk mit vorkragender Platte trugen. Auf dieser betretbaren, von Gittern umschlossenen Plattform befand sich das vierseitige Andreastabernakel, gegliedert durch seitliche Dreiviertelsäulen, auf denen Dreiecksgiebel ruhten und je eine mittige Blendarkade mit hochrechteckigen Öffnungen und Lünettenreliefs. Zweimal jährlich öffnete man diese Türchen, um die mit Ablässen verbundene Zurschaustellung der wertvollen Reliquie zu ermöglichen.<sup>165</sup>

Als Sonderfall eines auf gestelztem Podium erhobenen Gehäuses sei hier abschließend jenes der neuen Orgel von Alt-St. Peter genannt, das im Groben an der Struktur der Ziborien orientiert scheint. Ab 1495 auf Initiative Alexanders VI. vor der nördlichen Zungenwand des Triumphbogens errichtet, bildete die Orgelempore als Pendant zum Lanzenziborium vom Mittelschiff her betrachtet eine visuel-

162 GARMS 1990, S. 101.

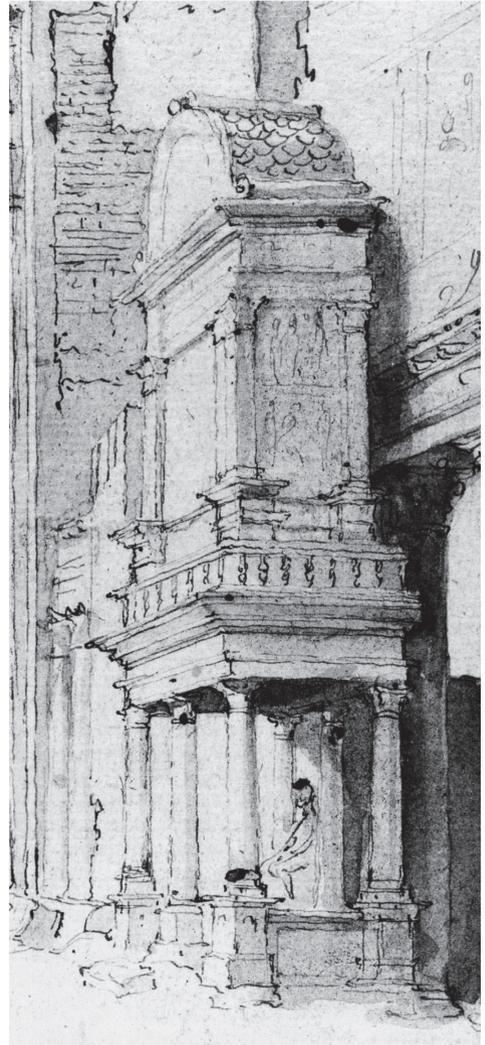
163 Zu den römischen Ziborien ZANDER 1984. Zwischen 12. und 15. Jahrhundert sind mindestens sieben Reliquien- und fünf Ikonenziborien bezeugt (CLAUSSEN 2000[2001], S. 242–244; zu Ikonenziborien vgl. BOLGIA 2013).

164 ROSER 2005, S. 96–99, 127–132.

165 Ebd., S. 100.

le Rahmung des Hauptaltars der Petersbasilika.<sup>166</sup> Der heute verlorene Orgelbau stand auf einer von Porphyrsäulen getragenen Empore, welche das Instrument auf einem Unterbau mit verkröpftem Gebälk trug.<sup>167</sup> (Abb. 175) Eingfasst von Eckpilastern mit Grotteskenornament besaß das Gehäuse ein breites Gebälk über dem ein Tonnengewölbe ansetzte, dessen Segmentgiebel mit einer Gottvaterdarstellung geschmückt war. Gemalte Szenen des Lebens und der Martyrien der Apostelfürsten schmückten die Orgelfügel. Die Form des Instrumentengehäuses – das freilich ganz anderen Notwendigkeiten genügen musste – ähnelt dem Quercia-Altar Bregnos oder dem Hochaltar von S. Maria Novella in Florenz, weicht aber von deren Binnengliederung ab, die hier hinter sieben schlanken Arkaden die Orgelpfeifen barg.

In der freistehenden Anlage und der durch Vergitterung geschützten, aber gut visuell zugänglichen Kammer mit abgeschlossenem Altar der römischen Ziborien lassen sich eher funktionale als formale Entsprechungen mit dem Bernhardinmausoleum ausmachen. Allenfalls eine indirekte Inspiration ließe sich herleiten über die von Andrea Bregno neu definierte Lösung eines Altar und Tabernakel kombinierenden Monumentes in Form eines Ädikulagehäuses, das zugleich Retabelfunktion einnimmt (vgl. 4.2.2).<sup>168</sup> Dabei konnte der vermittelte Rekurs auf



**Abbildung 175:** Marten von Heemskerck (zugeschr.), Ruine Alt-St. Peter nach Westen mit Orgel Alexanders VI. (1495), 1530er Jahre, Berlin, Kupferstichkabinett

166 ANTINORI 1995/7; vgl. ROSER 2005, S. 133–137.

167 Seit ca. 1535 umschloss die untere Säulenstellung die Bronzestatue Petri sowie den Processus- und Martinianusaltar (ANTINORI 1995/7, S. 130).

168 PÖPPER 2010, S. 86. Obwohl sich Bregnos Altar in S. Maria del Popolo über 150 Jahre an seinem Standort behauptete, zeigen Quellen, dass um 1500 Ziborien immer noch als altherwürdige Standardform zur Hervorhebung von Altären verstanden wurden (DE BLAAUW 1996[1997], S. 103).

das Ziborium des Laterans als Ruhestätte der Häupter der römischen Stadtpatrone und Apostelfürsten eine weitere Hervorhebung des vom Heiligen Stuhl begünstigten Apostolates der Franziskanerobservanz sein.

### 4.3.3 Kleinarchitekturen

Nach einer kurzen Reflexion zu architektonischen Größenverhältnissen und Dimensionssprüngen sowie in diesem Kontext verwendeter Begriffe werden im Folgenden mit der Portiunkula und dem Heiligen Grab zwei Vergleichsobjekte christlicher Kleinarchitektur herangezogen, die sich nicht zuletzt durch ihre Bedeutung für die Franziskaner(-observanten) auszeichnen.<sup>169</sup>

Gemeinhin findet der Begriff „Mikroarchitektur“ für miniaturhaft verkleinerte Architekturformen an Schreinen, Reliquiaren, liturgischem Gerät, Tabernakeln oder in der Bauskulptur Verwendung.<sup>170</sup> Für das Bernhardinmonument scheint die bereits mehrfach genutzte Bezeichnung „Kleinarchitektur“ angemessener, lässt es sich auf diese Weise doch als kleinformatiges, zugleich aber für Menschen begehbares Gebäude charakterisieren. Darüber hinaus wird so seine Stellung zwischen Miniatur- und Monumentalisierung deutlich, wenn auch Definitionen anhand von Größenmaßstäben zwangsläufig relativ sind.<sup>171</sup> Hilfreich ist eine nähere Begriffsbestimmung, die Kleinarchitektur als „absichtliche Verkleinerungsstufe von Architektur“ versteht, jedoch nicht als exakte Kopie, sondern mit einem Einsatz von Architekturelementen, der „anders und vielfältiger als in der Großarchitektur“ ist.<sup>172</sup> Statisch meist unproblematisch, bieten Kleinarchitekturen formale Freiheiten und eine besondere „Innovationskraft“. Diese Definition trifft auf das Aquilaner Monument ebenso zu, wie sich hier auch die „Möglichkeit der Bildhauer und Baumeister, zwischen den Dimensionen und Materialien zu wechseln“ eröffnet.<sup>173</sup>

169 Ausgespart bleiben in diesen Betrachtungen größtenteils Architekturräume, die keine Kleinarchitekturen in einem Kirchenraum sind, sondern eigenständige (Kapellen-)Bauten, die durch die in ihren Innenräumen akkumulierten Heiligtümer als riesige Reliquiare gelten können, wie beispielsweise die päpstliche Reliquienkapelle *Sancta Sanctorum* im Lateranspalast (seit dem 8. Jh.), die Pariser Sainte-Chappelle (1241–48), die Heilig-Kreuz-Kapelle von Burg Karlstein (1365 geweiht) oder die Kapelle des Abtes Jean de Bourbon der Abtei von Cluny (1456–85).

170 Der Begriff „Mikroarchitektur“ wurde weitgehend geprägt von BUCHER 1976, der sich auf die Gotik beschränkt; vgl. auch KURMANN 1995.

171 Vgl. z. B. die Definition des Begriffes „Mesoarchitektur“ (BRAUN-BALZER 2008, S. 47) für über mannshohe, jedoch nicht betretbare Architekturen wie Sakramentstabernakel oder monumentale Grabdenkmäler.

172 FEHRMANN 2008, S. 75 f. (auch folgende Zitate), die bei ihren Überlegungen hauptsächlich englische Festarchitekturen und *chantry chapels* als Beispiele heranzieht.

173 Ebd.; zur Durchlässigkeit der Gattungen vgl. 4.2. Alberti etwa empfahl, kleine Grabkapellen („sacella“) nach dem Vorbild winziger Tempel zu errichten (ALBERTI 1966, Bd. 2, S. 681 [VIII, 3]; vgl. NIEBAUM 2016, Bd. 1, S. 252; MICHALSKY 2017, S. 272).

In der Tat lässt sich das Bernhardinmausoleum auch als Monumentalisierung eines prunkvollen Reliquienbehältnisses deuten und wurde zurecht als „riesenhaftes Schaureliquiar“ bezeichnet.<sup>174</sup> Das Mausoleum vereint verschiedene Merkmale zeitgleicher Miniaturarchitektur – an die Ecken herangerückte Vollpilaster, Wölbung, großer Schmuckreichtum –, mit Qualitäten wie Überschaubarkeit, Haptizität und Geschlossenheit, die dem allgemeinen „objekthaften Ideal der Architektur“ der Zeit entsprachen.<sup>175</sup> Tendenzen einer Dimensionsverschiebung von der Klein- zur Großform sind auch an dem bereits erwähnten Lazarusgrab in Autun festzustellen, das sich mit einer vorgeblendeten Arkatur und seiner horizontalen Gliederung Reliquienschreinarchitekturen annäherte. Die Heiliggrabnachbildung der Florentiner Cappella Rucellai (um 1467) – dies sei im Vorgriff angemerkt –, weist durch den bekrönenden Lilienfries, die kleinteiligen Marmorintarsien und die überdimensionierte umlaufende Inschrift ebenfalls Elemente der Schatzkunst auf, wobei diese proportionalen Unstimmigkeiten eine häufig bei Kleinarchitekturen anzutreffende Besonderheit sind, da oftmals nicht alle Elemente maßstäblich reduziert wurden.<sup>176</sup>

Einige besondere Merkmale, die Kleinarchitekturen im Allgemeinen kennzeichnen, sind für das Bernhardingrabmal zutreffend:<sup>177</sup> So kann man feststellen, dass die Architektur in erster Linie als Auszeichnungsform hinsichtlich der Würde des Heiligen dient, aber in der Folge auch die Funktion eines identitätsstiftenden Referenzmonumentes übernimmt (vgl. 4.5.1). Daneben evozieren die triumphalen Architekturformen auch ideale Vorstellungen des Jenseits (Himmlisches Jerusalem) und der Auferstehung (Heiliges Grab).

---

174 Zitat KRASS 2012, S. 104. Vgl. auch die Bemerkung zum Bernhardinmonument von CHIERICI 1969, S. 37: „L’insistita sottolineatura delle partizioni orizzontali, dai morbidi profili di base alla cornice terminale, proporzionata non all’esile ordine architettonico sottostante ma all’intero organismo, insieme alla gremita decorazione che copre ogni spazio libero conferendo alle superfici l’aspetto di un’opera di oreficeria, quasi argento sbalzato, svuotano il significato l’originaria essenza architettonica del monumento che diviene piuttosto una preziosa teca, un reliquiario trasferito nelle gigantesche proporzioni dell’opera in pietra.“

175 NIEBAUM 2013, S. 1434; vgl. ebd., S. 1432 f.

176 Vgl. KOMM 1990, S. 101; NAUJOKAT 2011, S. 104–107, 113; NIEBAUM 2013, S. 1433. Für letzteres ist die maßstäbliche ‚Rückübersetzung‘ in Schatullenform (Castello Cini Monselice, PD) interessant, die in der Forschung bezeichnenderweise meist als Behältnis für Passionsreliquien oder Hostien interpretiert wird (NAUJOKAT 2011, S. 222–224). Erst für das späte Cinque- bzw. frühe Seicento sind Miniaturnachbildungen der Heiligen Stätten bekannt, die Pilger als Andenken mit sich führen konnten, oder auch kleinmaßstäbliche Nachbildungen der Santa Casa, die bei Prozessionen zur Feier des wunderbaren Transfers der Hausreliquie zum Einsatz kamen (SAHLER 2013, S. 1423).

177 Vgl. hier die Betrachtungen zu mittelalterlicher Miniaturarchitektur KRATZKE/ALBRECHT 2008, S. 17–19.

### Gebaute Reliquien

In Ergänzung der angestellten Überlegungen zum Status und den Kategorien von Reliquien (3.5.3), sei kurz auf den Bereich der „architektonischen Reliquien“ eingegangen. Schon seit spätantiker Zeit wurde der altehrwürdige Charakter von Spolien geschätzt, deren Wiederverwendung durchaus nicht nur aus ästhetischen, sondern ebenfalls aus semantischen Gründen erfolgte. Eine präzise Abgrenzung zu verwandten Phänomenen ist nicht einfach zu treffen, da auch Spolien an der Aura eines Ortes, seiner Bedeutung und Historizität partizipieren bzw. diese transportieren sollten.<sup>178</sup> Der Versuch einer Definition von „architektonischen Reliquien“ oder „Baureliquien“ setzt zunächst den Zusammenhang mit dem sakralen Bereich voraus. Zudem spielt die Nähe bzw. physische *virtus*-Übertragung, die man für Kontaktreliquien annahm, eine Rolle.<sup>179</sup> Zwar konnten nach christlichem Verständnis Orte – in Abgrenzung zu paganen oder jüdischen Vorstellungen – an sich nicht als heilig gelten. Dennoch verehrte man „Ortsreliquien“, als Handlungsorte heilsgeschichtlich bedeutsamer Ereignisse.<sup>180</sup> Man erinnere sich, dass auch die Zelle des Aquilaner Konventes S. Francesco al Palazzo, in der Bernhardin verschieden war, zum Verehrungsort wurde.

Die Vorstellung der Wirkmacht baulicher Reliquien ließ sich analog auch auf Nachbildungen übertragen.<sup>181</sup> Insbesondere das Heilige Grab und seine Nachbauten sind im Hinblick auf die Gestaltung des Bernhardinmausoleums interessant, was verschiedentlich in der Forschung angemerkt wurde, jedoch ohne die Vergleichsmomente im Einzelnen zu identifizieren.<sup>182</sup> Als gebautes Zeugnis von Christi Auferstehung und „erste architektonische Reliquie des Christentums“<sup>183</sup>, gewissermaßen als Schlüsselrealie der christlichen Heilsvorstellung, wurde seit

178 Zu den Begriffen „Baureliquie“ und „Spolie“ BANDMANN 1951, S. 145; RAFF 1994, S. 67–74.

179 Vgl. hier OUSTERHOUT 2003, S. 5: „a monument built to house the *locus sanctus* came to be regarded both as a reliquary and as a relic in its own right“. Vgl. auch die Definition der Portiunkula und des Mauerwerks der so genannten *Cappella del Transito* in S. Maria degli Angeli, Assisi als „Francisci reliquia“ (ROMANINI 1989, S. 53, 72, 85).

180 REUDENBACH 2008, S. 23. So verehrte man auch Erde aus dem Heiligen Land oder Steine der Heiligen Stätten, die nicht notwendigerweise mit den Heilsprotagonisten in Berührung gekommen waren.

181 OUSTERHOUT 1997/98.

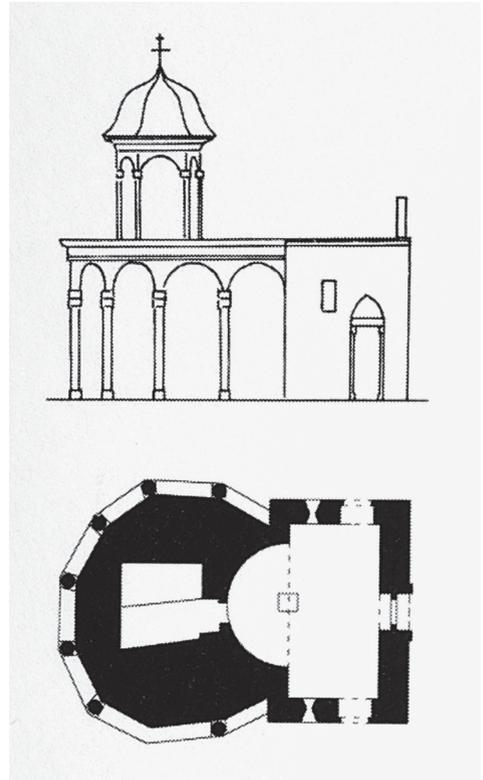
182 CHINI 1954, S. 335: „vi si ritrova la classicità imponente, come in un romano arco quadrifronte, ma più che arco casa, come quella che a Firenze pretese rifare il sepolcro di Gerusalemme“; vgl. RUGGERI 2006, S. 222. DI GENNARO 2010, S. 82 weist kursorisch auf die Bedeutung des Heiligen Grabes für die Observanten hin: „il Santo Sepolcro di Gerusalemme, custodito dai Francescani (...) riferimenti suggeriti dalla comunità degli Osservanti, più simbolici che direttamente tipologici“. Vgl. hier auch die allgemeine typologische Analogie, die zwischen Zentralbaugräbern und Heiliggrabkopien hergestellt wird: „Grabmäler, die einen Zentralbau nachbilden und mit der Betonung des Innenraums ein kleines Mausoleum oder ‚Heiliges Grab‘ darstellen“ (HAMANN-MAC LEAN 1978, S. 108).

183 PIEPER 1989b, S. 90.

etwa dem 6. Jahrhundert das Heilige Grab immer wieder nachgebildet und war in mindestens 50 ‚Kopien‘ in Europa zu finden.<sup>184</sup> Gemäß dem mittelalterlichen Kopieverständnis musste eine Nachbildung nicht notwendigerweise enge formale Übereinstimmungen aufweisen. Da die Übertragung der Bedeutung vorrangig war, wurden oftmals selektiv nur einzelne Charakteristika des Vorbildes herausgegriffen oder im Sinne einer „topischen Kopie“ lediglich das grundlegende Baukonzept des architektonischen Ausgangspunktes nachempfunden.<sup>185</sup>

### Das Heilige Grab und seine Nachbildungen

Das Aussehen des Jerusalemer Herrengrabes hatte sich seit der Freilegung der aus einer Grabkammer mit steinerner Grabbank und einem Vorraum bestehenden Struktur und seiner architektonischen Fassung durch den Großbau der Anastasisrotunde unter Konstantin d. Gr. verändert. Seit dem 12. und noch im 15. Jahrhundert stellte sich die Grabädikula als Kompositum dar aus einem vorgelagerten querrrechteckigen Raum, in dem ein Fragment des Verschlusssteines verehrt wurde, und der durch eine Kriechtür zu betretenden, quadratischen Grabkammer, deren rechte Hälfte fast vollständig von der Grabbank eingenommen wurde. Die polygonalen Außenwände der freistehenden Kleinarchitektur waren mit farbigem Stein und Blendarkaden verkleidet; auf dem Dach verdeckte ein auf sechs Stützen ruhender Baldachin die Öffnung zum Rauchabzug.<sup>186</sup> (Abb. 176)



**Abbildung 176:** Quattrocenteske Gestalt des Heiligen Grabes in Jerusalem, Rekonstruktion nach Martin Biddle

184 NAUJOKAT 2009a, S. 81 Abb. 42.

185 Zu „simulacra“ und Ähnlichkeitskonzepten der mittelalterlichen Baukunst KRAUTHEIMER 1942, S. 2–20. Vgl. zur „selektiven Kopie“ BANDMANN 1951, S. 48. Zu architektonischen Topoi und „topischen Kopien“ PIEPER 1989a; NAUJOKAT 2011, S. 69; vgl. auch CROSSELY 1988, zu den Grenzen des methodischen Ansatzes der architektonischen Ikonographie. DAVIES 2013, S. 187 schlägt den Begriff der „likeness“ für intentionale Referenzbeziehungen vor, der in der deutschen Übersetzung „Ähnlichkeit“ jedoch seine Vielschichtigkeit einbüßt.

186 Zur Grabkirche KRÜGER 2000; zum Forschungsstand des Heiligen Grabes BIDDLE 1998.

Tatsächlich könnten auch die zahlreichen Nachbildungen des Heiligen Grabes einen Referenzpunkt bilden, hatten diese doch eine lange, bis mindestens in das 9. Jahrhundert zurückreichende Tradition auf der italienischen Halbinsel.<sup>187</sup> Jedoch wurde die Gestalt des Christusgrabes nur in den seltensten Fällen an Heiligengrabmälern adaptiert, anscheinend hauptsächlich in Frankreich, wie das erwähnte Lazarusgrab (12. Jahrhundert) und expliziter das Grabmal des hl. Fronto in Périgeux (um 1077) zeigen.<sup>188</sup> Hervorgehoben sei allerdings die topisch zu nennende Beziehung des Grabes von Franziskus, der ja als „alter Christus“ galt, zum Heiligen Grab: Parallelen sind die in den Felsen getriebene Grabkammer und der hermetische Verschluss.<sup>189</sup>

Entsprechend der selektiven und topischen Übertragung zeigt das Bernhardingrabmal lediglich einzelne mit dem *Sepulcrum Domini* gemeinsame Charakteristika: so die Marmorverkleidung der Außenwände, die Pilastergliederung als Abwandlung der Blendarkatur sowie die Disposition einer freistehenden, von einer Großarchitektur gefassten Grabädikula mit Öffnung(en). Diese Gemeinsamkeiten wie außerdem ein Tonnengewölbe und ein breites Abschlussgesims teilt das Aquilaner Mausoleum mit der besonders bekannten Heiliggrabnachbildung in Florenz, dem vermutlich von Leon Battista Alberti entworfenen *tempietto*, erster Nachbau des Herrengrabes in der Formensprache *all'antica*.<sup>190</sup> (Abb. 177)

Zumindest erwähnt werden soll die Möglichkeit, dass Maßanalogien des Heiligen Grabes im Sinne einer „metrischen Reliquie“ bei der Planung des Aquilaner Mausoleums Anwendung fanden.<sup>191</sup> Der Transfer von Maßen der *loca sancta* oder ihrer maßstäblichen Verkleinerung verhiess – ebenso wie die *mensura Christi* und Heiliger – die gleiche göttliche Wirkkraft wie Kontaktreliquien.<sup>192</sup> Die von Ludwig Heydenreich mit 8,30 m × 5,50 m angegebenen Grundrissmaße der Jeru-

187 Aquileia (11. Jh.), Acquapendente (9. Jh.), Bologna (12. Jh.), Borgo Sansepolcro (1596), Fiesole (Beginn 15. Jh.), Florenz (um 1467), San Vivaldo/Montaione (FI, um 1500), Varrallo (um 1491). Zu Kopien nach Heiliggrabnachbauten (z. B. in S. Rocco, Borgo Sansepolcro) NAUJOKAT 2009b, S. 21–23.

188 KROOS 1984, S. 333. Beim Lazarusgrab ist die Analogie typologisch zu erklären (HOMMERS 2015, S. 70). Zum Fronto-Grabmal und französischen Heiliggrabnachbildungen KOMM 1990, S. 104 f.

189 RUF 1981, S. 11; MOORE 2017, S. 125–127.

190 Die in der Cappella Rucellai der Florentiner Kirche S. Pancrazio situierte Kleinarchitektur hat die Maße 4,10 × 2,25 m bei einer Höhe von 3,58 m; vgl. grundlegend NAUJOKAT 2011. Das Phänomen von „doppelten Kopien“ war kein Einzelfall und geht anscheinend auf die Autorität von relativ einfach zu erreichenden gebauten Nachbildungen zurück, denen man teils vor schriftlichen oder gezeichneten Überlieferungen den Vorzug gab (dies. 2009, S. 22).

191 Zitat PIEPER 1995, S. 41. Zu Bedeutung und selektiver Übertragung von Maßverhältnissen mittelalterlicher Architekturkopien KRAUTHEIMER 1942, S. 12 f.; vgl. NAUJOKAT 2011, S. 135–140.

192 Zur Übertragung heiliger Maße und Proportionen vgl. NAGEL/WOOD 2010, S. 59. Ein Reflex der Ansicht, dass Körpermaße das Wesen einer Person umfassen, zeigt sich in der erwähnten Anfrage des Johannes von Capestrano nach einem möglichst äh-



**Abbildung 177:** Leon Battista Alberti (zugeschr.), Nachbildung *Heiliges Grab*, 1466/67, Florenz, S. Pancrazio, Cappella Rucellai

salemer Grabädikula stimmen teils mit denjenigen des Bernhardinmausoleums überein (5,50 m × 4,90 m, 8,25 m hoch).<sup>193</sup> Problematisch an der Hypothese einer Maßübertragung ist jedoch nicht allein, dass Heydenreich die Maße des 1555 restaurierten Grabbaus ansetzt und die zur Entstehungszeit des Mausoleums vorliegenden Pilgerberichte von mangelnder Exaktheit bzw. Variationen der Maße durchzogen sind, sondern auch, dass bis ins Spätmittelalter hinein hauptsächlich die Grabkammer – inkl. Grabbank – in ihren Maßen imitiert wurde, aber kaum je der Außenraum.<sup>194</sup>

---

lichen Bild Bernhardins beim Sieneser Magistrat 1448, das seiner Person auch in den Maßen entsprechen solle („dignaremini destinare, pro mensura staturae eiusdem beati patris“, vgl. 2.2.2).

<sup>193</sup> HEYDENREICH 1961, S. 223.

<sup>194</sup> NAUJOKAT 2011, S. 141. Die Autorin stellt heraus, dass die Proportionen von Albertis Heiliggrabkopie auf dem Längenmaß des Grabtroges Christi von ca. 175 cm basieren (ebd., S. 143–153). Das Innere des Bernhardinmausoleums ist etwa doppelt so groß (3,35 × 3,85 m) wie die quadratische Jerusalemer Grabkammer mit ungefähr zwei Metern Seitenlänge.

Um dem Vergleich des Bernhardinmausoleums mit dem *Sepulcrum Dominum* Profil zu verleihen, sollen einige Verbindungslinien der Franziskaner, der Aquilaner und des Königreiches zu diesem Heiligtum (und seinen Nachbildungen) aufgezeigt werden, waren doch für die Minderbrüder die Heiligen Stätten, mehr noch als für andere Kongregationen, ein besonderer Referenzpunkt. Nicht nur war der Ordensgründer Franz selbst um 1219 nach Palästina gereist, sondern seit Ende des 13. Jahrhunderts siedelten sich die Franziskaner an den Heiligen Stätten an und erhielten die Genehmigung des Sultan al-Nasir Muhammad, die geistlichen Ämter der Jerusalemer Grabeskirche und des Mariengrabes zu übernehmen. Ausgerechnet der politischen und finanziellen Unterstützung der Neapolitaner Herrscher Robert von Anjou und Sancia von Mallorca – die den (Ehren-)Titel des Königs von Jerusalem trugen – verdankte es sich, dass die *fratres* sich 1333/35 offiziell am *Coenaculum* am Berg Sion, Ort des letzten Abendmahles und des Pfingstereignisses, ansiedeln durften.<sup>195</sup> Nach diesem grundlegenden Schritt – der das franziskanische Selbstverständnis des neuen Aposteltums sicherlich belebte – bestätigte Clemens VI. 1342 durch zwei Bullen die Franziskaner als offizielle Repräsentanten der christlichen Kirche am Heiligen Grab und anderen Heiligen Stätten.<sup>196</sup> Die Bestrebungen des reformfreundlichen Eugen IV., die Position der Observanten an den *loca sancta* zu stärken, gipfelte 1434 in der Anordnung, dass einer der *fratres de familia* dem Minister der *Custodia Terrae Sanctae* als Kustos beigegeben werden solle.<sup>197</sup>

Auch durch die Publikation von Schriften für Pilger – wie beispielsweise die sämtliche an den Heiligen Stätten zu erlangenden Ablässe verzeichnenden *Peregrinationes totius Terrae Sanctae* (1470) – trugen die Franziskaner zur Popularität der Heiliglandwallfahrt bei, wie sie auch die wiederbelebte Kreuzzugs-idee förderten. Die Initiative des Observantenbruders Bernardino Caimi (1425–1499), der eine umfangreiche Nachbildung des Mnemotops der *loca sancta*, den so genannten *Sacro Monte*, in Varallo (ab 1486) errichtete und damit eine Reihe weiterer ähnlich gearteter ‚Ersatzwallfahrtsorte‘ anregte, steht ebenfalls für das ungebrochene Interesse an den Heiligen Stätten, das zudem in zahlreichen italienischen Pilgerberichten des 15. Jahrhunderts Niederschlag fand.<sup>198</sup>

195 LEMMENS 1919, S. 42–44; vgl. MOORE 2017, S. 122 f. Zur Rolle insbesondere der Königin Sancia, die im Gegensatz zur päpstlichen Eroberungspolitik auf die Akquise von Benutzungsrechten setzte CLEAR 2000, S. 111–115. Zum Ankauf des jerusalemitischen Königstitels durch Roberts Großvater, Karl I. im Jahr 1277 VAUCHEZ 2013, S. 47.

196 BF 1902, Nr. 159 f. So wurde die bereits 1217 gegründete *Custodia Terrae Sanctae* offiziell anerkannt.

197 LEMMENS 1919, S. 106. Infolge der postkonziliaren Unionsabschlüsse mit den diversen christlichen Gemeinschaften erhielt der Kustos den Titel des Apostolischen Kommissars des Ostens, Indiens, Äthiopiens, Ägyptens und Jerusalems.

198 Zur Übersicht der Pilgerberichte zum Heiligen Grab im Tre- und Quattrocento vgl. NAUJOKAT 2011, S. 248–252.

Auch in L'Aquila lässt sich eine Affinität zu den Heiligen Stätten feststellen: So sind Pilgerreisen von Aquilanern in das Heilige Land im 14. Jahrhundert ebenso bezeugt wie ihre Teilnahme an dem von Clemens VI. initiierten Kreuzzug der 1340er Jahre.<sup>199</sup> Im Quattrocento sind verschiedene Verbindungen der Aquilaner Franziskanerobservanten zu den Heiligen Stätten nachweisbar: Beispielsweise unternahmen *fratres* aus L'Aquila eine Delegations-Wallfahrt zu den Heiligen Stätten, die sie als Bußleistung in Substitution für andere absolvierten.<sup>200</sup> Die Aquilaner Ordenschronik Alessandro de Ritiis' verzeichnet die Brüder der *Provincia Sancti Bernardini*, die sich im Heiligen Land aufhielten bzw. dort gestorben waren und erinnert daran, dass während des observantischen Generalkapitels von 1472, das zeitgleich mit der Translation der Bernhardingebeine stattfand, Repräsentanten der Franziskaner-Kustodie des Heiligen Landes in S. Bernardino anwesend waren.<sup>201</sup> Hinzu kommt die Angabe verschiedener Ordenschronisten, Bernhardin habe 1443 das Amt des „Minister Terrae Sanctae“ innegehabt; wahrscheinlich fungierte er jedoch nur während des Paduaner Generalkapitels als Vertreter des abwesenden Kustos.<sup>202</sup>

Auch eine Nachbildung des Heiligen Grabes war in L'Aquila zu finden: Auf dem Konventsterrain der Dominikaner von S. Domenico war kurz nach dem Beben von 1461, während der Amtszeit der Priors Costanzo da Fabriano (1462–69), eine freistehende Architektur außerhalb des Kirchenraumes entstanden. Diese spärlich dokumentierte „cappella del Santo Sepolcro“ blieb bis ins späte 16. Jahrhundert hinein unvollendet und wurde später abgetragen.<sup>203</sup>

Die Vorstellung L'Aquilas als ‚neues Jerusalem‘ manifestierte sich zwar erst am Beginn des Seicento expliziter, doch basiert sie auf Voraussetzungen vorhergehender Jahrhunderte. Dieser städtischen Mythisierung zufolge ist die urbanis-

199 BERARDI 2005, S. 218; zum Kreuzzug Clemens' VI. BUCCIO DI RANALLO 1907, S. 142.

200 Das Geschenk eines Gewandes an den Aquilaner Bruder Ludovico, das er bekommen sollte „se sarà ritornato dal sepolcro di nostro Signore“ scheint der Lohn für diese Pilgerreise gewesen zu sein (BERARDI 2005, S. 212, 219). Möglicherweise unter dem Einfluss der lokalen Franziskanerobservanten verfügte der wohlhabende Aquilaner Kaufmann Marco di Antonello di Sassa – einer der ersten Prokuratoren von S. Bernardino – 1471 einen „pellegrinaggio ideale“, wobei er u. a. auch für eine Seelenmesse am Grab Christi zahlte (BERARDI 2019, S. 188).

201 „Rev. di patres Guardianus et discretus Terre Sante Yerusalem“, DE RITIIS 1941, S. 205. Einige der prominentesten Observanten reisten an die Heiligen Stätten, so Alberto da Sarteano (1435/37, 1440/41) oder Michele Carcano da Milano (1461).

202 ODOARDI 1981, S. 455–457.

203 D'ANTONIO 2010, S. 217, 571–574; vgl. die zwischen 1574 und 1577 verfasste Beschreibung des Serafino Razzi: „Vedesi fuori d'una porta di detta chiesa, verso il convento, principiato per opera del beato Constanzio da Fabbriano, un modello del sepolcro di Nostro Signore, ma poscia lasciato imperfetto“, RAZZI 1990, S. 91. Kurz zuvor (ab 1459) war in Nürnberg – wichtiger Partner L'Aquilas im Safranhandel –, mit der Errichtung einer Heiliggrabkapelle begonnen worden, in der die Reichskleinodien aufbewahrt wurden (MOORE 2017, S. 188–190).

tische Anlage der Stadt an der Stadtopographie Jerusalems orientiert.<sup>204</sup> Reflexe meint man u. a. in Illuminationen aus der Zeit um 1500 zu finden, die teils für S. Bernardino entstanden und anscheinend die Kuppel der Basilika als Versatzstück in die Stadtansicht Jerusalems integrieren.<sup>205</sup> (vgl. Abb. 33)

Ohne dass die Intention, das Bernhardinmausoleum auf das Heilige Grab zu beziehen, konkret nachzuweisen wäre, gibt es auf der Bedeutungsebene diverse Konnotationen, die einen Bezug sinnvoll erscheinen lassen. In allgemeiner Lesart war das *Sepulchrum Domini* ein Triumphmonument, da das leere Grab von der Überwindung des Todes kündete, die Auferstehungshoffnung der Gläubigen bestärkte und Paradiessymbolik barg. Im Selbstverständnis der Franziskanerobservanten drückte eine Adaption des Heiligen Grabes – die zugleich auch eine Andeutung auf das Franziskusgrab sein konnte – die enge Verbindung des Ordens zu den Heiligen Stätten aus, als deren Kustoden die *fratres de familia* berufen waren.<sup>206</sup> Zugleich wurde sie als ein Hinweis auf die wiederauflebende Kreuzzugs-idee verstanden, war doch Bernhardin selbst von Eugen IV. zum Kreuzzugs-prediger ernannt worden. Die Verehrung der Heiligen Stätten muss in jedem Falle lebendig in S. Bernardino gewesen sein, sind doch spätestens am Ende des 16. Jahrhunderts „pietre del Monte Calvario, del Sepolcro di Nostro Signore“ neben anderen Reliquien des Heiligen Landes in der Basilika nachzuweisen.<sup>207</sup>

### Die Portiunkula

Weniger bedeutend als das Heilige Grab, aber für die Franziskaner ein zentrales Heiligtum war die Kleinarchitektur von S. Maria degli Angeli bei Assisi. Franziskus hatte das auch Portiunkula genannte Kirchlein mit einem Stück Land – von dieser „porzione“ leitet sich der Beiname ab – von Benediktinern um 1209/11 erhalten und renoviert, so dass es ihm und seinen Anhängern als Kirchenraum und Wohnstatt dienen konnte. Schon die frühesten Franziskushagiographen berichten von seiner großen Affinität zu diesem Gebäude und dem Auftrag an die Mitbrüder es als „Spiegel des Ordens“ in besonderen Ehren zu halten.<sup>208</sup> Nach seinem Tod wurde die Portiunkula als „caput et mater“ des Ordens und authentischer Ort des Franziskuslebens und -todes verehrt. Hier beging man – wie noch heute – den

204 Die erste explizite Quelle in dieser Hinsicht ist die vor 1629 verfasste Chronik des Claudio Crispomonti (PASQUALETTI 2013[2015], S. 263 f.; vgl. COLAPIETRA 1984, S. 17). Schon der Einzug Petrus Cölestins zu den päpstlichen Krönungsfeierlichkeiten sowie die Erteilung des jährlichen vollständigen Ablasses (1294) lässt sich im Zusammenhang einer Stilisierung L'Aquilas als „neues Jerusalem“ lesen (PASQUALETTI 2013, S. 774 f.).

205 Dies. 2013(2015), S. 257.

206 So konnte zugleich gegenüber den Aquilaner Dominikanern mit ihrem Heiliggrab-nachbau selbstbewusst demonstriert werden, dass das wichtige Amt der Pflege der Heiligen Stätten den Franziskanerobservanten oblag.

207 ALFERI 2012, S. 222. Reliquien des Herrengabes wurden auch in anderen Aquilaner Kirchen verehrt (ebd., S. 178, 297).

208 So berichtet die *Vita secunda* des Thomas von Celano (ca. 1245/47, *Franziskus-Quellen* 2009, S. 311).

*Perdono* genannten jährlichen vollständigen Ablass am 1. August, den Franziskus 1216 von Papst Honorius III. erwirkt hatte.<sup>209</sup>

Einer Gründungslegende zufolge soll die Portiunkula auf vier Eremiten zurückgehen, die dort neben anderen auch Reliquien vom Grab der Gottesmutter verehrten. So wurde die von ihnen errichtete einfache Kapelle S. Maria di Giosafat betitelt, die auch hinsichtlich ihrer Lage in der Ebene vor Assisi mit der Grabkirche Mariens im Jehoshaphat-Tal vergleichbar war.<sup>210</sup>

Zu Franziskus' Zeiten bestand die Kleinarchitektur in einem aus Stein gemauerten, rechteckigen und tonnengewölbten Raum von wenig mehr als 9,50 m Länge und ca. 4 m Breite mit Apsis und Portal an den Schmalseiten. (Abb. 178) Erstmals 1334 erwähnt wird die wenige Meter von der Kirche entfernte *Cappella del Transito*, die man über dem Ort erbaute, an dem der Ordensgründer verstarb. In



**Abbildung 178:** Portiunkula, S. Maria degli Angeli

209 Zur Bezeichnung als Mutterkirche des Ordens vgl. SENSI 2008, S. 215. Der Plenarablass war einer der ersten seiner Art. Das mündliche Versprechen Honorius' blieb lange Zeit ohne stichhaltige Zeugnisse (vgl. *Franziskus-Quellen* 2009, S. 1649–1667); erst 1544 wurde der *Perdono* durch Paul II. offiziell anerkannt (SENSI 2002, S. 17–30).

210 Ebd., S. 1–8; MOORE 2017, S. 128f. Die Legende erschien erstmals 1645 im Druck. Dagegen bezog sich die Widmung der Benediktiner auf Auditionen bzw. Visionen von Engeln auf einer Himmelsleiter (SENSI 2002, S. 3).

diesem Bau waren die Mauerstreifen und das Portal vor denen er verschied als Baureliquien integriert.<sup>211</sup> Franziskus selbst hatte sich ein bescheidenes Grab in der Marienkirche der Portiunkula gewünscht, war dann aber in der ab 1228 neu errichteten Doppelkirche S. Francesco beigesetzt worden. Jedoch verbreiteten bereits einige Hagiographen des späten 15. Jahrhunderts, einem Missverständnis folgend, dass Franziskus' Herz in der *Cappella del Transito* bestattet sei.<sup>212</sup>

Ungefähr seit 1415 – dem Jahr in dem Bernhardin das Amt des umbrischen Provinzvikars bekleidete – wurde das Heiligtum mit Unterbrechungen von den Observanten betreut.<sup>213</sup> Und schon bevor Bernhardin 1438 das Kirchlein als Generalvikar zum Muttersitz der Observanten gemacht und dort das erste observantische Generalkapitel abgehalten hatte, waren die *fratres de familia* hier jährlich zum *Perdono* zusammengekommen.<sup>214</sup>

Seit dem 14. Jahrhundert stieg die Bedeutung des *Perdono* beträchtlich und im Quattrocento gehörte Assisi endgültig zu den beliebtesten Wallfahrtsorten der Halbinsel.<sup>215</sup> So errichtete man um das Kirchlein Nutzbauten zur Versorgung der Pilger. Bauliche Veränderungen umfassten eine vorangestellte Portikus sowie den Anbau eines Laien- und eines Mönchschores, die man im 16. Jahrhundert wieder entfernte. Auch die zweite Türöffnung an der Ostflanke sowie die drei unterschiedlich dimensionierten Fenster des Kleinbaus verdanken sich späteren Eingriffen.<sup>216</sup> Unter dem Generalvikariat Bernhardins (ab 1438), wurden die ersten konsistenten Baumaßnahmen an den Konventsgebäuden („convento di S. Bernardino“) ausgeführt. Die Erinnerung an Bernhardin wurde den Besuchern der Portiunkula durch seine Figur in zwei quattrocentesken Wandmalereien der Sieneser Schule vor Augen gestellt, deren Reste sich an der Südflanke des Baus erhalten haben. Schon zuvor in einen architektonischen Kontext einbezogen, ließ der gegenreformatorische Papst Pius V. ab 1569 durch Galeazzo Alessi eine enorme Basilika errichten, die die Portiunkula ins Zentrum ihres Kuppelraumes stellte.

---

211 ROMANINI 1989, S. 62, 85. Wie mehrfach erwähnt, wurde auch Bernhardins Sterbeort, die Zelle des Konventes S. Francesco al Palazzo, zum Devotionsort. Konträr zur Situation in Assisi befand sich in L'Aquila der Todesort des Heiligen unter Aufsicht der Konventualen während der Grabort in observantischer Hand lag.

212 Zu den falschlichen Informationen der um 1474 verfassten *Franceschina* vgl. SENSI 2008, S. 213.

213 Das Jahr 1415 vermerken die Ordenschronisten (MARIANO DA FIRENZE 1911, S. 95; WADDING 1932, Bd. 9, S. 473 f. [381 f.]); von 1417 datiert das offizielle Schreiben der Kommune von Assisi. 1419 verließen die Observanten den Konvent aus militärischen Gründen, um ihn zwischen 1432 und 1435 wieder zu besiedeln; eingenommene Almosen flossen jedoch dem von den Konventualen verwalteten Sacro Convento zu (SENSI 2008, S. 224–226). Spätestens seit 1425 hielten die Observanten jährliche Treffen während des *Perdono* bei der Portiunkula ab (ebd., S. 232 f.)

214 SENSI 2002, S. 147 f., 157, 247 f.

215 RUSCONI 1982, S. 164.

216 ROMANINI 1989, S. 62, 67. Zur Errichtung während Bernhardins Generalat CENCI 1975, S. 802, 804 f.

Man kann davon ausgehen, dass allen Aquilaner Brüdern das Franziskanerheiligtum vertraut war. Abgesehen von dem observantischen Generalkapitel in S. Maria degli Angeli 1464 war das *Perdono*-Fest ein jährlicher Treffpunkt der Observanten. Auch vielen Bewohnern L'Aquilas war das ca. 140 km entfernte Heiligtum bekannt. Einige entsandten – wie im Falle der Heiliglandwallfahrt – Aquilaner Franziskanerobservanten als stellvertretende Pilger dorthin und ein der *Maria degli Angeli* geweihter Altar im Dom war ein wichtiger Ort des Marienkultes in der Stadt.<sup>217</sup> Im Übrigen sind für die Portiunkula auch verschiedene Wallfahrtsorte *ad instar* bekannt, deren Analogien sich freilich oft in der Widmung oder einer entsprechenden Ablassvergabe erschöpften.<sup>218</sup>

Neben der – im Falle des Franziskusheiligtums nachträglichen – Fassung durch eine Großarchitektur sind einige Analogien zwischen Portiunkula und Bernhardinmausoleum nicht von der Hand zu weisen: Beides sind freistehende, auf rechteckigem Grundriss errichtete Kleinbauten mit Tonnengewölbe und zwei (Tür-)Öffnungen.<sup>219</sup>

Zu den Gründen, aus denen diese Parallelen angestrebt worden sein könnten, gehört die Stellung von S. Maria degli Angeli und S. Bernardino als franziskanische bzw. observantische Heiligtümer. In Bernhardins Amtszeiten in der Ordensleitung war außerdem die Übernahme und Erweiterung von S. Maria degli Angeli gefallen und seine besonders starke Mariendevotion zum hagiographischen Topos geworden. Die Verwaltung des Entstehungsortes der Kongregation muss den Observanten als Bestätigung ihrer Reformbestrebungen gegolten haben, bedeutete sie doch auch auf der räumlich-geographischen Ebene die Rückkehr zum Urfranziskanertum.

Auch das von Franziskus initiierte Ablassfest fügte sich in das Selbstbild der *fratres de familia* des 15. Jahrhunderts ein. So zeigen zeitgenössische Predigten und Schriften der Observanten zum assisiatischen *Perdono*, wie die Figur des Franziskus an diejenige Christi angenähert wird, nicht allein durch die Stigmata: Der Heilige wirkte über seinen Tod hinaus durch die auf seine Initiative zurückgehende Möglichkeit des umfangreichsten Ablasses, welcher die Menschen dem Pa-

217 Zum Generalkapitel von 1464 CHIAPPINI 1927/28, S. 62. Neben anderen wurde der sel. Vincenzo von L'Aquila mit einer Pilgerfahrt beauftragt (BERARDI 2005, S. 227 f., die Bsp. von 1462, 1474, 1477 und 1480 notiert). Zum Marienaltar in SS. Massimo e Giorgio vgl. ebd., S. 228.

218 Vgl. bspw. die so genannte *Porziuncola delle Marche* in Forano (MC), die auf eine Marienerscheinung zurückging (SENSI 2008, S. 217 f.).

219 Nimmt man das Mariengrab hinzu, ließe sich noch die Außenverkleidung aus weißem Stein ergänzen. Vgl. den Pilgerbericht Hans Tuchers d. Ä. (1479/80): „In derselben kirchen jst das grab vnserer lieben Frawen mit schonen, weissen merbelsteinen gemacht. Das grab jst ein wenig weyter dann vnseres Heren grab. (...) Vnd jn vnserer lieben Frawen grab sein zwu thure. Eine get hyntten zu der rechten hant am ort hynein. Vnd so man hynein kumpt, so get ein thur zu der lincken hant auff der seyten wyder hynauß, also mugen di pilgram nach einander hyndurch gen, den ablas zu lössen“ (zit. nach HERZ 2002, S. 422).

radies ein stückweit näher brachte, am Heilsplan mit. In eben dieser Tradition eines aktiven Einflusses auf ihre Zeitgenossen verstanden die Observanten sich und zuallerst ihren heiliggesprochenen Mitbruder Bernhardin mit ihrer Predigtmission.<sup>220</sup>

#### 4.4 Gattungsspezifischer Vergleich – Heiligengräbmäler im Kontext

Wie bereits veranschaulicht, sind formbezogene und typologisch-zweckbestimmte Parallelen des Bernhardinmonumentes zu Heiligengräbmälern im Gegensatz zu Objekten anderer Gattungen eher beschränkt. Im Folgenden werden die wichtigsten funktionalen bzw. auf den Kontext bezogenen Charakteristika des Aquilaner Mausoleums im Vergleich untersucht. Neben der periodischen Zurschaustellung der Heiligengebeine werden auch die Repräsentation eines privaten Stifters sowie der Standort und die Zugänglichkeit des Grabmals in den Kontext verwandter Strategien ausgewählter Heiligengräbmäler des Quattro- und frühen Cinquecento gestellt. Auf diese Weise soll eine Verortung des Bernhardingrabmals in der Heiligenverehrung um 1500 möglich und dessen Besonderheiten hervorgehoben werden.

##### 4.4.1 Sichtbarkeit des heiligen Gebeins

Wie bereits ausführlicher dargelegt (3.5.1), war das Anschauen von Reliquien und Heiligenkörpern eine zentrale Frömmigkeitspraxis, die den Gläubigen Teilhabe an der *virtus* des heiligen Gebeins vermitteln sollte. Waren Katarakte und *fenestellae* bereits im frühen Mittelalter im Reliquienkult verankert, so mehren sich seit dem 14. Jahrhundert Informationen über Öffnungen zur periodischen Ausstellung der Gebeine an Heiligengrabstätten in Italien.<sup>221</sup> Das 15. Jahrhundert war die entscheidende Etappe einer weiterreichenden Kontinuität, da „das Verbergen und das Zeigen der Reliquien, der Häupter wie ganzer Skelette vom Mittelalter bis in die Barockzeit einen ganz entscheidenden Faktor im Umgang der Menschen

220 SOLVI 2016b, S. 246. Zu ergründen bleibt, ob die Zeitgenossen eine Verbindung zwischen assisiatischem *Perdono* und Aquilaner *Perdonanza* herstellten.

221 Bsp. besaß das in den 1310er und -20er Jahren entstandene Wandgrabmal der Franziskanertertiärin Margarethe von Cortona († 1297) oberhalb eines Altars eine als *loculus* bezeichnete Ausnischung mit bemalten *sportelli*, worin der Leichnam untergebracht war; erst darüber setzte das Wandgrabmal mit marmornem Sarkophag und Gisant an (CANNON/VAUCHEZ 1999, S. 74, 77f.). Auch der verlorene Sarg des in S. Agostino in Siena bestatteten Agostino Novello († 1309) besaß – wohl mittig – eine vergitterte Öffnung (vgl. SEIDEL 1985[1986], S. 85).

mit ihrem Heilum bildet<sup>222</sup>. Tatsächlich zeigt sich, dass zahlreiche in der zweiten Hälfte des Quattrocento errichtete Heiligengräbmäler mit Öffnungen konzipiert wurden. Die verschiedenen Strategien der Sichtbarmachung reichen von der Enthüllung kompletter Heiligenkörper in transparenten Sarkophagen über die Perforation von Monumenten durch kleindimensionierte Durchbrüche oder Klappen bis hin zu größeren Schlupföffnungen, die eine physische aber keine visuelle Nähe ermöglichten. Die im Folgenden vorgestellten, anschaulichen Beispiele versammeln unterschiedliche Grabmalstypen, das retabelartige Wandgrabmal, den Humanistentyp, ein ziborium-artiges Freigrab, die Präsentation im transparenten Sarkophag sowie die Zurschaustellung des kompletten Heiligenkörpers ohne Grabmonument.

Als eine Gruppe von Heiligengräbmälern mit Öffnung können retabelartige Monumente zusammengefasst werden. Beispiele dafür sind zwei Grabmäler, die Benedetto da Maiano (1442–1497) in San Gimignano schuf. Zwischen 1472 und 1477 realisierte der Bildhauer ein neues Grabmonument für die hl. Fina († 1253) in der ihr geweihten und von Benedettos Bruder Giuliano errichteten Kapelle der Collegiata, die Domenico Ghirlandaio mit Fresken ausstattete.<sup>223</sup> Die Gestaltung des Monumentes vereint die Funktionen von Heiligengrab, Altar und Reliquenschrein; formal werden hier Elemente von Wandtabernakel und Altarretabel fusioniert. (Abb. 179) Ähnlich dem Grabmal des so genannten Kardinals von Portugal ist das Finagrabmal in einer Rundbogennische mit skulptiertem, emporgerafftem Vorhang positioniert. Ursprünglich setzte das Wandgrabmal direkt über einem blockförmigen Altarstipes an.<sup>224</sup> Die seitlich von Pilastern eingefasste querechteckige *pala* besitzt ein sehr breites Gebälk, dessen Frieszone Reliefs mit Episoden der *Fina-Vita* zeigt. Über den seitlich vorkragenden Volutenkonsolen setzt ein Wannensarkophag an; darüber prangen an der Nischenrückwand die Reliefs der Madonna mit Kind in einer Mandorla, flankiert von zwei Engelsfiguren.

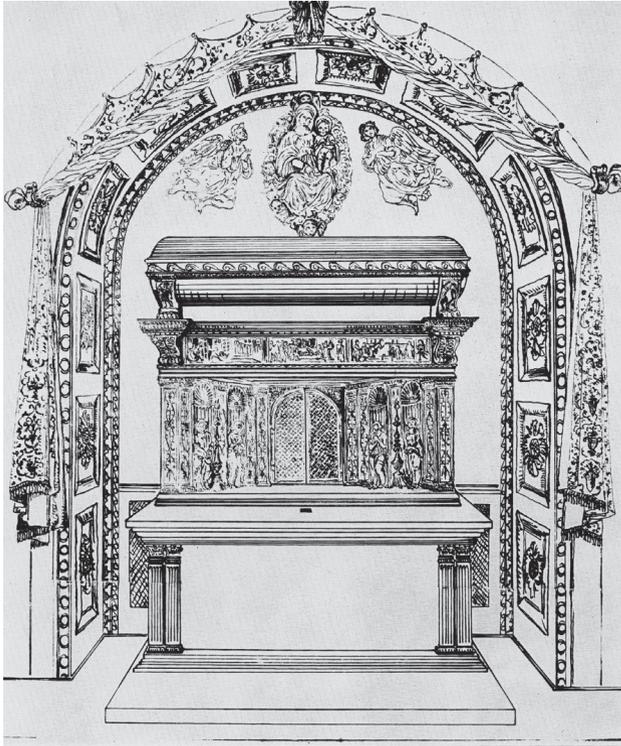
Die Binnenstruktur des Hauptkompartimentes leitet als perspektivisches Relief von je zwei seitlichen Nischen mit akklamierenden Engeln auf eine zentrale bogenförmige Öffnung hin. Ein metallenes zweiflügeliges Gittertürchen (*sportelli*) verschloss einst diese Nische, in der die Reliquienbüste mit dem Fina-Haupt aufbewahrt wurde. Da die Höhe der Schauöffnung etwa der heutigen entsprach, konnte man bei geöffneten *sportelli* die Kopfreliquie in etwa auf Augenhöhe betrachten.<sup>225</sup> Benedettos Entwurf adaptierte – offenbar auf Wunsch der städtischen

222 LEGNER 1989, S. 81.

223 Zum Fina-Grab vgl. CARL 1978; CARL 2006, S. 179–220. Die Errichtung von Grabmal und -kapelle waren strategische Maßnahmen der Kommune, die auf die Kanonisierung Finas hoffte; man näherte sich nur etappenweise diesem Ziel, denn 1481 erlangte man lediglich die Bestätigung, ihr Fest jährlich begehen zu dürfen (vgl. ebd., S. 180).

224 Zur Rekonstruktion des mehrfach modifizierten Monumentes ebd., S. 187–191.

225 Die Weisung der Reliquie fand am Todestag Finas (12. März) und seit 1479 zusätzlich am ersten Augustsonntag statt, im Gedenken an die Beendigung der Pest durch Finas Interzession (CARL 1978, S. 267).



**Abbildung 179:** Benedetto da Maiano, Grabmonument hl. Fina, 1472–77, San Gimignano, Collegiata, Rekonstruktion nach Doris Carl

Auftraggeber – das trecenteske Vorgängergrabmal, das aus einem Altarblock, der darauf stehenden auf Holz gemalten Tabernakelfront mit mittig zu öffnenden Flügeln und einem auf Konsolen erhöhten Sarkophag bestand, übersetzte die Gestaltung aber in das neue Stilidiom *all'antica*.<sup>226</sup> Wurde im Grabmal lediglich eine Reliquie, nicht der gesamte Leichnam zur Schau gestellt, evozierte doch der prominent installierte Sarkophag, dessen Inschrift auf die „*virginis ossa*“ rekurriert, die Verwahrung eines ganzen Heiligenleibes.<sup>227</sup>

Rund 20 Jahre später, zwischen 1492 und 1495, schuf Benedetto erneut ein Heiligengrab in San Gimignano, diesmal für den Franziskaner-Tertiär Bartolus († 1300) in der Jakobskapelle der Kirche S. Agostino.<sup>228</sup> (Abb. 180) Das Wandgrab verbindet einen Altar mit einem skulptierten Retabel und einer Sarkophagform:

<sup>226</sup> CARL 2006, S. 192.

<sup>227</sup> NYGREN 1999, S. 127. Ein weiteres Beispiel für die seltene Adaption der Tabernakelform begegnet in der Katharinenkapelle von S. Domenico in Siena, wo seit 1385 das Haupt der Katharina Benincasa aufbewahrt wurde. 1466 schuf Giovanni di Stefano einen mit zentralem Schaugitter versehenen Wandtabernakel, in dem das silberne Kopfreliquiar einmal pro Jahr ausgestellt wurde (CARL 1978, S. 279).

<sup>228</sup> CARL 2006, S. 242–255.



**Abbildung 180:** Benedetto da Maiano, Grabmonument hl. Bartolus, 1492–95, San Gimignano, S. Agostino

Über dem Altarstipes erhebt sich ein predellenähnliches Reliefband, das drei Szenen der Bartolus-Legende darstellt und einem Sarkophag als Sockel dient. Dieser zeigt frontal zwischen Engelsreliefs ein mittig platziertes, mit einem Bronzetürchen verschließbares Ornamentgitter, durch das zeitweise die Heiligengebeine zu sehen waren.<sup>229</sup> Die deutlich zurückspringende retabelartige Hauptzone ist in drei gleichgroße Nischen, in denen Personifikationen der christlichen Tugenden sitzen, gegliedert und schließt mit einem geraden Gebälk ab, über dem Engelsfiguren sich einem zentralen Madonnentondo zuwenden. Im Grunde stellt der Entwurf den auf einem Predellenband ruhenden Sarkophag vor eine – bereits mehrfach erprobte – vertikal dreigeteilte Retabelkomposition.<sup>230</sup> Auf diese Weise rücken die Gebeine des Heiligen und deren thaumaturgische Wirkung in den Vordergrund,

229 Eine Inschrift zielt die Bronzeklappe: „OSSA DIVI BARTOLI GERMINIANENSIS MALORVM GENIORVM FVGATORIS“. Die Propagierung des gesamten Leibes wurde mit Bartolus' Überwindung der den Körper zersetzenden Lepra in Verbindung gebracht (NYGREN 1999, S. 131). Zur Ausstellung der Bartolus-Reliquien CASTALDI 1928, S. 66.

230 Neben seinem eigenen dreigeteilten Altar der Neapolitaner Terranova-Kapelle, der Figuren vor farbigem Nischengrund einsetzt, konnte Benedetto beispielsweise durch Altarkompositionen von Mino da Fiesole (Badia Fiorentina, 1464–70; Dom zu Fiesole-

wobei die Sarkophagöffnung das erste, um 1327 entstandene Grabmal für Bartolus zitiert, welches einen zentralen Okkulus im Zentrum der Grabtumba aufwies, der Einblick ermöglichte.<sup>231</sup>

Ähnliche Sichtfenster weisen auch andere trecenteske Heiligtumben auf: Beispielsweise besaß das auf Konsolen ruhende Tumbenwandgrab (1356–73) der sel. Franziskanertertiarin Michelina Metelli († 1356) in S. Francesco, Pesaro eine verschließbare Öffnung. Diese perforierte links die Front der Tumba, etwa auf der Höhe des Kopfes von Michelinas Gisant, der auf dem Tumbendeckel flankiert von Engelsfiguren ruhte, so dass man das Michelinahaupt zeigen konnte.<sup>232</sup>

Eine Adaption dieses Prinzips des mit kleinem Sichtfenster durchbrochenen Sarkkastens bei gleichzeitiger Darstellung des Verstorbenen im Typus des Humanistengrabmales zeigt das Monument des sel. Franziskanerobservanten Gabriele Ferretti, der genau hundert Jahre später im rund 80 km entfernten Ancona starb (vgl. Exkurs I 3.4.1). Infolge von als Wunder interpretierten Ereignissen übertrug man Gabrieles Gebeine 1489 innerhalb von S. Francesco ad Alto in ein Monument an der Evangelienseite, nahe dem Hauptaltar.<sup>233</sup> Durch weitere Verlegungen und Kriegsschäden sind heute nur Fragmente des Monumentes im Diözesanmuseum Anconas erhalten; seine ursprüngliche Gestalt ist jedoch anhand von Quellen rekonstruierbar:<sup>234</sup> Im Aufbau am Florentiner Humanistengrabtyp orientiert, muss das Monument doch durch seine abwechslungsreiche Farbigkeit und Medienvielfalt eigenwillig gewirkt haben. Gerahmt von einem mit dem Familienwappen geschmückten „arcone gotico“ (wohl ein Spitzbogen) prunkte zuunterst der auf Löwenpranken erhöhte, mit golden und grün gefasstem Ornament überzogene Sarkophag, auf dem die Liegefigur des Verstorbenen lagerte. Über bzw. hinter dem Sarkophag wurde eine große, als bewegtes Band gezeigte Inschrift durch zwei Engelsfiguren gehalten, während sich das folgende Register aus dem mittig platzierten Temperagemälde Carlo Crivellis, das den Seligen während einer

- 
- le, 1464–66), Altarentwürfe von Francesco di Simone Ferrucci (Florenz, GDSU, Inv. 614 orn, um 1485; London, Victoria and Albert Museum, Inv. E 1958–1924, ca. 1480–83) oder die Anordnung von drei Tugendreliefs in der Grabnische über dem Sarkophag von Ferruccis Tartagni-Monument in Bologna (S. Domenico, 1485–87) angeregt worden sein.
- 231 Zur Rekonstruktion des ersten Bartolus-Grabmales KREYTENBERG 1988 und dessen kritische Diskussion bei NYGREN 1999, S. 397–399.
- 232 WENDERHOLM 2006, S. 124–126; BÖSE 2008, S. 131. Auch das heute verlorene Grabmal des sel. Simone da Collazzone († 1250), bestattet in SS. Simone e Giuda in Spoleto, besaß eine „fenestra“ (COOPER 2000, S. 185 f.).
- 233 Von einem dalmatischen Künstler realisiert und von Gabrieles Schwester Paolina finanziert, wurde das Grabmal, durch seinen Neffen Bernardino konzipiert, der Gabriele als Superior des Ankonitaner Konventes folgte (MASSA 2003, S. 2013). Zu Ferrettis Grabstätte vgl. TALAMONTI 1939, S. 54–60. Die prominente Position seines Grabmales mag auch der Tatsache geschuldet sein, dass Gabriele – ähnlich einem *fundator ecclesie* – der Initiator von Erweiterungsarbeiten in S. Francesco ad Alto gewesen war.
- 234 MASSA 2003 wertet die Dokumentensammlung der vatikanischen Ritenkongregation von 1753 aus, worauf im Folgenden Bezug genommen wird.

Marienvision in der Nähe seines Konventes zeigt (heute London, National Gallery), und flankierenden, mit Votivgaben bestückten Paneelen zusammensetzte. (Abb. 181)



Abbildung 181: Fragment Grabmal sel. Gabriele Ferretti, 1489, Ancona, Museo Diocesano (ehem. S. Francesco ad Alto)

Gleich unterhalb des Kopfes des Gisants ist ein rechteckiges, einst von einem Gitter verschlossenes Fensterchen eingeschnitten, das mit einer Öffnung des inneren Holzsarges korrespondierte, was den Blick auf das Haupt des sel. Gabriele ermöglichte.<sup>235</sup> Diese Schauöffnung – ein Störfaktor im Gesamtkontext des opulenten Grabmals – erbrachte den Authentizitätsbeweis dafür, dass hier ein verehrungswürdiger Körper tatsächlich geborgen war.<sup>236</sup> Gleich dreifach war der Selige an seinem Grabmal dargestellt und zwar je in einem anderen Medium: Zeigte ihn das Gemälde Crivellis als Visionär zu Lebzeiten, so stellte der Gisant ihn als Leichnam während der Exequien dar, während das Guckloch im Sarkophag den wahren Heiligenkörper enthüllte. In ähnlicher Weise figurierte auch Bernhardin

<sup>235</sup> Während der Rekognition des Heiligenleibes im Jahr 1757 entdeckte man „una cassa di cipresso con una piccola apertura nel coperchio, dalla parte della testa“ (TALAMONTI 1939, S. 77).

<sup>236</sup> KRASS 2012, S. 104.

an seinem Grabmal in verschiedenen Medien unterschiedlicher Wertigkeit: neben seiner Darstellung als Interzessor im Hauptrelief war er auf den Verschlussgemälden der Grabmalsöffnung zu sehen, sowie als Nischenfigur auf dem französischen Silberschrein und schließlich wurde seine Mumie im Kristallsarg enthüllt. Die Grabstätte Gabrieleles mag in L'Aquila nicht unbekannt gewesen sein, war er doch im Beisein seines Freundes Jakob von der Mark gestorben und sein Grabmal aus dem observantischen Milieu heraus beauftragt worden.<sup>237</sup>

Als eines der wenigen freistehenden Heiligengräbmäler, die nicht dem Typus der Stelzentumba entsprachen, adaptierte das kurz vorgestellte Monument für die hll. Pellegrinus und Bianco die Ziborienform (4.3.1, vgl. Abb. 170). Die „parvula fenestella“, eine frontale Rundöffnung durchbricht ornamental den Steinsarg und erlaubte den visuellen Kontakt mit den Reliquien.<sup>238</sup> Wie beim Bernhardingrabmal wurde auf diese Weise die Messe unmittelbar vor dem (zeitweise) sichtbaren Heiligengebein zelebriert.

### Schlupföffnungen

Eine Sonderart der Öffnungen an Heiligengräbmälern zielt weniger auf die Sichtbarkeit der Heiligengebeine sondern auf die Möglichkeit, sich ihnen körperlich zu nähern. Die so genannten Schlupfgräber sind hauptsächlich eine mittelalterliche Tradition der Gebiete nördlich der Alpen,<sup>239</sup> doch lässt sich mit dem Grab des 1446 kanonisierten Augustinereremiten Nikolaus von Tolentino († 1305) auch ein Beispiel der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Italien finden. Im Zentrum des so genannten Cappellone ließ 1474 der römische Notar Pietro Millini (oder Mellini) ein neues Grabmal für den Heiligen errichten, dessen Gebeine zuvor in einem hölzernen bemalten und mit Öffnungen versehenen Schrein geruht hatten.<sup>240</sup> Das neue Monument in Gestalt eines rechteckigen, mit Knickpilastern und Wappen geschmückten Altarstipes fand im Zentrum der Grabkapelle Aufstellung; teils wird die auf der Mensa positionierte Skulptur des Heiligen in die Entstehungszeit des Altargrabes datiert.<sup>241</sup> (Abb. 182) Der hohle Stipes besitzt vier unterschiedlich große runde Öffnungen: während die Süd- und Westfront perforierenden großen Öffnungen es den Pilgern ermöglichten, sich kriechend den Überresten des Hei-

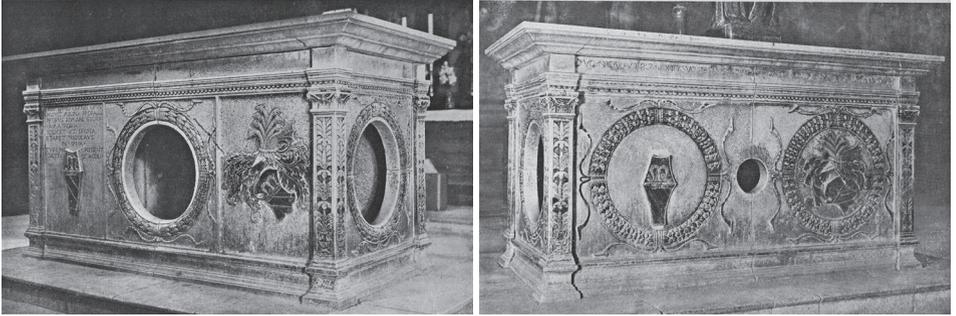
237 COBIANCHI 2013, S. 86 f.

238 Zitat PROCACCI 1931, S. 414.

239 DINZELBACHER 1990, S. 136, der das erneuerte Grabmal des hl. Bischofs Otto in der Bamberger Michaelskirche anführt (1430). Ein besonders bekanntes Beispiel war das Grab Eduards des Bekenner († 1066), London, Westminster Abbey (vgl. die Heiligenvita Eduards von Matthäus Paris, Cambridge University Library, Ms EE.3, 59, f. 29v). Am Grabmal des hl. Menulphus in Saint-Menoux hielten Gläubige ihre Häupter in die Löcher des Grabmals, um Kopfkrankheiten zu heilen (KOMM 1990, S. 51–54).

240 Zu dem mit Wappen und Inschrift geschmückten Grabmal vgl. CORBO 1994. Zu den Öffnungen SEMMOLONI 2013, S. 65.

241 Vgl. ŠTEFANAC 1996, S. 9 f., der das Altargrab und die polychrom gefasste Steinskulptur Niccolò di Giovanni Fiorentino zuschreibt. CIARDI 1994, S. 242 dagegen datiert die Nikolaus-Figur auf 1503/04.



**Abbildung 182:** Niccolò di Giovanni Fiorentino (zugeschr.), Schlupfgrab hl. Nikolaus von Tolentino, 1474, Tolentino, S. Nicola, Cappellone

ligen zu nähern, die unter dem Monument begraben waren, haben die runden Löcher der Nord- und Ostfront nur den Durchmesser weniger Zentimeter.<sup>242</sup>

#### **Abruzzesische *fratres* und andere Ordensheilige**

Abschließend soll kurz die Ausstellung integrier Heiligenleiber in den Blick genommen werden, war doch – wie mehrfach herausgestellt – die offensive Propagierung des *corpus integrum* und *incompactum* eine der neuen Strategien des Heiligenkultes im 15. Jahrhundert. Schon die Betrachtung verschiedener Grabstätten für verehrte Franziskaner (4.1.3) zeigte, dass im Quattrocento die – wenn auch periodische – Zurschaustellung der Leichname einen wichtigen Stellenwert hatte, so in Bologna (Caterina Vigri), Pavia (Bernhardin von Feltre) oder Neapel (Jakob von der Mark). Speziell in den Abruzzen finden sich aber für die zweite Hälfte des 15. bis mindestens in die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts hinein besonders zahlreiche Hinweise, dass verehrte Personen – fast ausschließlich Ordensleute, viele von ihnen Franziskanerobservanten – als ganze Leichname erhalten und wiederkehrend ausgestellt wurden.

Bereits Erwähnung fanden die beiden Augustiner-Eremiten Andrea da Monteale († 1479) und Antonio Turriani († 1494), von denen der erste im Aquilaner *contado*, der zweite in der Stadt verehrt wurde (4.1.3). Ihre Körper stellte man regelmäßig zur Schau, wobei die Quellen betonen, dass sie intakt und integer konserviert gewesen seien.<sup>243</sup>

242 Vom Körper des Heiligen hatte man 1345 die Arme getrennt und sie in einem Reliquiar in der den Chor südlich flankierenden Cappella delle SS. Braccia ausgestellt. Erst nach der Wiederauffindung der Gebeine unter dem Cappellone 1926 wurden sie wieder mit dem Körper vereinigt und in einen Silbersarkophag ins Zentrum der 1932 direkt unter dem Cappellone entstandenen Krypta transferiert (NYGREN 1999, S. 156, 417 f.).

243 „Integrum hic quiescit corpus“ hieß es auf dem Epitaph Andreas (vgl. KRASS 2012, S. 52). Serafino Razzi berichtet vom Besuch (1574/77) am Grab von Antonio: „Il sab-

Von den beiden verehrten *fratres de familia*, Filippo dell'Aquila († 1456) und Antonio Rubeo († um 1500), deren Körper unter Altären in der Sulmoneser Observantenkirche S. Nicola bestattet, aber durch eisenvergitterte Fenster zu sehen waren, war oben kurz die Rede (4.1.2).<sup>244</sup> Um 1500 füllten sich auch die Observantenkonvente um L'Aquila mit Körpern von im Ruche der Heiligkeit verstorbenen Brüdern: In S. Giuliano wurde der Leib des Laienbruders Vincenzo von L'Aquila († 1504) 14 Jahre nach seiner Beisetzung exhumiert und in einen aus Kristallglas bestehenden Sarg zunächst in ein kleines, mit monochromen Fresken reich ausgemaltes Oratorium im Konvent transloziert; im Seicento wurde der Leichnam in die Klosterkirche überführt.<sup>245</sup> Den Körper des ebenfalls in S. Giuliano verblichenen Bernhardin von Fossa († 1503) translozierte man 1515 unter den Hauptaltar des Konventes von S. Angelo d'Ocre bei L'Aquila.<sup>246</sup>

Ob diese auffällige Akkumulation meist gut konservierter Körper verehrter Personen auf dem Aquilaner Gebiet eher allgemein mit der verstärkten Präsenz der Observanzbewegungen vor Ort korreliert, oder ob ein direkter Bezug zum Vorbild des hl. Bernhardin besteht, kann im Rahmen dieser Arbeit nicht abschließend geklärt werden. Unübersehbar ist indes, dass im Bereich der franziskanischen Observanz das Ideal des *corpus integrum* und *incorruptum* eifrig verfolgt wurde. Während der heilig gesprochene Bernhardin in einem prunkvollen Ausnahmemonument untergebracht war, wurden die Leichname seiner als heiligmächtig betrachteten Nachfolger in transparente Säрге gebettet und zu festgelegten Zeiten ausgestellt, wodurch man dem Kult Vorschub leistete. Es wäre ein lohnendes Unterfangen, eine systematische, kontextorientierte Untersuchung zu den Grabstätten der abruzzoischen Heiligen und Seligen des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts anzustrengen, um die hier angedeuteten Tendenzen in der Sicht-

---

bato a' 2 di luglio andai a vedere la città, e nel Duomo visitammo le reliquie di San Massimo martire e levita, et in Sant'Agostino ci fu mostro un loro beato Antonio da Milano, il quale fiori nell'età di San Bernardino, e si vede il corpo di lui tutto intero“, RAZZI 1990, S. 45. Auch die Mumie der 1543 verstorbenen Augustinerin Cristina von Lucoli wurde ursprünglich im Kloster der Aquilaner observantischen Augustinerinnen S. Lucia ausgestellt (seit 1908 in S. Amico, L'Aquila).

244 MARIANI Ms. 585, fol. 123r. KRASS 2012, S. 109. Ob diese Heiligenkörper ständig, oder – wie angesichts der Vergleichsbeispiele eher zu vermuten – nur periodisch enthüllt wurden und mit welchen Mitteln muss vorerst dahingestellt bleiben.

245 GIOIA 2014, S. 79–81; vgl. „Cuius venerabile corpus (...) detegeretur, integrum omnino, incorruptum (...) atque nuca cristalinaque acra reconditum, ad peculiarem, honestiorumque locum ab iisdem translatum est“ (GONZAGA 1587, Bd. 2, S. 410). Zur Realisation von Verschlussläden um den Sarg um 1634 ROSATI 2008/09, S. 412 f.

246 COLAPIETRA 1987, S. 11; BOLOGNA 2009, S. 207. Zunächst wurden die Gebeine Bernhardins von Fossa in einen kleinen Sarg mit den Maßen 35 × 105 cm aus lokalem Kalkstein mit der Aufschrift „HIC REQUIESCIT VEN. / CORPUS B. BERNARDINI / AQUILANI DE FOSSA“ gebettet (COSTA 1996, S. 129). Zur Position der Gebeine: „cuius corpus sub maiori altari aedis D. Angeli Minorum Fratrum Obser. prope Fossam quiescit, vbi eius quoque miracula aliquot ex tabula super altare depicta cognoscuntur“, (RIDOLFI 1586, S. 91v; vgl. GONZAGA 1587, Bd. 2, S. 414).

barmachung von Heiligenkörpern tiefergehend zu erforschen und Interrelationen aufzudecken.

#### 4.4.2 Privatpatronage

Wurde bereits auf die Stiftersituation der Grabkapelle und des Mausoleums für Bernhardin (2.7.1) wie auch auf die Repräsentationsmechanismen (3.4.1f.) eingegangen, soll im Folgenden kurz die rechtliche Basis in den geltenden Stifter- und Bestattungsbestimmungen aufgezeigt werden. Anschauliche Beispiele von Privatpatronage im Kontext von Heiligengrabmälern bilden sodann die Folie, vor der die Aquilaner Gegebenheiten zu beurteilen sind.

Neben Gruppen oder juristischen Personen wie den Kommunen, Zünften oder Bruderschaften lieferten seit jeher Privatpersonen einen elementaren Beitrag zur Kirchengestaltung, der oftmals über persönliche Jenseitsfürsorge hinaus gesellschaftliche Aufgaben wie die Memorialfunktion erfüllte und teils gar politische Ansprüche formulierte. Einerseits notwendig, um Gotteshäuser würdig zu schmücken, barg das Engagement privater Stifter andererseits die Gefahr übertriebener Selbstdarstellung. Dieser Problematik begegneten die observantischen Kommentare zu den Ordensstatuten mit der Formel des „*usus moderatus*“ – eine Norm, mit der ausufernder Prunk eingedämmt und zugleich private Patronage weiterhin möglich werden konnte (vgl. 2.3.2).<sup>247</sup>

Bei der Bestattung und bei der Errichtung von Grabmälern innerhalb des Kirchenraumes war jedoch zunächst die generelle kirchliche Gesetzgebung zu beachten. Untersagten die mosaischen und römischen Gesetze ein Begräbnis innerhalb der Städte, so wurde dies schon in frühchristlicher Zeit faktisch nicht immer beachtet, denn Märtyrer, Päpste und Monarchen setzte man in oder um Kirchen in den Städten bei. Zwar verboten offizielle Synodalbeschlüsse die Bestattung im Kirchenraum, doch wurden – orientiert an Aussagen der Kirchenväter Augustinus und Gregor – bald Ausnahmen für Laien und Kleriker zur Regel.<sup>248</sup> Diese Genehmigungen weiteten sich insbesondere auf Stifter von Kirchen und Patronen bzw. deren Familien aus, wenn auch versucht wurde, Ansprüche auf ein vererbbares Bestattungsrecht zu unterbinden.<sup>249</sup> Neben dem *ius inscriptionis*, der Erlaubnis Wappen oder Gedenktafeln anzubringen, beinhaltete das Patronatsrecht als wesentlicher Bestandteil das *ius sepulturae*.<sup>250</sup>

247 Vgl. COBIANCHI 2013, S. 12 für die oftmals widerstreitenden Interessen von Observanten und privaten Auftraggebern, denen insbesondere die neu gegründeten Observantenkirchen viel Aktionsraum boten.

248 WOLFF 2004, S. 304 f. Zu Bestattungsbestimmungen im Kirchenraum des bis über die Reformation hinaus einflussreichen *Rationale divinatorum officium* (1280er) des Kanonisten Wilhelm Durandus HOLMES 2013, S. 214–216.

249 WOLFF 2004, S. 305 f.

250 KLOOS 1980, S. 72.

Eine Grabstätte im Kirchenraum war nicht nur mit sozialem Prestige, sondern auch mit besonderer Devotion verbunden: Im Sinne der Guten Werke versprach die Finanzierung eines Heiligengrabmals, wie auch anderer Seelgeräte (Altarstiftungen u. a.), eine spirituelle Entlohnung. Insbesondere aber die Bestattung *ad sanctos*, in der Nähe eines Heiligengrabes, galt als postmortale Heilsgarantie, da man sich so des Schutzes des Heiligen, vor allem beim Jüngsten Gericht, versichert sah und zusätzlich am Segen der am Heiligengrab gelesenen Messen und der dort gesprochenen Gebete partizipierte.<sup>251</sup> Diese schon frühchristliche Vorstellung war Ende des 15. Jahrhunderts ungebrochen und zeigte sich beispielsweise in der steigenden Nachfrage von Laien, die ihre Grabstätte oder -kapelle in Observantenkirchen einrichten wollten.<sup>252</sup>

Freilich ließe sich das Auftragsverhalten bezüglich der Zugehörigkeit zu bestimmten Personengruppen kategorisieren, etwa hinsichtlich des (beruflichen) Standes, des Geschlechts oder des kirchlichen Status. Indes scheinen hinsichtlich der visuell sich manifestierenden Selbstrepräsentation privater Stifter keine substantiell variierenden Strategien verfolgt worden zu sein. Elementar war einerseits die Kennzeichnung durch (Familien-)Wappen bzw. persönliche heraldische Zeichen. Andererseits wies oftmals auch die inschriftliche Nennung an prominenter Stelle des Monumentes auf den Auftraggeber hin. Die aufwendige Form eines Stifterbildnisses im Grabzusammenhang war ein weiterer Weg um die eigene Memoria zu sichern.

Repräsentationen durch ein Konterfei des Donators sind zwar allgemein recht verbreitet, im Kontext von Heiligengrabbälern aber seltener zu finden. Am häufigsten anzutreffen ist dabei die kniende Betfigur, bei der sich eine urkundliche Funktion, die den Schenkungsakt besiegelt, mit einer memorialen und devotionalen Komponente mischt.<sup>253</sup>

Das prominenteste Stifterporträt im Bereich der Heiligengrabbälern des Untersuchungszeitraumes ist die lebensgroße, frei im Kapellenraum positionierte Skulptur des knienden Oliviero Carafa (1430–1511), Kardinal und Erzbischof von Neapel. (Abb. 183) Carafa hatte 1497 dafür gesorgt, dass die Gebeine des Neapolitaner Stadtpatrons Januarius von der Abtei in Montevergine in den Dom von Neapel transloziert wurden. In seinem Auftrag wurde bis 1508 eine *Succorpo* genannte dreischiffige Hallenkrypta zur Unterbringung der Januariusreliquien geschaffen.<sup>254</sup> Im Vergleich mit der außergewöhnlich aufwendigen Auskleidung

251 DINZELBACHER 1990, S. 123 f.; HOLMES 2013, S. 216.

252 Dies belegen mindestens die Entscheidungen des Bologneser Provinzkapitels ab den 1470er Jahren (COBIANCHI 2013, S. 28).

253 SCHMIDT 1990, S. 72 f. Der Priant stellte nicht nur die Erinnerung an die Stiftung als Frommes Werk auf Dauer, sondern verbildlichte durch den Betgestus zugleich die Fürbitte um die eigene Seele an den himmlischen Adressaten.

254 Zur Bau- und Auftragsgeschichte NORMAN 1986; DE DIVITIIS 2007, S. 170–181. Zur Zuschreibung der Gesamtplanung, für die u. a. Bramante oder auch Guiliano da Sangal-



Abbildung 183: Tommaso u. Giovantommaso Malvito (zugeschr.), *Succorpo*, 1497–1508, Neapel, S. Gennaro

der Krypta mit Marmorreliefs an Wänden und Decke gab sich die Planung des schließlich nicht ausgeführten Heiligengräbmals recht moderat: Vermutlich in der Raummitte sollte der Bronzesarkophag, von Gittern geschützt unterhalb eines Altartisches zu stehen kommen. Der Kardinal sah außerdem vor, die Altäre der den Raum begleitenden Ausnischungen je mit Reliquien der Kathedralpatrone zu bestücken und selbst hier bestattet zu werden.<sup>255</sup> Der auf einem Betstuhl kniende *Priant* Carafas – eines der raren Beispiele vollrunder Stifterbildnisse – dominiert den Kryptaraum und wendet sich in ewiger Anbetung dem geplanten Januarius-

---

lo vermutet werden DRESSEN 2004, S. 188–195; DE DIVITIIS 2007, S. 171. Die skulpturale Ausstattung wird hauptsächlich Tommaso und Giovantommaso Malvito mit Werkstatt zugeschrieben (ABBATE 1998, S. 202 f.). Eine Eloge auf die Januariusreliquien und die majestätische Grabkapelle verfasste 1503/05 der sizilianische Franziskaner Bernardino.

<sup>255</sup> NORMAN 1986, S. 341. Tatsächlich scheint Carafa aber in der von ihm ausgestatteten Kapelle in S. Maria sopra Minerva bestattet worden zu sein (ebd., S. 337 f.); dagegen argumentiert DRESSEN 2004, S. 200.

sarg zu, nimmt aber zugleich Bezug zum Bischofsthron im Apsisscheitel.<sup>256</sup> Auch in die Wand- und Deckenreliefs integrierte Wappen und Impresen des Stifters lassen keinen Zweifel an der Auftraggeberschaft der ambitionierten Reliquien- und Familienkapelle. Eine über das individuelle Engagement hinausreichende Perspektive eröffnet eine der ausführlichen Inschriften am Eingang des Raumes, die ausdrücklich den Wunsch artikuliert, dass das Patronatsrecht bei der Carafa-Familie verbleibe.<sup>257</sup>

Zwei Beispiele offensiver inschriftlicher Stifterrepräsentation sind an Heiligengrabmälern in S. Pellegrino in Alpe und in Pavia zu finden. Das bereits erwähnte Grabmal für den hl. Pellegrinus und seinen Gefährten Bianco wurde um 1475 von dem Lucchese Jacopo de' Nobili – Jurist, Apostolischer Schreiber und *familiare* des Papstes – beauftragt. Seit Generationen hatte die Familie de' Nobili den Vorsitz des hoch in der Garfagnana liegenden Pilgerhospizes von San Pellegrino inne und den Komplex verschiedentlich finanziell unterstützt, so dass sie 1461 das alleinige Patronatsrecht der Wallfahrtskirche S. Pellegrino erhielt.<sup>258</sup> Sogleich nach seinem Amtsantritt als Rektor des Hospizes beauftragte Jacopo ein neues Grabmal für die hll. Pellegrinus und Bianco bei Matteo Civitali. Als integraler Bestandteil des Sarkophages, in dem die Heiligengebeine ruhten, wurde die den Stifter ausführlich nennende Inschrift eingesetzt:<sup>259</sup> Zu Seiten der runden, zentral platzierten Öffnung des Sarkophages nimmt das derart gespaltene, profilierte und mit Perlstab geschmückte Inschriftenfeld die gesamte Front ein. (vgl. Abb. 170) Mit der Nennung des Auftraggebers hebt der Text an, der seinen Status und seine Abstammung betont. Erst Mitte der vierten von fünf Zeilen findet der heilige Grabmalsinhaber Erwähnung und auch das marmorne Grabmal wird explizit genannt. Vor dem Hintergrund der starken Bindung der de' Nobili-Sippe an den Komplex von S. Pellegrino verwundert der Rekurs auf eine 1462 installierte Stiftertafel nicht, welche die Verdienste von Jacopos Onkel und Vorgänger im Rektorenamt Lionello de' Nobili verewigt. In der Grabinschrift verbindet sich die familiäre Kontinuität mit der Amtsfunktion für das bestiftete Hospiz, dessen Stellung als Pilgerstätte betont wird.

256 Zur Adaption des Motives aus der spanischen Sepulkraltradition NORMAN 1986, S. 346. Zum kunsthistorischen Gebrauch des Begriffes der „ewigen Anbetung“, der sich von der engeren liturgischen Bedeutung einer in gegenreformatorischer Zeit aufkommen den kontinuierlichen Eucharistieverehrung unterscheidet REINLE 1984, S. 65. Zur Isolierung des knienden Stifterbildes PANOFSKY 1964, S. 86.

257 Zur Inschrift NORMAN 1986, S. 350 f.

258 ANGELINI 1979, S. 84. Zu dem Monument HARMS 1995, S. 70–76; Matteo Civitali 2004, S. 270 f.

259 „IA(cobvs) DE NOBILIB(vs) LL [legvm] / DOC(tor) EQVES ET COMES AC HV // IVS HOSPITALIS R(ector) NA / TIONE TVSCVS PATRIE // LVCEN(sis) ORTVS ORIVNDVS / QVE IN SVI PRIMI ANNI TEMPORE // IPSE VIVENS T(ibi) O BEATISSIME / PEREGRINE BENE MERITO H(oc) IN // SIGNE MARMOREVM SEPVLCRM SV / PERIS FAVENTIBVS POSVIT.“

Einem weiteren selbstbewussten Epitaph für den Stifter eines Heiligengrabmales begegnet man an der *Arca* des hl. Lanfrankus († 1198) in S. Lanfranco in Pavia. Auch hier war der Auftraggeber eng mit der religiösen Institution verbunden: Als Kommendatarabt der Vallombrosanerabtei von S. Lanfranco verantwortete der Markgraf Pietro Pallavicino da Scipione neben der Errichtung eines neuen Heiligenmonumentes durch Giovanni Antonio Amadeo (1498–1508) auch umfangreiche Renovierungsarbeiten der Kirche. Insgesamt eine Höhe von etwa 7 m erreichend, besteht das Monument aus einer auf sechs Säulen erhöhten, reliefgeschmückten Tumba, auf der oberhalb einer die Epitaphien aufnehmenden Sockelzone eine weitere, schmalere Tumba sitzt, die ihrerseits von einem Baldachin bekrönt wird. (Abb. 184) Die Position der zwei Inschriften wurde im Zuge des Wiederaufbaus des Monumentes um 1932 invertiert, doch ursprünglich war die



**Abbildung 184:** Giovanni Antonio Amadeo, *Arca* hl. Lanfrankus, 1498–1508, Pavia, S. Lanfranco

von der Vita des Heiligen berichtende Tafel an der Vorderseite angebracht und der Stifterepitaph rückseitig.<sup>260</sup> Als *tabula ansata* gestaltet gibt die umfangreiche, aus 826 Zeichen in 15 Zeilen komponierte Inschrift ausführlich Information zu Stand, Bildung und Frömmigkeit Pietro Pallavicinos wie auch zu seinen Verdiensten um die Reformierung und bauliche Renovierung des Konventes.<sup>261</sup> Offen wird der Leser dazu aufgefordert, es Pallavicino an Guten Werken gleichzutun, oder ihn mindestens zu loben.

Prominent sind die Wappen des Markgrafen an der Spitze des Baldachins und auf dem Sarkophagdeckel der oberen *cassa* positioniert. Durch diese Markierung scheint man eine Verwechslung der zweiten Tumba als Grablege Pallavicinos provoziert haben zu wollen. Die diese kleinere *cassa* schmückenden Reliefs des Christus- und Marienlebens fanden im Norditalien des 15. Jahrhunderts vor allem an Laiengräbmälern Einsatz.<sup>262</sup>

Hinsichtlich der Patronage von Heiligengräbmälern sind zum Teil auch lokale Traditionen festzustellen. Anders als in L'Aquila, wo die (neuen) Monumente der Stadtpatrone eine gemischtere Stiftungslage aufwiesen (vgl. 4.5.1), lag beispielsweise in Lucca, die Patronage verschiedener Heiligengräbmäler zum Großteil in bürgerlicher Hand.<sup>263</sup>

Der prominente Fall des Grabmals des Luccheser Stadtpatrons Regulus im Dom S. Martino ist ein Beispiel für ein Heiligengrabmal, dass sich in die Ausgestaltung einer Familienkapelle einfügt. Nachdem der Patrizier Niccolò da Noceto 1467 das Patronatsrecht der Kapelle des hl. Regulus erhalten hatte, gab er 1472 zunächst das Grabmal seines Vaters Pietro da Noceto († 1467), der in der päpstlichen Kanz-

260 Malfatti 1993, S. 224. Zu seinem Schutz wurde das Grabmal im Ersten Weltkrieg demontiert.

261 „PETRUS MARCHIO PALLAVICINUS EX SCIPIONE ROMANAE ECCLESIAE EXCLADATUS / PROTONOTARIUS HVIVS COENOBII PERPETVVS FLAMIN CAESARVM PONTIFICVM MOVE / IVRIS CONSVLTISSIMVS ET HVMANIORIBVS LITERIS HONESTISSIME EXCVLTVS VT / GENVS REM ET INGENIVM AMPLISSIMA OMITTAM CONDITORIS OMNIVM DEI / APPRIME AMATOR AC CHRISTIANAE REIP VERVS PATRICIVS QVI OCCVPATA / PRAEDIA ET CORRVENTES VILLAS HVIC TEMPIO DICATAS IN LIBERTAEM VENDICAVIT / AC A FONDAMENTIS EXTRVXIT EXPLOSSA SACRIFICVLORVM LASCIVA TVRBVLA / ACCITIS AB VSQVE AETHRVRIAE MONTIBVS PROBATAE VITAE AC DITIVS QVI PVRI / CASEQVE REGI REGVM SOLEMNIA SACRA INDESINENTEI CELEBRENT EXORNATO PER / AEGREGIS AEDIFICIIS MONASERIO SVMMA IN PAVPERES PIETATE CVM MELIORA / ANIMO IN HVIVS ABBATIAE COMMODVM ET RELIGIONIS CHRISTIANAE DECVS / CONCIPERET ET IN DIES OPERE EXPERIRETVR NATVS ANNOS DVO ET QVMQVA / GINTA RELIGIOSISSIME POSSVIT VALE LECTOR DIV FOELIX ET SI POES HVIVSMODI / ACTO SI MINVS FACIENTES LAVDATO. / IOANNES ANTONIVS HOMODEVS FACIEBAT.“

262 NYGREN 1999, S. 207, 383.

263 Ebd., S. 163, der die hll. Regulus, Romanus und Zita erwähnt. Hinzu kommen außerdem die Grabmäler der hll. Paolino, Avertano und Romeo und die Neuinstallation des Grabmals des hl. Riccardo in S. Frediano. Ganz ausschließlich war die Privatpatronage freilich nicht, wie etwa das Monument des hl. Silao zeigt, das durch den Prokurator des Luccheser Konventes S. Giustina beauftragt wurde.

lei Karriere gemacht hatte, bei Matteo Civitali in Auftrag.<sup>264</sup> 1484 beauftragte er denselben Künstler mit dem Wandgrabmal und Altar verbindenden Regulusmonument an der Ostwand des südlichen Seitenschiffes.<sup>265</sup> In der seltenen Kombination eines monumentalen Heiligen- und Laiengrabmals in derselben Kapelle zeigt sich, wie stark der Stifter seine Memoria über das väterliche Andenken definierte. Diese dynastische Strategie der Selbstrepräsentation führt sich fort in der Sockelzone des Regulusmonumentes: zwischen Reliefszenen sind die Profilbildnisse von Niccolò und seinem Sohn Pietro d. J. sowie die den Stifter nennende Inschrift platziert und darunter die Wappen der Noceto und der Guinigi, der ersten unter den Familien Luccas, aus der Niccolòs Ehefrau stammte.<sup>266</sup>

1479 hatte Abt Antonio Meli eine mit Reliefs geschmückte Stelzentumba für die Persianischen Märtyrer Marius, Marta, Audifax und Abacus in der Kathedrale von Cremona beauftragt. Seine Selbstdarstellung verlagerte sich auf seine am Fuße des Heiligenmonumentes veranlasste eigene Grabplatte, die sein Bildnis und Wappen zeigte und per Inschrift auf die Stiftung des Märtyrergabmals hinwies.<sup>267</sup>

Im Vergleich zu den Mitteln, die Iacopo di Notar Nanni am Bernhardinmausoleum zur Selbstrepräsentation dienten, bleibt er im Anspruch kaum hinter den Aufträgen des einflussreichen Kardinals Carafa mit seinem prominenten Stifterbildnis oder des Grafen Pallavicino mit ausführlicher Inschrift zurück, die jedoch beide jeweils hervorgehobene Positionen innerhalb der entsprechenden kirchlichen Institution innehatten.<sup>268</sup>

Entgegen der Strategien im Neapolitaner Succorpo oder der Hospitalskirche S. Pellegrino involvierte Iacopos Selbstrepräsentation seine Familie bzw. Erben lediglich über die Anbringung des Familienwappens. Im Falle des Kurialklerikers Carafa bzw. des Hospitalsrektors de' Nobili, der mit der Institution seit Generationen verbunden war, wurde der Hinweis auf das Recht der familiären Nachfolge anscheinend als notwendig erachtet. Wie wir sahen, blieb das Begräbnisrecht in der Bernhardinkapelle auch ohne Maßnahmen der Familieneinbeziehung bei den Nachkommen Iacopos. An dieser Stelle lässt sich nurmehr mutmaßen, ob Iacopo

---

264 Als apostolischer *scriptor* und Privatsekretär Nikolaus' V. hatte Pietro da Noceto das Aquilaner Exemplar der Kanonisationsbulle Bernhardins unterzeichnet. Sein Grabmal entspricht dem Florentiner „Humanistentyp“.

265 POESCHKE 1990/92, Bd. 1, S. 149. Ausführlicher zum Regulusgrab und dessen Adaption des rund 60 Jahre zuvor entstandenen Florentiner Monumentes für Baldassare Coscia HARMS 1995, S. 83–100.

266 Ebd., S. 86. In vergleichbarer Weise stellte Civitali auch Niccolò und seinen Vater Pietro d. Ä. unterhalb des Madonnentondo am Grabmal des Letzteren dar.

267 NYGREN 1999, S. 309–311, 209: „MELIVS HIC DOCTOR ABBA ANTONIVS ARCAM QVI DEDIT HANC TVRRIM TEMPLA DOMOSQ. SIMVL. CONCESSIT NATVRAE IX AVG. 1479“. Das heute fragmentierte Werk wurde nach dem Tode von Giovanni Antonio Piatti durch Giovanni Antonio Amadeo ausgeführt.

268 Zu Iacopos Strategien vgl. auch ebd., S. 215–217.

seine Erben nicht bildlich, inschriftlich oder anders involvierte, da er keinen direkten männlichen Nachkommen hatte, oder ob er davon ausging, dass die Ausschmückung der Kapellenwände – zu der sein Schwiegersohn Silvestro delle Scale ja mindestens Pläne machte – der ihm nachfolgenden Generation genügend Fläche zur Selbstrepräsentation würde bieten können.

#### 4.4.3 Grabmalsstandort

War in frühchristlicher Zeit die Praxis entstanden, Altäre und Kirchen über Märtyrergräbern zu errichten, so wirkte die damit einhergehende Positionierung des Heiligengrabes unterhalb des Altares in einer Krypta oder *confessio* im Mittelalter weiter. Die enge Verbindung zum Hauptaltar – ein in der Hierarchie des Kirchenraumes vorrangiger Ort – blieb kontinuierlich als die anfänglich überwiegenden Bodengräber durch die Tendenz zur Elevation von Heiligengebeinen ab dem 11. Jahrhundert vielfach in Hochgräber vor oder hinter dem Hauptaltar transformiert wurden. Häufig war im Mittelalter außerdem eine Unterbringung des Heiligengrabes im Chor- bzw. Presbyteriumsbereich.<sup>269</sup> Eine andere Möglichkeit bot die Positionierung im Kirchenschiff. In den Bettelordenskirchen gewährleistete man die Zugänglichkeit von Heiligenmonumenten zum Teil dadurch, dass man diese jenseits des Lettners oder *tramezzo* platzierte.<sup>270</sup>

Blieb noch der Standort eines Heiligengrabes in einer vom Kirchenraum abgetrennten Kapelle. Durch diese Ortswahl konnte der Heiligenkult von den liturgischen Abläufen am Hochaltar oder Chor separiert werden. Teils eigens für den Heiligen errichtet, teils durch Translation erst nachträglich zur Grabkapelle geworden, boten sie nur einer begrenzten Anzahl an Pilgern oder Geistlichen zugleich Raum, durch Abschränkungen und Wächter war eine Zutrittskontrolle gut steuerbar.<sup>271</sup> Die folgende Kontextualisierung beschränkt sich auf Beispiele von Kapellen als Heiligengrablagen, wie es beim Bernhardinmausoleum der Fall ist.

Zuerst soll der Grabort des hl. Dominikus († 1221, kan. 1234) im 15. Jahrhundert im Fokus stehen, dessen Grabmal bereits unter formalen Gesichtspunkten betrachtet wurde (vgl. 4.1.1). Das mit einer Bodenplatte geschmückte Grab des Ordensgründers war zunächst in der *cappella maggiore* hinter dem Hochaltar der Bologneser

269 Zur traditionellen Standorten von Heiligengräbern allgemein und in Gallien KOMM 1990, S. 107–114, 121–124; vgl. CLAUSSEN 2016, S. 16–30, 102–119. Die Aufstellung im Chorbereich war auch im 16. Jahrhundert noch zu finden wie die *arca* des hl. Lanfrankus in seiner Pavenser Grabkirche zeigt (POESCHKE 1990/92, Bd. 1, S. 171).

270 Vgl. hier etwa das erwähnte Pellegrinus-Ziborium im Zentrum von S. Pellegrino. Ursprünglich waren die Dominikanergrabmäler des Ordensgründers und des hl. Petrus Martyr vor dem *tramezzo* ihrer Grabkirchen positioniert.

271 Zur Wechselwirkung von Freigrab und Grabkapelle vgl. HAMANN-MAC LEAN 1978, S. 131.

Kirche S. Niccolò delle Vigne positioniert.<sup>272</sup> Dies erwies sich allerdings bald als unpraktikabel, da die Verehrung am Grab die liturgische Routine der Brüder im Chor störte. Zur besseren Zugänglichkeit, die den Kult und damit seine Kanonisierung fördern konnte, translozierte man den Leichnam 1233 an die Südseite der Kirche in den Laienbereich, nahe beim *tramezzo*, in ein vom Boden erhöhtes Grabmal.<sup>273</sup> Am selben Ort der zwischenzeitlich erweiterten und Dominikus gewidmeten Basilika bettete man seine sterblichen Überreste 1267 in das von Nicola Pisano realisierte freistehende, figurengeschmückte Steinmonument, welches 1279 durch einen Altar ergänzt und 1288 von Eisengittern umgrenzt wurde.<sup>274</sup> (Abb. 185) Einen ähnlichen Standort im Kirchenraum erhielt das Grab des hl. Petrus Martyr († 1252), den man anfänglich im Konvent von S. Eustorgio in Mailand bestattete, nach der raschen Kanonisierung 1253 aber jenseits des Lettners, in eine eigene Kapelle des nördlichen Seitenschiffes, gegenüber dem südlichen Seitenportal transferierte; ebendort entstand das aufwendige Freigrab von Giovanni di Balduccio (1339).<sup>275</sup>

1411 jedoch wurde der Grabort des Dominikus abermals verlegt in eine neu errichtete Kapelle, die am Südarm der Kirche in bzw. über den Kreuzgang ragte, da sie sich rund fünfeinhalb Meter über dem Bodenniveau der Kirche erhob. Über zwei Treppen war die aus zwei kreuzgratgewölbten Jochen bestehende Kapelle sowohl vom Chor her als auch vom Laienbereich der Gläubigen aus erreichbar.<sup>276</sup> 1597 legte man den Grundstein zu einem erweiterten Neubau der erhöhten Heiligenkapelle, in dessen Zuge das gesamte Joch samt der gegenüberliegende Kapelle verbreitert wurde, so dass sich eine Querachse zum Kirchenschiff bildet. In ähnlicher Weise war die Grabkapelle Bernhardins von Baubeginn an Teil eines verbreiterten Jochs von S. Bernardino, ebenfalls etwa auf Hälfte der Längsachse des Kirchenschiffs.

---

272 Zu der seit frühchristlicher Zeit gelehrten Vorstellung, die Bestattung Heiliger am Hochaltar erinnere an den für alle Heiligen vorbildlichen Opfertod Christi und zugleich an die himmlische Messe KOMM 1990, S. 121–124.

273 CANNON 2013, S. 143–145. In ähnlicher Weise wurde auch der Körper des Ambrogio Sansedoni († 1287) anfänglich im Ostteil der Sieneser Konventskirche bestattet, später in den Laienbereich transferiert und schließlich in eine eigens an das linke Kirchenschiff angebaute Kapelle überführt (vgl. COOPER 2000, S. 188).

274 Vgl. ebd., S. 188 f.

275 CANNON 2013, S. 147. Erst im 18. Jahrhundert wurde das Heiligengrab in die im Quattrocento hinter dem Chorbereich von S. Eustorgio errichtete Portinari-Kapelle transferiert.

276 ALCE 1957, S. 211 f. Zu den Modifikationen des 15. Jahrhunderts am Grabmal vgl. DODSWORTH 1995, S. 33–38.

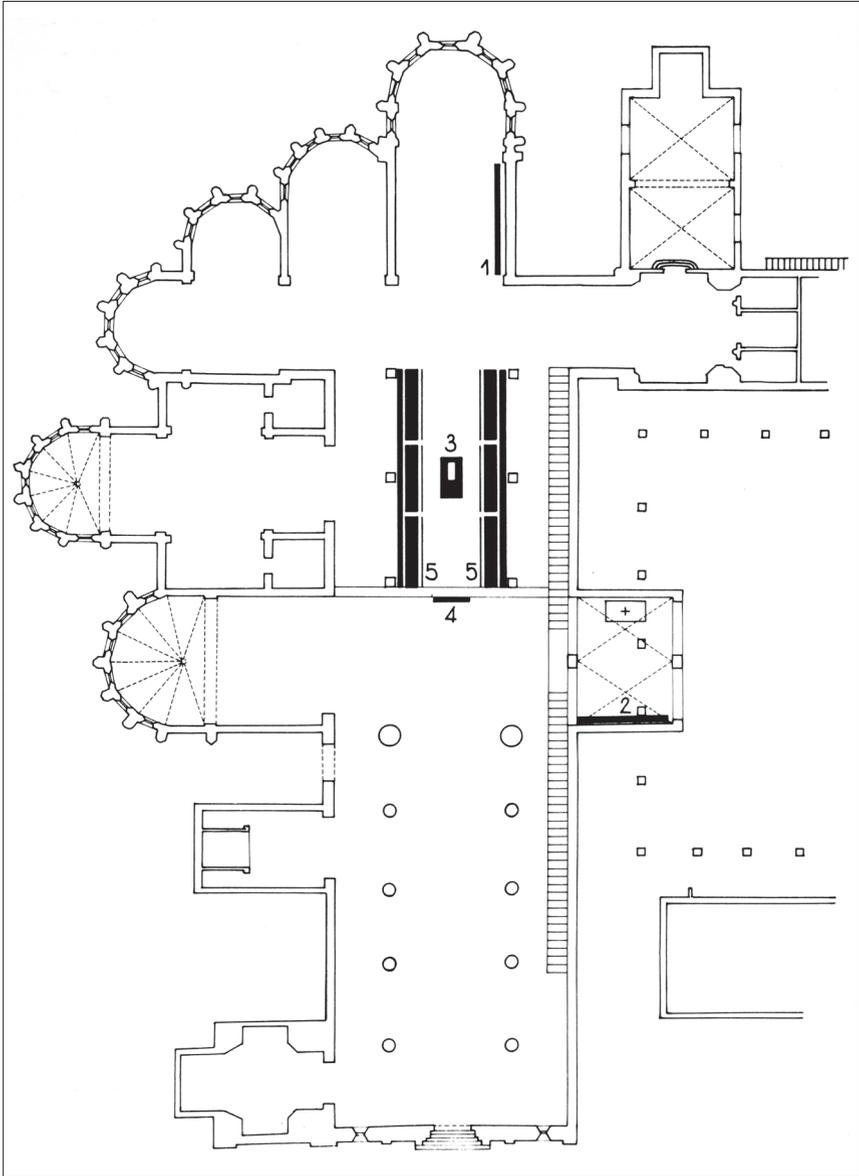


Abbildung 185: S. Domenico, Bologna, vor Ende des 16. Jhs.

Wie wir sahen, bestatteten die Franziskaner ihre Heiligen oder Seligen zum Teil unterhalb von Hochaltären. Üblicher war es jedoch, im Ruche der Heiligkeit stehende Franziskaner jenseits des *tramezzo* im Laienbereich unterzubringen, da auf diese Weise die Liturgie nicht gestört und den Laien Zugang zum Grab ermöglicht wurde – eben jene Gründe, die auch zur Verlegung des Dominikusgrabes geführt hatten.<sup>277</sup> Möglich scheint es, dass die Lokalisierung des Bologneser Grabmals für Dominikus in einer Kapelle die spätere Aufstellung der *arca* des hl. Antonius († 1231) in S. Antonio, Padua inspirierte.<sup>278</sup> Ab 1232 errichtete ein unbekannter, vermutlich franziskanischer Baumeister die Grabkirche des nach Franziskus wichtigsten Heiligen des Ordens. Die Bewegungen des Heiligenkörpers sind in der Frühzeit der Verehrung nicht immer eindeutig nachzuvollziehen, doch ist zu belegen, dass 1263 der Antoniusleib in die westliche Vierung verlegt wurde in eine auf vier Stützen erhöhte Tumba.<sup>279</sup> Unter der Maßgabe eines „angemessenen und bequemen“ Ortes für das Heiligengrab, erfolgte 1310 eine erneute Translation, vermutlich in die Chorscheitelkapelle.<sup>280</sup> Seinen finalen Bestattungsort erhielt der Heilige 1350 im Zentrum der nördlichen Querhauskapelle, und kehrte so beinahe an den Ort seiner initialen Grabposition in dem im Neubau des Santo aufgegangenen Kirchlein S. Maria Mater Domini.<sup>281</sup> Diese Kapelle bot den Pilgern viel Platz und lag in Nähe des Hochaltars sowie der durch einen Kegelstumpf ausgezeichneten westlichen Vierung.<sup>282</sup> (vgl. Abb. 31) In der Anlage zweier symmetrischer Kapellen (Antonius- und Jakobskapelle), die in ähnlicher Weise mit Freskenzyklen geschmückt wurden, bildet sich der Eindruck von durch Arkaden separierten Querhausarmen.<sup>283</sup>

Neben der Analogie einer auf der Hälfte der Gebäudelänge quer zum Longitudinalbau liegenden Heiligenkapelle – wenn auch in Padua zur dem Konvent abgewandten Seite, weil der direkte Zugang offensichtlich nicht ausschlaggebend

277 COOPER 2000, S. 190.

278 Zur These der wechselseitigen Rezeption hinsichtlich Gestaltung und Lokalisierung u. a. TOMASI 2012, S. 67, 71f.; BOURDUA 2004, S. 94; vgl. zusammenfassend CANNON 2013, S. 146.

279 MCHAM 1994, S. 10; HEINEMANN 2012, S. 239, 243. Seit 1265 war Antonius Hauptpatron Paduas.

280 „decencius atque comodius“, HEINEMANN 2012, S. 310.

281 Ebd., S. 254, 310f. Vor der *arca* wurden Stufen eingerichtet, so dass man darauf die Messe zelebrieren konnte. Diese Ausstattung behielt man anscheinend bis zur Umgestaltung der Kapelle bei (MCHAM 1994, S. 12).

282 Die Gestaltung dieser Kuppel hat man als Anspielung auf die Jerusalemer Anastasis-Rotunde verstanden und das frühchristliche Architekturkonzept verfolgt gesehen, welches den Querhausbereich als Ort der Reliquien, aber zugleich der Laien verstand (ebd., S. 12). Zur Datierung dieses Kegels zwischen 1337 und 1345, eben jener Zeit, in der die Obhut der Heiligen Stätten den Franziskanern überantwortet wurde, HEINEMANN 2012, S. 460f.

283 Als 1503 die Reliquien des kanonisierten Papst Felix II. in die der Antoniuskapelle gegenüberliegende Cappella di S. Giacomo transloziert wurden, entstand auch hier ein erhöhter *arca*-Altar mit Stufenaufbau.

war –, sind auch der zentral gewählte Standort des Grabmonumentes in der durch einige Stufen erhöhten Kapelle sowie der zweifache Zutritt – vom Kirchenraum, aber auch von außerhalb – mit der Disposition der Heiligenkapelle in S. Bernardino vergleichbar.<sup>284</sup>

Ähnlich sind ebenso die allgemeine Dimensionierung der Paduaner und Aquilaner Grabkirchen sowie, trotz aller Unterschiede, die grundsätzliche Anlage der Kuppelbasilika, wobei man für L'Aquila eine bewusste Übernahme dieses Bautyps in Anlehnung an den Paduaner Santo vermutet hat.<sup>285</sup> Bestärken lässt sich diese These durch die Worte Johannes' von Capestrano, der in seinem zum Bau der Grabkirche Bernhardins auffordernden Mahnbrief (1454) explizit auf die Situation in Padua Bezug nimmt, wo ein dritter Konvent für die *fratres de familia* in Planung sei.<sup>286</sup>

Will man nicht eine intendierte Angleichung unterstellen, so bleibt es doch eine interessante Tatsache, dass in der 1586 veröffentlichten franziskanischen Ordenschronik des Pietro Ridolfi einzig die Grabkirchen des Santo und von S. Bernardino in Außenansicht wiedergegeben sind. Für diese Grabstätten der nach Franziskus wichtigsten Ordensheiligen wird jeweils ein Blickwinkel gewählt, der die Heiligenkapelle ins Bild setzt.<sup>287</sup>

Hinsichtlich doppelter Öffnungen einer Grab- bzw. Reliquienkapelle lässt sich die Cappella del Battista im Dom zu Genua als Beispiel heranziehen. Diese die Asche des Genueser Stadtpatrons Johannes d. T. beherbergende Kapelle wurde zwischen 1451 und 1504 einer Neuausstattung unterzogen. In den äußeren Segmenten der Kapellenapsis, hinter dem Baldachin, der die Ascheurne des Täufers überfängt, befinden sich zwei Türen. Diese ermöglichten einst den Zugang von einem kleinen Hof her, an den auch die Sakristei und das Baptisterium grenzten. Da für den bequemen Zutritt zur gleich gegenüberliegenden Sakristei auch eine einzige Türöffnung ausgereicht hätte, lässt sich, in Ermangelung indikativer Quellen, spekulieren, ob die zweite Türe als rein symmetrisches Pendant hinzutrat oder ob möglicherweise dieser zusätzliche Einlass eine Route für Pilger war, die so im hinteren

284 Zur Betonung der Querachse DEL BUFALO 1980, S. 552. Eher ein Zufall dürfte die Tatsache sein, dass die der Aquilaner Cappella di S. Bernardino gegenüberliegende Kapelle Antonius von Padua geweiht ist.

285 Zu den Maßen der Gebäude vgl. ebd., S. 552: S. Bernardino: 100,5 m × 40 m × 36 m; Santo: 110 m × 38,5 m × 32 m. Zur Kuppel von S. Bernardino als am Santo orientierten Zeichen für die Grablege eines Thaumaturgen vgl. MUSSOLIN 2013(2015), S. 124 f.

286 „et Paduani haveno doi lochi nostri l'uno dentro et l'altro difora, nondemino edificano un altro luogo per amor di S. Bernardino“, vgl. Appendix Nr. 3, S. 515.

287 RIDOLFI 1586, S. 83v: „Templvm D. Antonii toto orbe celeberrimum, egregia manu, & eleganti opere constructum“ und unterhalb: „Grata illi urbs fiat uit turrata et grandia templa / Mira ubi sunt Santi tot monumenta viri“; ebd. S. 91r: „Templvm D. Antonii toto orbe celeberrimum, egregia manu, & eleganti opere constructum“ und unterhalb: „Grata illi urbs fiat uit turrata et grandia templa / Mira ubi sunt Santi tot monumenta viri“.

Kapellenbereich an den Johannesreliquien vorbeigeleitet werden konnten.<sup>288</sup> Eine ganz ähnliche Nutzung lässt sich – wie oben argumentiert (2.7.2) – für das Türenpaar in der Rückwand der Bernhardinkapelle annehmen.

Den Sonderfall einer gleich von drei verschiedenen Raumbereichen aus zugänglichen Heiligenkapelle stellt der so genannte Cappellone dar, der das Grabmal des hl. Augustinereremiten Nikolaus von Tolentino († 1305) in S. Nicola, Tolentino beherbergt. (Abb. 186) Die ursprüngliche Funktion dieses um 1324/25, wohl

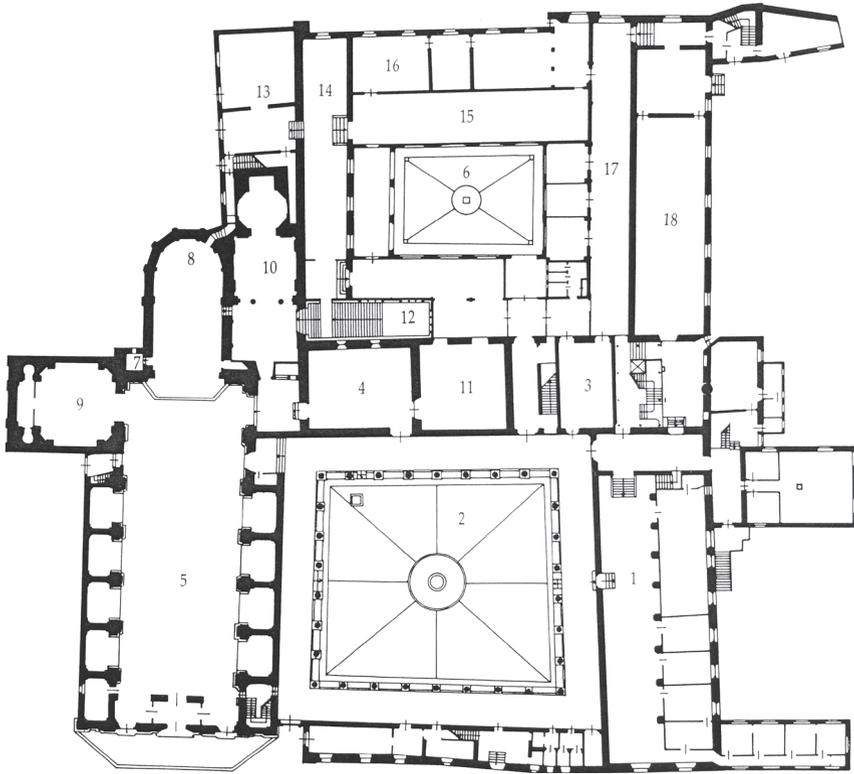


Abbildung 186: S. Nicola, Tolentino, Klosterkomplex mit Cappellone (4)

im Zusammenhang mit der Eröffnung des Kanonisationsprozesses, mit einem aufwendigen Freskenzyklus ausgemalten Raumes im südöstlich an die Kirche angrenzenden, zu dieser Zeit noch im Bau befindlichen Konventsbereiches, ist nicht eindeutig belegt. Die neuere Forschung vermutet, dass der Raum, der wohl mit dem Zeitpunkt der Freskenausstattung einen Bestimmungswandel zur Grabka-

288 HEISTERBERG 2007, S. 41.

pelle des verehrten Augustiners erfuhr, ursprünglich als Sakristei, nicht als Kapitelsaal fungierte.<sup>289</sup> Erst 1474 wurde dem 1446 Kanonisierten das bereits erwähnte Schlupfgrabmal in der Mitte der Kapelle errichtet. Durch die frühere Verwendung bestimmt, besitzt die Grabkapelle drei Zugänge: vom Querhaus des Kirchenraumes, vom Kreuzgang wie vom angrenzenden Kapitelsaal aus.

Den außergewöhnlichen Fall eines exklusiven Zugangs für eine Stifterfamilie zeigt das Grabmal eines der Stadtpatrone von Camerino, den hl. Ansovinus, im Dom der Stadt. In der 1321 durch die herrschende Familie Varano (oder Varano) rechts des Hauptaltars errichteten Kapelle wurde, vermutlich zwischen 1390 und 1418, ein neues, freistehendes Tumbengrabmal für Ansovinus errichtet. Per Testament von 1418 ließ Rodolfo III. Varano verfügen, dass eine Loggia die Heiligenkapelle mit dem Familienpalast verbinden solle, um den Familienmitgliedern einen gesonderten Zugang zu den Messfeiern zu ermöglichen.<sup>290</sup>

Hinsichtlich der Positionierung des Heiligengrabes im Kirchenraum zeigt sich eine ähnlich den Bedürfnissen angepasste Disposition, wie wir sie bereits für die formalen Aspekte des Monumentes beschrieben haben. Wie oben ausgeführt (2.6.3) verzichtete man in L'Aquila darauf, das Heiligengrab an einer besonders prominenten Stelle des Kirchenbaus zu platzieren. Für das erste Grabmal Bernhardins adaptierte man den Prototyp des Franziskusgrabes indem der Heiligenleib in einem unterirdischen Raum unterhalb eines Altares mit der Möglichkeit zur Kommunikation durch Öffnungen verwahrt war. Mit der Wahl einer Seitenkapelle im Langhausbereich, deren Zugang für Laien möglich, aber mit Gittern regulierbar war, schuf man ein unabhängiges Kultzentrum, so dass die Verehrung am Heiligengrab nicht zum Störfaktor für die Liturgie am Hauptaltar oder im Chor wurde – ähnlich dem Antoniusgrab in Padua. Bedeutsam war zudem die Positionierung der Kapelle in direkter Nähe zum Konvent – analog der Grabkapelle des hl. Dominikus in Bologna.<sup>291</sup> Auf diese Weise erhielten die *fratres* einen privilegierten Zugang zum Heiligengrab, vor dem sie sich zum Chorgebet versammelten.

---

289 SEMMOLONI 2013, S. 61. ROMANO 1992, S. 31–33 zur These, der Grabort Nicolas sei einst der Kapitelsaal gewesen (seit 1408 war das *capitulum* im an den Cappellone angrenzenden Raum eingerichtet, heute Sakristei).

290 FELICIANGELI 1915, S. 61f.; vgl. NYGREN 1999, S. 202, 304. Hinsichtlich der Verbindung eines Privatpalastes mit der Familienkapelle vgl. beispielsweise die Pläne zu einem exklusiven Zugang in Form eines gewölbten Korridores vom Palazzo der Florentiner Rucellai zu ihrer Familienkapelle in S. Pancrazio, in deren Zentrum die bereits besprochene Heiliggrabnachbildung positioniert war (LEINZ 1977, S. 220f., 653).

291 Offen muss vorerst bleiben, für welche (para-)liturgischen Handlungen die Cappella dell'Arca von den Religiösen genutzt wurde und ob ggf. auch ein Chorgestühl vorhanden war.

## 4.5 Rezeption des Bernhardinmausoleums

Dieses letzte Unterkapitel ist der Wirkungsgeschichte des Grabmonumentes für Bernhardin gewidmet. Dabei wird zunächst das lokale Nachleben betrachtet, nämlich die Grabmäler zweier anderer Stadtpatrone L'Aquilas, Petrus Cölestin und Equitius. Zwar ist eine direkte überregionale Rezeption des Aquilaner Mausoleums für Heiligengrabmäler nicht auszumachen, doch weisen mit dem Juliusgrab und der Santa Casa zwei geographisch wie auch formal weiter entfernte Objekte eine Verwandtschaft zum Bernhardingrabmal auf. Abschließend lenkt ein kontextualisierender Ausblick die Aufmerksamkeit auf unterschiedliche Tendenzen am Beginn des 16. Jahrhunderts, die bezüglich der Gestalt des Bernhardinmausoleums von Interesse sind. Dazu gehören die Beschäftigung mit dem *Maussolleion* von Halikarnassos, die Vorliebe für objekthafte Kleinarchitekturen und die Architektonisierung kirchlicher Ausstattungsstücke, aber auch gewisse Neuerungen in der Grabmalkunst nach 1500.

### 4.5.1 Lokale Nachfolge

#### 4.5.1.1 Petrus Cölestin

Trotz der Bedeutung Bernhardins für L'Aquila – so wurde bereits ausgeführt – muss doch Petrus Cölestin (1209/10–1296) als wichtigster Patron der Stadt gelten.<sup>292</sup> Cölestins besondere Vorliebe für L'Aquila manifestierte sich in der Gründung der Kirche seiner Kongregation, S. Maria di Collemaggio, wo er die *Perdonanza* in Erinnerung seiner Papstkrönung ebendort am 29. August 1294 einsetzte und damit die Stadt weit über die Grenzen des Königreiches hinaus bekannt machte.

Nach der Abdankung als Cölestin V. am 13. Dezember 1294 und der Flucht vor seinem Nachfolger Bonifaz VIII. wurde er in der Festung Fumone inhaftiert und verstarb am 19. Mai 1296. Nach den Exequien brachte man den Leichnam zunächst in die Cölestinerkirche S. Antonio Abbate vor den Mauern Ferentinos; später wurde Cölestins Körper nach S. Agata innerhalb der Stadt verlegt. Unterstützt durch den französischen Monarchen Philipp IV. (1268–1314) erfolgte am 5. Mai 1313 die offizielle Heiligsprechung in der Kathedrale von Avignon. Wohl um damit die Legitimität Bonifaz VIII., zu unterstreichen, verschweigt die Kanonisierungsbulle den Papsttitel, so dass Petrus vom Morrone als Eremit und Asket, nicht als Papst oder Märtyrer heiliggesprochen wurde.<sup>293</sup> Großen Aufschwung erhielt die Verehrung für den Heiligen in L'Aquila, als sein Leib in einer heimlichen Aktion

<sup>292</sup> Zur Person Cölestins und seiner Rolle innerhalb der Aquilaner Sakraltopographie vgl. 2.4.3.

<sup>293</sup> Erst im Jahr 1668 fügte Papst Clemens IX. offiziell den Namen Cölestin hinzu (DE SIMONE 2005, S. 161).

von Cölestinermonchen nach S. Maria di Collemaggio transloziert wurde, was am 15. Februar 1327 ausgiebig in der Stadt gefeiert wurde.<sup>294</sup> Während bald darauf entstehende Lauden die populäre Ansicht verbreiteten, Cölestin selbst habe nach L'Aquila zurückkehren wollen, kann die Rückführung des Heiligenleibes als Taktik zur Aufwertung und Festigung der durch den Heiligen gegründeten „Fratelli dello Spirito Santo“ (Cölestiner) in Collemaggio, einer der Keimzellen der Kongregation, begriffen werden.<sup>295</sup>

### Die Grabkirche S. Maria di Collemaggio

Die der Maria Assunta geweihte Basilika mit angeschlossenem Konvent vor den Toren L'Aquilas hatte Cölestin infolge einer legendären Marienerscheinung Mitte der 1270er Jahre selbst gegründet, anscheinend zunächst als unsystematische, teils grottenartige Zellen mit Oratorium.<sup>296</sup> Offiziell 1287 begründet, besaß der erste Kirchenbau vermutlich den Grundriss eines lateinischen Kreuzes mit gleichlangen Armen, analog der Form und Dimension der königlichen Zisterzienserabtei in Scurcola Marsicana, S. Maria della Vittoria (1284).<sup>297</sup> Man hat die Analogie auf den Einfluss Karls II. von Anjou, König von Neapel, zurückgeführt, der Cölestins Wahl zum Papst unterstützt hatte und auch finanziell zum Bau von Collemaggio beitrug.<sup>298</sup> (Abb. 187) Grabungsfunde lassen auf einen grundlegenden Umbau der Kirche schließen: In dieser zweiten Bauphase, die in die Zeit nach dem Erdbeben von 1315 datiert, scheint das Langhaus fünf-schiffig gewesen zu sein und je zwei polygonale Kapellen flankierten die größer dimensionierte Chorkapelle.<sup>299</sup> Für den Zeitraum zwischen dem Erdbeben 1349 und den 1370/80er Jahren kann man eine dritte Bauphase annehmen, die in etwa die heutige Form einer dreischif-

294 Zur Translation der Gebeine Cölestins vgl. die trecenteske *Vita et obitus beati Petri confessoris* (HERDE 1981, S. 288–295); AASS, Maii IV, Dies 19, S. 436; vgl. BEI 2001. Zu den Aquilaner Festlichkeiten BUCCIO DA RANALLO 1907, S. 64 f. Das Eintreffen der Reliquien datiert vermutlich auf den 27. Januar 1327 (ANTINORI *Annali*, Bd. 11, fol. 222).

295 BERARDI 2006, S. 50–52.

296 Zu Cölestins Marienvision um 1274/75 (MARRACCI 1642, S. 119 f.). Zusammenfassend zur Baugeschichte ANTONINI 1988/93, Bd. 1, S. 162–197; einen Überblick der Quellen zum Bau BARTOLOMUCCI 2004, S. 29–31. Ergebnisse der Grabungen von 2002 und 2005 in IOVENITTI/PEZZUTI/REDI 2003; REDI 2006; REDI/IOVENITTI 2007.

297 Wichtige Initialdokumente für den Bau sind der Kaufvertrag des Baugrundes vom 2. Oktober 1287, den die Cölestiner der Mutterabtei S. Spirito tätigten, sowie die Urkunde zur Enthebung der neu zu errichtenden Kirche von der Gerichtsbarkeit des Aquilaner Bischofs vom 6. Oktober (BARTOLOMUCCI 2004, S. 29; ALFERI 2012, S. 185 f.). Eine Weihe erfolgte am 25. August 1288 (ANTINORI *Annali*, Bd. 10, fol. 213–215).

298 REDI 2006, S. 117. Am 1. Oktober 1294 legte der Monarch 40 Goldunzen jährliche Bezüge für Collemaggio fest (*Regesti celestini* 1996, Bd. 6.2, S. 215 f., vgl. BARTOLOMUCCI 2004, S. 20). Über 150 Jahre später sollte sich sein Amtsnachfolger Alfons I. von Neapel in ähnlich großzügiger Weise für den Bau von S. Bernardino engagieren.

299 REDI 2006, S. 121–123. Der fünfschiffige Plan bot Pilgern mehr Platz und erinnerte zudem an die konstantinischen Basiliken Roms, in denen ab 1300 zu den Jubeljahren ebenfalls vollständige Ablässe zu erhalten waren.

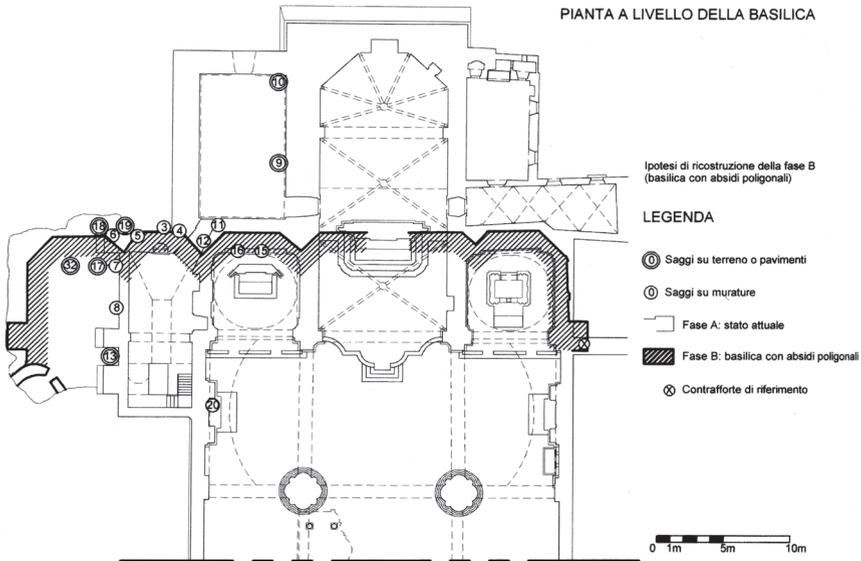


Abbildung 187: S. Maria di Collemaggio, L'Aquila, Vierungsbereich mit Bauphasen nach Fabio Redi

figen Basilika mit gelängtem Chor und zwei das Chorjoch flankierenden Kapellen hervorbrachte.<sup>300</sup> Nach dem Sieg L'Aquilas über Braccio da Montone 1424 – den man Cölestins himmlischer Intervention zuschrieb – entstand die bichrome Fassade mit drei Portalen und horizontalem Abschluss.<sup>301</sup> (vgl. Abb. 28)

Diese Interpretation der Grabungsbefunde bezogen auf drei, durch seismische Ereignisse markierte Bauphasen (1. Phase 1270er/1287–1315; 2. Phase 1316–1349; 3. Phase 1349–1370/80er) korreliert mit den Dokumenten, die von einer Kapelle zu Ehren Cölestins Auskunft geben: Ohne eindeutige Belege hat man vermutet, dass 1316, kurz nach dem Erdbeben vom Dezember 1315, eine Kapelle zu Ehren des wenige Jahre zuvor kanonisierten Cölestin neben dem Hauptaltar und der angrenzenden Johannes-Kapelle eingerichtet wurde.<sup>302</sup> Klarer artikuliert sich dagegen die

300 Edb., S. 131. Die dokumentarisch für 1448 belegte Realisierung des Chores (BARTOLOMUCCI 2004, S. 30) scheint sich auf Erweiterungsarbeiten zu beziehen.

301 REDI 2006, S. 132. Johanna II. befreite die Stadt wegen ihres Engagements in der Schlacht fünf Jahre lang von den Zahlungen an den Hof und trug so indirekt zur Fassadengestaltung bei. Zu Struktur, Geschichte und Konservierung der Fassade BARTOLOMUCCI 2004, S. 36–65. Als ältestes Bildzeugnis zeigt der aus den 1430er oder 1440er Jahren stammende Kodex Antonelli die Fassade von Collemaggio (Perugia, Biblioteca Comunale, ms. 3061, fol. 16r).

302 Colapietra schließt aus einem Notarsakt vom 26. April 1316, dass dem Heiligen eine Kapelle errichtet worden sei „da affiancare all'altare maggiore accanto a quella di S. Gio-

Einbringung einer Summe, die nur wenige Tage nach der Translation der sterblichen Überreste Cölestins im Februar 1327 für die Ausstattung der Räumlichkeit, in der die Reliquien Aufbewahrung fanden, festgelegt wurde.<sup>303</sup> Das neuerliche Erdbeben von 1349 scheint die frühere Heiligenkapelle in Mitleidenschaft gezogen zu haben, da die Zünfte im Mai 1351 einen Benefizverkauf zugunsten der Kapelle veranstalteten; im Verlaufe desselben Jahres ernannte die *arte della lana* Cölestin zu ihrem „protector et defensor“.<sup>304</sup>

### Die Grabkapelle Cölestins

Folgt man der Rekonstruktion der drei Bauphasen von Collemaggio, lässt sich die ab Mitte des 14. Jahrhunderts errichtete Cölestinkapelle im Groben mit der heutigen, südlich des Hauptaltars gelegenen identifizieren. Die in der Forschung teilweise als Krypta interpretierten Strukturen unterhalb der Kapelle sind das Residuum eines ersten mönchischen Oratoriums auf dem Terrain von Collemaggio.<sup>305</sup> Keine dokumentarische Basis hat die Vermutung, der Heiligenleib habe ursprünglich in diesen unterirdischen Räumen geruht.<sup>306</sup> Erst für das Jahr 1758 ist eine solche vorübergehende Unterbringung der Gebeine Cölestins in der so genannten „stanza del Deposito“ unter der Heiligenkapelle bezeugt.<sup>307</sup>

---

vanni Battista“, COLAPIETRA 1984, S. 35, doch geben die Quellen lediglich Informationen zur Planung einer dem Täufer geweihten Kapelle: Paolo di Gualtiero di Bondisio da Bazzano habe testamentarisch verfügt „quod in dicta Ecclesia fiat Capella sub vocabolo B. Ioannis Baptistæ pro cuius constructione reliquit unicas auri viginta“, *Regesti celestini* 1994/96, Bd. 6.2, S. 669.

303 Mattia Camponeschi, Spross der einflussreichen Feudalherrenfamilie, legte als Repräsentant der Stadt zunächst 6 000 und während der folgenden acht Jahre insgesamt 29 600 Silbercarlini fest für „convertendas in aedificio novae Ecclesiae S. tae Mariae de Collemadio, ubi gloriosissimum corpus de partibus Campaniae in Aquilam miraculose translatum divina dispositione quiescit“, ebd., S. 737 f. (vgl. BERARDI 2006, S. 75 f., 83–86).

304 Ebd., S. 81. Von dieser Kollekte berichtet Buccio di Ranallo Stadtchronik: „Venderono questa offerta, et li denari servaro / De fare la cappella l’Arti deliberaro / Li quatro mercatanti sopra questo ordinario / Et de questo li frati tucti se contentaro“, BUCCIO DA RANALLO 1907, S. 201. Zu Cölestin als Zunftpatron CLEMENTI 1979, S. 15 f.

305 REDI 2006, S. 115. Die unterirdischen Räumlichkeiten, die vom großen Kreuzgang aus zugänglich sind, wurden erstmals von Mario Moretti aufgenommen (MORETTI 1972b, Taf. o. S. [1]). Die dort vorgefundenen Fragmente freskierten Dekors sind stilistisch mit dem Ende des 13. Jahrhunderts vereinbar.

306 Zu den archäologischen Befunden REDI/IOVENITTI 2007, S. 97. Domenico Galli beschrieb, dass der Sarg mit Cölestins Gebeinen „fu riposto in una stanza apposita, detta del Deposito, sita sotto la cappella attuale“ (GALLI 1933, S. 141) und nahm fälschlich eine analoge Reliquienkrypta unter der Kapelle des Jean Bassand links des Hauptaltars an (ebd., S. 148). Auch Antonini vermutete, der Cölestinleib sei seit 1327 in der Krypta aufbewahrt worden und erst 1351 in die von den Zünften neu errichtete Kapelle gelangt (ANTONINI 1988/93, Bd. 1, S. 172, 192).

307 Zur Umbettung der Reliquien und Gebeine Cölestins in neue Behältnisse verbrachte man diese im Jahr 1758 zeitweise in die Räumlichkeiten unter der Cölestinkapelle (Ak-

Hinsichtlich der frühen Kapellenausstattung ist lediglich die im Jahr 1402 bereitgestellte Finanzierung für eine Ausmalung der Kapelle nachzuweisen.<sup>308</sup> Ähnlich wie in S. Bernardino war auch die Heiligenkapelle für Cölestin durch Gitter geschützt. Erste Hinweise darauf bietet eine von Anton Ludovico Antinori wiedergegebene Inschrift, die das Jahr 1616 nennt. Der Lokalhistoriker folgerte, dass der Stifter Domenico Antonio de Sanctis die Abschränkung der Kapelle mit auf marmorner Balustrade errichteten Eisengittern veranlasste.<sup>309</sup> Zwischenzeitlich mit einem settecentesken Gitter abgeschrankt, besitzt die Kapelle aktuell keine Vergitterung mehr, lediglich die dreigeteilte niedrige Buntmarmorbalustrade, die Teil der Renovierungskampagne des 18. Jahrhunderts ist, grenzt die Kapelle zum Querhausbereich hin ab.<sup>310</sup>

Bedingt durch die Schäden des Erdbebens von 1646 erfolgte auch in Collemaggio eine Modernisierungskampagne, die – ähnlich wie zuvor in der Aquilaner Kathedrale (ab 1662) und in S. Bernardino (ab 1665) – durch Francesco Bedeschini geplant und ab 1673 umgesetzt wurde. So erhielt die Kapelle aufwendige Stuckierungen.<sup>311</sup> Erst infolge des Bebens von 1703 verstärkte man die Innenmauern, so dass die ursprünglich polygonal abschließende Kapelle in einen quadratischen Raum mit abgeflachten Ecken verwandelt wurde.<sup>312</sup> In dieser Gestalt entging sie in den Jahren 1969 bis 1972 weitgehend der brutalen Rückführung des Kirchengebäudes in die angenommene vorbarocke Raumgestalt und wurde während der rezenten Instandsetzungsmaßnahmen (2014–2017) konsolidiert bzw. restauriert.<sup>313</sup>

---

te des Notars Pacini vom 17. Juli 1758, pubblicato in MOSCARDI 1894, S. 463–465, vgl. Appendix Nr. 8, S. 554 f.).

308 Am 22. März legte Nicola Grasso di Roio den Verkauf seines Weinberges in Gignani fest: „et quod eius præitium convertatur in pictura Capellæ B. Petri constructæ in Ecclesia Collismadij“, PANSA 1899/1900, S. 252. Die Vermutung, Francesco da Montereale habe die Kapellenwände freskiert (GALLI 1933, S. 140; MORETTI 1972b, S. 59, 61), basiert auf einer Verwechslung; der Maler wurde 1509 zur Ausmalung der Familienkapelle der Baroncelli in Collemaggio verpflichtet (ANTINORI *Annali*, Bd. 18, fol. 37; vgl. COLAPIETRA 1978, S. 1157).

309 ANTINORI *Annali*, Bd. 21, fol. 742: „Alla cappella di S. Pietro Celestino in Collemaggio, Domenico Antonio de Sanctis pio benefattore fece adattare balaustra di ferro, sopra basi e colonnette di marmi, a proprie spese. (...) Sacellum hoc Petro Coelestino Pont. Opt. Maximo dicatum, Dominicus Antonius Sanctius ornationibus hisce ferreis marmoreisque monumentis aere suo pietatis nomine pro foribus auxit anno salutis MDCXVI.“

310 ANTONINI 1988/93, Bd. 1, S. 197.

311 COLAPIETRA 1978, S. 484; PEZZUTO 2014, S. 164–167. Zu den baulichen Modifikationen zwischen 1659 und 1673 vgl. auch BARTOLOMUCCI 2004, S. 31, 61.

312 In den Jahren 1715/16 wurden durch Panfilo Ranalli aus Pescocostanzo (AQ) und den Mailänder Berardo Ferradini die drei Balustraden vor den drei Hauptkapellen sowie der Fußboden und die Sockelverkleidung der Cölestinkapelle realisiert (COLAPIETRA 1981, S. 211 f.).

313 Bis auf die Chorflankenkapellen wurden die architektonischen Modifikationen des 16. und 17. Jahrhundert im Sinne eines „ripristino al romanico“ entfernt (vgl. MORETTI 1972b), was zu größeren Schäden während des Bebens von 2009 führte (BARTOLOMUCCI 2016, S. 684 f.). Zu den jüngsten Renovierungsarbeiten *Collemaggio* 2017.

### Anfängliche Unterbringung der Cölestinreliquien

Spärlich sind die Quellen zur Unterbringung der Gebeine des Heiligen: Diese scheinen zunächst in einem Eisenkasten verwahrt worden zu sein, bis die Cölestiner im Sommer 1410 einen Silbersarkophag beauftragten, den sie mindestens teilweise aus eigenen Mitteln bestritten.<sup>314</sup> Das schreinartige, von Sulmoneser Goldschmieden gefertigte Reliquiar wurde ebenso wie der Sarkophag Bernhardins 1529 konfisziert. Angesichts des 408 libbre (ca. 107,5 kg) schweren Prunksarkophags Ludwigs XI. nahm sich der Cölestinsarg (63 libbre, ca. 16,6 kg) vergleichsweise moderat aus. Dies lässt sich auf die Tatsache zurückführen, dass Cölestin im Gegensatz zu seinem Konpatron Bernhardin nicht als *corpus integrum* erhalten war.<sup>315</sup> Auch für den quattrocentesken Cölestinschrein ist lediglich eine Beschreibung aus zweiter Hand vom Ende des 16. Jahrhunderts überliefert:<sup>316</sup> Die *cassa* mit den ungefähren Maßen 106 × 53 × 40 cm ruhte auf vier silbervergoldeten Löwen. An der Vorderseite war der segnende Salvator unter einem Baldachin dargestellt, flankiert von den beiden Kathedralpatronen, Maximus mit Stadtmodell und Märtyrerpalme sowie Georg mit Schild, Schwert und Fahne. Das Figurenpersonal der Rückseite bestand aus der Madonna mit Kind zwischen Johannes dem Täufer und dem Apostel Petrus.<sup>317</sup> Letzterer, so der Chronist, trug einen silbergefassten Saphir in einer Hand und war umgeben von der Künstlersignatur. Den Fond des Sarkophages schmückten Emaillearbeiten, darunter im Sockelbereich acht Wappenfelder mit den Zeichen des Königs von Sizilien und der Abtei Collemaggio sowie zwei Adler als Stadtembleme. Es verwundert, dass eine Figur Cölestins nicht explizit genannt wird, doch lassen sich Alferis Ausführungen dahingehend deuten, dass der Schrein von einer Statuette Cölestins bekrönt war, auf einem Basament erhöht und von vier knienden Engelsfiguren umgeben.<sup>318</sup>

Wie dieser Schrein präsentiert wurde muss dahingestellt bleiben, denn Zeugnisse zu einem frühen Monument für Cölestin sind nicht zu finden. Man weiß al-

314 Der Erlös aus dem Verkauf eines Stückes Ackerland wurde eingesetzt für „unam casiam de argento laboratam, cum nonnullis imaginibus, in qua dictum venerandum Corpus conservaretur“, Notarsakt vom 1. Juli 1410 (zit. nach CHINI 1912, S. 10); vgl. ANTONORI *Monumenti*, Bd. 47, fol. 1222.

315 Der Leichnam Petrus Cölestins wurde thanatopraktischen Eingriffen unterworfen – vermutlich in Anlehnung an die Leichenpflege des päpstlichen Totenzeremoniells (vgl. PARAVICINI BAGLIANI 1997) – denn sein Herz wurde getrennt vom Körper in Ferentino aufbewahrt (TELERA 1648, S. 168 f.; vgl. LOPEZ 1987, S. 58 f., 66 f.). Spätestens 1625 befand sich eine Armreliquie Cölestins in S. Clemente, Rom (RUSCONI 2010, S. 116).

316 ALFERI 2012, S. 202 f., vgl. Appendix Nr. 8, S. 551. Woher die Informationen Alferis stammen, ist nicht bekannt.

317 Neben Maximus und Georg als Aquilaner Kathedralpatrone und Petrus als erster Amtsvorgänger Cölestins fügt sich auch Johannes d. T. als Eremit und charismatische Predigerfigur sinnvoll ein, dessen Fingerreliquie im selben Schrein verwahrt wurde und auf dessen *dies natalis* Cölestins Krönung und die *Perdonanza* gelegt worden waren.

318 „dall’altro lato era la figura di S. Pietro apostolo, il quale [aveva] in mano un zaffiro legato in argento adornato di bellissimo lavoro, e si leggevano intorno al santo [hier als Cölestin interpretiert] queste parole: ‚HOC OPUS FACTŪ EST ...‘. Vedansi anco-

lein, dass der Schrein durch ein eisenbeschlagenes und mit Schlössern gesichertes Futteral geschützt war.<sup>319</sup> Es ließe sich eine auf Stützen oder einem tischförmigen Altar erhöhte Aufstellung vorstellen. Eine bemerkenswerte Analogie zur bereits im Falle Bernhardins festgestellten Praxis (3.1.1) ist die Kontinuität, mit der bei Verlust wiederholt neue, aufwendige *casse* für die Gebeine Cölestins realisiert wurden: Nach der Beschlagnahme des Silbersarkophages 1529, scheint – wie für Bernhardin – ein Nachfolgemodell bei den Goldschmieden Romanelli in Auftrag gegeben, aber möglicherweise nicht ausgeführt worden zu sein. Leider ging auch der 1646 durch den Neapolitaner Cölestiner und Bischof von Alessano, Placidio Padiglia, gestiftete Silberschrein 1798 verloren.<sup>320</sup>

### Ein neues Mausoleum für Cölestin

Mit der Vollendung des Bernhardinmausoleums 1505 war eine wichtige Inspirationsquelle für ein aufwendiges Cölestingrabmal gegeben. Jenes war sowohl hinsichtlich seiner Monumentalität, die ebenso dem bedeutendsten der Aquilaner Stadtpatrone anstand, als auch wegen der vergleichbaren Voraussetzung eines Prunksarkophages, der zur Ausstellung kommen sollte, ein Referenzwerk.

Wann genau die Entscheidung zur Errichtung eines Mausoleums für Cölestin fiel, bleibt ungewiss. Der früheste bekannte Beleg datiert auf 1516: Ein Jahr vor der inschriftlich festgehaltenen Vollendung des Monumentes verzeichnet der *Libro dei Conti* eine Aufwendung des städtischen Magistrates von 20 Dukaten für den „tabernacolo dello corpo de San Pietro Celestino“.<sup>321</sup> Bei dieser relativ geringen Summe kann es sich nur um eine späte Bezuschussung des Mausoleums gehandelt haben, das bereits seit einiger Zeit in Arbeit gewesen sein muss. Obwohl

---

ra quattro angeli d'intorno che ingenocchiati et riverenti facevano vista di adornare il santo, et per magior ornamento vi erano quattro base smaltate“, ALFERI 2012, S. 202. Angelo Leosinis Interpretation eines Sarkophagdeckels mit bekronender Cölestinstatue leuchtet grundsätzlich ein, doch scheint die Vermischung dieser Figur mit der von Alferi als Apostel Petrus identifizierten problematisch: „Sovra il coverchio era ritratto S. Pier Celestino vestito del papale ammanato, e quivi disteso aveva in una mano un zaffiro legato in argento di raro lavoro, e si leggeva intorno al Santo un'iscrizione, da cui forse era espresso il nome dell'artefice. Vedeansi ancora quattro Angeli che genuflessi e reverenti faceano vista di adorare il Santo“, LEOSINI 1848, S. 230.

319 „Questa cassa è risserrata dentro un'altra cassa di ferro con gran numero di fortissime chiave, et circondata da gagliardissimi cancelli di ferro“, ALFERI 2012, S. 182.

320 Zur „cassa adornata d'argento“ des Zeitraums zwischen 1529 und 1646 ALFERI 2012, S. 182; vgl. MARINO 1630, S. 535. Zum Sarkophag von 1646 MARIANI Ms. 585, fol. 13v. Nach der Konfiszierung 1798 durch französische Militärs (LEOSINI 1848, S. 230f.) wurden die Gebeine Cölestins spätestens 1944 zusammengefügt, mit einer Gesichtsmaske sowie Kleidung versehen und in einen Sarg aus Kristall und Holz gebettet. Luigi Cardilli schuf 1972 einen neuen Silbersarkophag (LOPEZ 1987, S. 62), doch sind die Reliquien seit der Rekognition des Jahres 2013 wieder in einem transparenten Sarg geborgen und mit einer Silbermaske (von Marino Di Prospero) versehen.

321 ASA, ACA, W 28, fol. 120, 127, 135 (zit. nach CHINI 1954, S. 437). Wie sich Chinis Schlussfolgerung begründet, das Monument sei 1514 begonnen worden, ist nicht nachvollziehbar (ebd., S. 438).

weiterführende Dokumente zur Finanzierung des Monumentes fehlen, beharrt der Großteil der Forschung darauf, dass der Auftrag von der *arte della lana* ausgegangen sei.<sup>322</sup> In der Tat hatte diese einflussreichste Aquilaner Zunft Cölestin bereits 1351 zu ihrem Schutzpatron erhoben, sich um die Errichtung einer Kapelle zu seinen Ehren bemüht und agierte maßgeblich am Festtag des Heiligen.<sup>323</sup> Insbesondere die zeitlich naheliegende Bestätigung des Nutzungsprivilegs der Cölestinkapelle durch die *arte della lana* im Jahr 1508 sowie die Stiftung eines Altares an der Mausoleumsvorderseite im Jahr 1617 seitens der Zunft scheinen die These befördert zu haben, dass dieser Korporation auch die Initiative für das neue Grabmonument zu verdanken sei.<sup>324</sup>

Betrachtet man hingegen das Mausoleum selbst, erweist es sich als plausibler, den Auftrag in die Nähe des Cölestinerordens zu rücken: Einerseits wird der zeitgenössische Prior von Collemaggio im Epitaph namentlich erwähnt; andererseits kehren die Wappen des Ordens und der Mutterabtei S. Spirito del Morrone vielfach wieder. Die inschriftliche Nennung und das Lamm als Zeichen der Wollzunft sind lediglich am secentesken Altar festzustellen.

### Der Künstler

Das freistehende Grabmal wurde nicht bei einem Aquilaner Künstler, sondern bei einem „forestiero“ beauftragt, der das Werk mit der selbstbewussten Formel „OPVS MAGISTRI HIERONIMI VICENTINI SCVLPTORIS“ signierte. Den nicht einfach nachzuweisenden vicentinischen Bildhauer hat man mit Girolamo Pittoni da Lumignano (ca. 1488–1567/70) identifiziert, der einige dokumentierte Werke in Vicenza hinterließ.<sup>325</sup> Seine Ausbildung erhielt Girolamo vermutlich in der Vicentiner Werkstatt des Lombarden Girolamo da Porlezza (1461–1507).<sup>326</sup> Die plastische Art der Antikenrezeption des Cölestinmonumentes entspricht lombardischen Einflüs-

322 Zur nicht durch Dokumente gestützten Auftragslage vgl. u. a. LEOSINI 1848, S. 231; BONANNI 1888, S. 133; BINDI 1889, Bd. 1, S. 783; CANTÈRA 1892, S. 90; VISCA 1893, S. 12; MOSCARDI 1894, S. 459; HERDE 1981, S. 160; COLAPIETRA 1992, S. 18; ANTONINI 1988/93, S. 192.

323 Artikel 122 der Zunftstatuten legt fest, dass zum Festtag Cölestins „uno honorifico palio, et cereo“ zu stiften sei. Zu den Festtagen Cölestins und Bernhardins, so Artikel 180, war die Teilnahme aller eingeschriebenen Zunftmitglieder an Festzug und Darreichung von *palio* und Wachs vorgesehen (VISCA 1893, S. 26 f.; MOSCARDI 1894, S. 459 f.).

324 Am 27. Dezember 1508 bestätigte Prior Mathurin de Chartain diese Nutzung (ASA, ACA, U80, fol. 40v).

325 Lionello Puppi verdankt sich diese Zuschreibung (PUPPI 1961/63). Vgl. zum Künstler ZORZI 1937, S. 87–95; GALLO 1983; BARBIERI 1984, S. 42 f., 69 f., 75–79; RIGONI 1999, S. 81 f., 94–99, 341–343; GHISSETTI GIAVARINA 2019(2020). Ein Schreibfehler unterlief Antinori, der den Bildhauer „Francesco da Vicenza“ nennt (ANTINORI *Annali*, Bd. 18, fol. 197).

326 PUPPI 1961/63, S. 155 f. Puppi sieht in der dekorativen Fülle des Cölestingrabmales Spuren von Pittonis Ausbildung in der von lombardischen und venezianischen Einflüssen geprägten Werkstatt da Porlezza und bringt, das Heiligengrab mit den frühesten Werken Pittonis in Vicenza in Verbindung.

sen wie man sie etwa beim Grabmal für Gian Galeazzo Visconti (1492–97) findet und auch die gekuppelten Säulen erinnern an norditalienische architektonische Lösungen wie Bramantes Protiro von S. Maria Nuova in Abbiategrosso (1497).<sup>327</sup> Im Zeitraum zwischen 1504 und 1520 bildet sich eine Dokumentationslücke für Girolamo da Pittoni, für die man die Aktivitäten des Bildhauers in Zentralitalien und den Abruzzen angenommen hat, eine Wanderschaft, die z. B. auch für seinen Kollegen aus der Porlezza-Werkstatt, Rocco di Tommaso da Vicenza, nachweisbar ist.<sup>328</sup>

Weshalb erging ein solch prestigeträchtiger Auftrag nicht an einen etablierten lokalen Künstler, sondern an einen jungen *maestro foresterio*? Man muss diese Wahl als Hinweis darauf deuten, dass zum Zeitpunkt der Auftragsvergabe keine andere Werkstatt in L'Aquila imstande war, auf hohem Niveau Stein zu bearbeiten.<sup>329</sup> Die Nachfolger Silvestro Aquilanos scheinen entweder als nicht kompetent bewertet worden zu sein, oder die Zusammenarbeit zwischen Angelo di Marco und Salvato Romano, die letztmals 1508 zu fassen ist, war bereits erloschen.<sup>330</sup> Auch Silvestros begabtester Schüler, Saturnino Gatti, kam nicht infrage, fiel doch die Bearbeitung von Stein, zumal von solch architektonischer Prägung, nicht in sein Fach. Wie erwähnt waren schon seit dem 13. Jahrhundert Künstler aus Norditalien regelmäßig in L'Aquila und den Abruzzen beschäftigt.<sup>331</sup>

### Gestalt des Cölestinmausoleums

Der freistehende tabernakelähnliche Architekturkörper des Grabmonumentes gliedert sich in eine Sockelzone, zwei Geschosse und die Schauseiten abschließende Dreiecksgiebel. Das Monument erreicht eine maximale Höhe von 5,63 m (4,60 m bis zum Kyma) und misst 3,32 m in der Breite sowie 2,75 m in der Tiefe. Sein Kern besteht aus etwa 40 cm starkem Mauerwerk, das mit weißlich-elfenbeinfarbener *pietra marmorina* verkleidet ist.<sup>332</sup> (Abb. 188–190) An den beiden

327 Zur Adaption des bramantesken Fassadenmotivs GALLO 1983, S. 337. Zu lombardischen Anklängen allgemein SERRA 1912, S. 53; GAVINI 1927/28, Bd. 2, S. 291 und im Besonderen zur Ähnlichkeit mit dem von Gian Cristoforo Romano und Benedetto Briosco realisierten Visconti-Grabmal DI GENNARO 2010, S. 87. Einen Hinweis auf Girolamos Tätigkeit in Zentralitalien bietet die Analyse der Proportionen des Cölestinmausoleums, dem anscheinend die Maßeinheit des *palmo romano* zugrunde liegt (RUGGERI 2008, S. 332–336). Ein Verhältnis des Goldenen Schnitts findet sich an den Hauptschauseiten sowie an den Flanken, jeweils im Verhältnis der Breite der Stützenachsen zu den dazwischenliegenden Wandfeldern bzw. Öffnungen (abzüglich überkragender Gesimsteile). Die stärkste proportionale Beziehung ist 1:2 zwischen der Breite des Mausoleumskörpers (12,5 palmi) und seiner maximalen Höhe (25 palmi).

328 PUPPI 1961/63, S. 158.

329 LEHMANN-BROCKHAUS 1983, S. 385; DI GENNARO 2010, S. 87.

330 Vgl. 3.2.2 (Libro dei fuochi 1508, Viertel Santa Giusta, ASA, ACA, U 97, Bd. 1, fol. 33v).

331 So schuf etwa der Lombarde Paolo de Garviis 1503 einen Baldachin in *all'antica*-Formen über dem Taufbecken der Kathedrale von Atri und 1506 ebendort den die Cappel-la Acquaviva definierenden Bogen. 1532 realisierte Sebastiano da Como die architektonische Ausgestaltung der Sakramentskapelle in S. Maria in Platea, Campi.

332 Vgl. die Vermaßung und photogrammetrische Analyse in RUGGERI 2008.

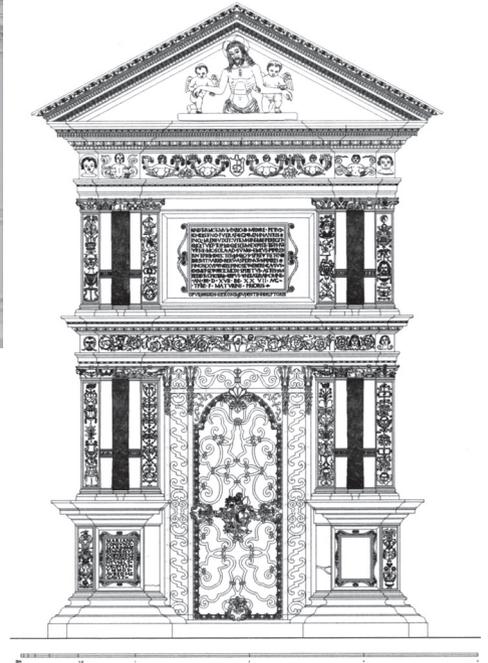


Abbildung 188: Girolamo Pittoni, Mausoleum hl. Petrus Cölestin, 1517, L'Aquila, S. Maria di Collemaggio



Abbildung 189: Cölestinmausoleum, frontales Sichtfenster

Abbildung 190: Cölestinmausoleum, fotografometrischer Aufriss Rückseite nach Gianfranco Ruggieri



Hauptschausseiten erheben sich über der Sockelzone zwei Geschosse und ein abschließendes Giebfeld, dabei rahmen äußere Stützenachsen je ein mittleres Kompartiment. Erhöht durch eine Stufe ist der Front zum Kirchenraum ein Altarblock mittig vorangestellt, dessen Stipes mit Buntstein verziert ist und dessen Mensa bündig mit dem Sockelsims abschließt. Mit Grotteskenornament geschmückte Pilaster und Spiegel aus einem lokalen roten Stein bilden die Rücklage für Doppelsäulchen mit Schafringen und Phantasiekapitellen, die im unteren Geschoss der Mausoleumsvorderseite eine vergitterte, rechteckige Durchsicht rahmen. Die durch ein Kandelabersäulchen mit aufwendigem Fuß geteilte Öffnung ermöglicht den Blick in die innere Grabkammer. Über dem breiten Gebälk mit Ornamentfries rahmen auch im oberen Geschoss gekuppelte Säulchen ein mittleres, rotes Feld. Hier war ursprünglich eine dreifigurige, vermutlich in heller *pietra marmorina* gehauene Reliefgruppe zu sehen: Zur Rechten der Madonna mit dem Jesusknaben stand Cölestin mit dreikroniger Tiara und den Petrus-Schlüsseln, zu ihrer Linken war der hl. Benedikt von Nursia mit Abtstab zu sehen. (Abb. 191) Auf dem breiten Gebälk krönt ein Dreiecksgiebel das Mausoleum, in dessen Tympanon die Relieffigur des segnenden Gottvaters von zwei Engelsköpfen begleitet zu sehen ist. Vom Sockel bis zum abschließenden Gebälk sind die Gliederungselemente in Achse der gekuppelten Säulchen vorgekröpft und betonen so den geschossübergreifenden, rahmenden Charakter der Außenkompartimente.

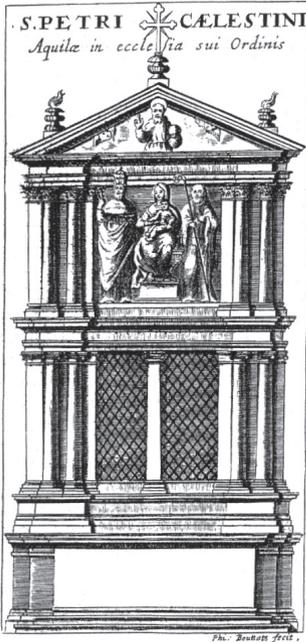


Abbildung 191: Philibert Bouttats' d. Ä., Cölestinausoleum mit originären Relieffiguren (*Propylaeum* 1685, Buch II, S. 66\*)

Die rückwärtige Hauptschauseite ist weitgehend analog zur vorderen gebildet, allerdings ist dort die mittige Öffnung türartig vergrößert, durchstößt dabei die Sockelzone und ist mit einer Gitterpforte verschlossen. Eine Inschriftentafel nimmt im zweiten Geschoss der Rückfront den Ort zwischen den Stützen ein. Das Tympanon des rückwärtigen Giebels ziert das Relief des Schmerzensmannes zwischen zwei Engelsfiguren.

An den Flanken des Mausoleums sitzt zentral in der profilierten, ansonsten lediglich geglätteten Sockelzone ein Relieftondo mit je einer Büste alttestamentarischer Königfiguren. Die Geschosse der Mausoleumsflanken sind durch rote Steinfelder charakterisiert, die seitlich von breiten Grotteskenpilastern gerahmt sind und mittig von einem kannelierten Pilasterpaar, das selbst von rotem Stein hinterfangen ist.

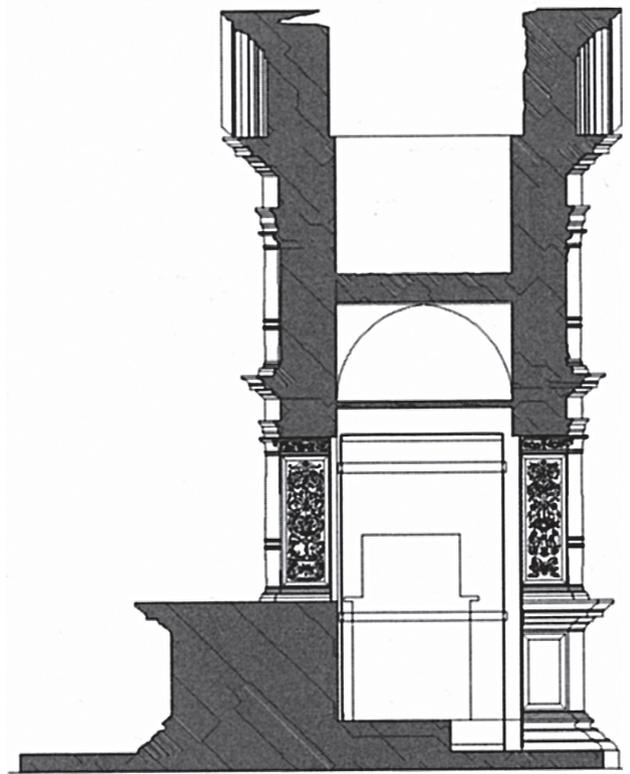
Ob die Grabkammer des Mausoleums innen ursprünglich ebenfalls mit *pietra marmorina* ausgekleidet war, ist nicht nachzuvollziehen. Aktuell sind die gemauerten Innenwände lediglich grob verputzt und mit rotem Stoff verhangen. Allein die steinerne Flachdecke der Kammer ist mit Kassetten- und Blütendekor geschmückt. Der etwa 1 m hohe Zwischenraum zwischen der heutigen Abdeckung und der flachen Decke der Grabkammer lässt auf ein ursprüngliches Gewölbe mit seitlichen Verstärkungen schließen.<sup>333</sup> (Abb. 192)

Im Inneren der Grabkammer umschloss in der Frühphase ein mit Schlössern versehener Schutzkasten aus Eisen den Reliquienschrein.<sup>334</sup> Noch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist ein Reliquienschrank im Inneren des Mausoleums bezeugt: Der kräftige Schrank aus Nussbaumholz mit vergoldetem Dekor war mit scharlachrotem Seidenbrokat ausgeschlagen und beherbergte neben den Gebeinen Cölestins die Hauptreliquien von Collemaggio, einen Dorn von Christi Dornenkrone sowie einen Finger Johannes' des Täufers.<sup>335</sup>

333 Nur auf diese Weise erklärt sich die bemerkenswerte Tragkraft der Abdeckung, auf der Kisten mit Stuckfragmenten barocker Engelsfiguren lagern (RUGGIERI 2008, S. 332). Dieser zwischen den isoliert stehenden Giebelfronten liegende Hohlraum ist nur von oben her zugänglich.

334 „Questa cassa è risserrata dentro un'altra cassa di ferro con gran numero di fortissime chiave, et circondata da gagliardissimi cancelli di ferro commessi dentro un tabernacolo di finissima pietra“, ALFERI 2012, S. 182.

335 GALLI 1933, S. 140.



**Abbildung 192:** Cölestinmausoleum, Querschnitt nach Gianfranco Ruggieri

### Spätere Modifikationen

In späteren Jahren war das Grabmonument verschiedenen Modifikationen unterworfen: Etwa 100 Jahre nach seiner Errichtung stiftete die *arte della lana* den erwähnten, vorgelagerten Altar. Auskunft zu dieser Stiftung gibt einerseits das Buntmarmorwappen der Zunft an der Front des Altarstipes, andererseits auch die an der Kante der Altarmensa entlangführende Inschrift:<sup>336</sup>

CONSECRATVM. XI. KAL(endas) MARTII. A.D. MDCIIX / ALTARE HOC. DEO PROPITIANDO. DIVOQUE PETRO COELESTINO DICATVM. DEFORMIORI. IAM SVBLATO. MARMOREO. MONVMENTO EX PORFIRE TICO. NOBILES / LANICII. AQVILANI. COPVLARUNT. A. D. M.D.CXVII<sup>337</sup>

<sup>336</sup> Vgl. LOPEZ 1987, S. 149.

<sup>337</sup> „Den Altar, der an den 11 Kalenden des März [19. Februar] im Jahre des Herrn 1608 geweiht wurde, Gott zum Gefallen und dem göttlichen Petrus Cölestin gewidmet, haben die edlen Aquilaner Wollarbeiter im Jahre des Herrn 1617 aus einem bereits bestehenden, unwürdigeren aus Marmor und Porphyrr errichtet [zusammengefügt].“ (ÜS PL)

Die Inschrift des Altars rekurriert mit dem Datum der Altarweihe 1608 auf die hundert Jahre zuvor bestätigte Nutzung der Kapelle durch die Wollweberzunft. Die zweite Jahreszahl 1617 lässt darauf schließen, dass die Initiative anlässlich der hundertjährigen Fertigstellung des Grabmonumentes geschah. Daneben wird auf die Materialität des Monumentes Bezug genommen, wobei man den lokalen Stein zugunsten von vornehmeren Materialien wie Marmor und Porphyrr ‚korrigierte‘. Eine ähnliche topische Nobilitierung der Werkstoffe, die auch eine Aufwertung des Auftraggebers bezwecken sollte, war bereits dem Bernhardinmausoleum eingeschrieben worden (vgl. 3.4.2, 3.4.3).

Nicht zweifelsfrei zu belegen ist die Meinung, die Initiative zu diesem neuen Altarprojekt sei von der privaten Stifterin Mariana, Ehefrau des Marino Merenna, ausgegangen und von der Zunft mit größeren Summen weitergetrieben worden.<sup>338</sup> Die Inschrift am rückwärtigen linken Sockel beziffert Marianas Aufwand mit 120 Goldstücken, spezifiziert jedoch weder den Zeitpunkt der Stiftung, noch das „Werk“, für das diese Summe eingesetzt wurde.<sup>339</sup> Freilich lässt es sich schwerlich vorstellen, dass die *arte della lana* ihre Stiftung, zumal mit prominent angebrachter Inschrift, von Privatleuten mitfinanzieren ließ. Dennoch bleibt zu fragen, welchem „Werk“ die Stiftung Marianas sonst gegolten haben mag.

Die Gittertüre der Mausoleumsrückseite ist offensichtlich nicht original, weist doch die Formensprache der ornamentalen Eisenstreben in das 17. Jahrhundert, könnte also mit dem Zeitraum der Altarerrichtung um 1617 in Zusammenhang stehen. Aus dem 18. Jahrhundert stammen die Bronzeapplikationen an der Gittertüre, die rahmendes Palmettenornament aufweisen, mittig aber das den gekrönten Adler zeigende Stadtwappen L’Aquilas gemeinsam mit dem Wappen des Mutterklosters der Cölestiner, S. Spirito del Morrone mit Mitra und Abtstab.<sup>340</sup>

Für die Rekonstruktion der originären Anlage des Cölestinmausoleums ebenso wichtig wie teilweise problematisch ist die Beschreibung des Monumentes in der Bollandistenschrift *Propylaeum Ad Acta Sanctorum Maii* (1685), die bislang

338 „Si cambiò in miglior forma l’Altare del Deposito di S. Pietro Celestino nella sua Chiesa di Collemaggio. All’opera fu a spese de Mercadanti dell’arte delle lane dell’Aquila vi contribuì aveva legati cento venti scudi Mariana moglie di Marino Merenna; a quell’unirono il incentivo, scarso per altro, si mossero i Nobili dell’arte delle lane dell’Aquila che unirono rilevanti summe per trarre a fine l’impresa. Si terminò nello scorso anno, e fu consecrata in questo il primo giorno del Marzo“, *ANTINORI Annali*, Bd. 22.1, fol. 26. Dieser Interpretation liegen jedoch keine weiteren Belege zugrunde außer dem Hinweis auf die beiden Inschriften, die Antinori zusammenzieht, als stünden sie unmittelbar beieinander (fälschlich gibt der Autor die Jahreszahl der Altarweihe mit 1618 statt 1608 an).

339 MARIANA / CONIVNX / MARINI ME / RENNE HVI / C OPERI EXT / RVENDO CE / NTVM ET / VIGINTI N / VMOS / AVREOS LE / GAVIT („Mariana, Ehefrau des Marino Merenna, indem sie dieses Werk errichtete, hinterließ 120 Goldmünzen“, ÜS PL).

340 Vermutlich koinzidierte diese Veränderung mit der Umbettung der Reliquien 1758 („Quando poi si dovettero togliere le Reliquie dal Mausoleo, per acconciarvi la grata di ferro onde riporvi le teche“, *GALLI* 1933, S. 141).

nur teilweise von der Forschung ausgewertet wurde. Unkompliziert stellt sich die Quellenlage hier für die ursprüngliche Gestalt der Mausoleumsfront dar: Der den Passus zu Cölestin begleitende Kupferstich des Flamen Philibert Bouttats d. Ä. (um 1654–ca. 1722) zeigt eine die Architektur vereinfachende Ansicht der Hauptschauseite, die die Figuren des Giebelfeldes und des Hauptreliefs hervorhebt.<sup>341</sup> (vgl. Abb. 191) Vermutlich während des Erdbebens von 1703 gingen die drei dargestellten Figuren der Gottesmutter mit dem Jesusknaben zwischen Cölestin und dem hl. Benedikt verlustig. Während die Ansatzstellen der Relieffiguren auf dem roten Steingrund heute wieder zu erkennen sind, war dort zeitweilig ein Gemälde eingefügt, das den Todesmoment Cölestins zum Thema hat und zumeist Giuseppe Passeri (1654–1715) zugeschrieben wird.<sup>342</sup>

Für die Rückseite des Monumentes beschreibt der Text von 1685 die Figuren Christi zwischen den Heiligen Maurus und Scholastika.<sup>343</sup> Diese Angaben sind freilich kaum mit dem heutigen Zustand des Monumentes zu vereinen: Wo sollten diese Figuren ihren Platz gehabt haben, an der Stelle der Inschriftentafel? Ist es denkbar, dass das Epitaph nachträglich angebracht wurde? Dies ist kaum vorstellbar, da sowohl das Schriftbild wie auch die Nennung des amtierenden Priors und die Künstlerinschrift auf eine ursprüngliche Situation hinweisen; ganz zu schweigen davon, dass mit der Position der Inschrift eine weitere Analogie zum Modell des Bernhardinmausoleums vorliegt. Andererseits fällt es schwer, hier einen Fehler der bollandistischen Kompilatoren anzunehmen, wird doch als Quelle der Mausoleumszeichnung, und – so muss man annehmen – der Beschreibung seiner figürlichen Bestandteile Celestino Guicciardini genannt, Generalprokurator (1682–85) und seit 1685 Generalabt der Cölestiner. Als zum Kreis der illustren Gelehrten Roms zählend und Verfasser einer Guida zu den Sehenswürdigkeiten seiner Heimatregion Caserta und Neapel muss Guicciardini als verlässlicher, an historischen Monumenten interessierter Informant gelten. Mit dem aktuellen Kenntnisstand lässt sich dieser Widerspruch nicht aufklären.

Wenige Jahre später scheint man eine grundlegende Umgestaltung des Cölestingrabmals erwogen zu haben, wie eine 1688 datierte Zeichnung des Francesco

341 *Propylaeum* 1685, Buch II, S. 66\* (Appendix Nr. 8, S. 552; vgl. LADNER 1970, S. 255).

342 So eine Notiz von 1718: „Un quadretto attaccato al Deposito di S. Pietro Celestino nella sua Cappella, rappresentante la morte di d[ett]o Santo dentro la carcere, opera di Giuseppe Passaro Pittore Romano assai stimato“, ASA, Fondo Dragonetti de Torres, Bd. 29 (zit. nach: *Pittura del Seicento* 2014, S. 168; vgl. LEOSINI 1848, S. 232; GALLI 1933, S. 139; MONTINI 1957, S. 238). Teils wurde der Danziger Carl Borromäus Ruthart, der als Mönch Andreas in Collemaggio lebte (ca. 1630–1703), als Autor vermutet (DIPERSIA 1982).

343 „Frons posterior, ejusdem figurae est, nisi quod istic videatur Christus, medius inter SS. Maurum & Scholasticam, sicut hic Deipara sedet, media inter ipsum S. Petrum Caelestinum & S. Benedictum. Latera, quia angustiora sunt, carent statuis“, *Propylaeum* 1685, II, S. 66\*.



der Mausoleumsflanken verdanken sich herabstürzenden Trümmern, die anscheinend auch das Gewölbe des Mausoleums durchstießen, ansonsten aber strukturell weniger Schäden verursachten.<sup>346</sup> Man erneuerte das Gewölbe im Inneren, oberhalb der Kassettendecke, wobei man das ursprünglich sicherlich als Weiterführung der Giebelschrägen in Sattelform geplante Dach nicht wiederherstellte. Historische Photographien belegen, dass – ganz ähnlich wie beim Bernhardingrabmal – auch dem Cölestinmonument nach 1703 Stuckfiguren hinzugefügt wurden. Eine Anhäufung von Puttenköpfen im Giebelfeld ergänzte die beiden cinquecentesken Engelsköpfchen, verdeckte aber die Gottvaterfigur; zudem sind Gliedmaßen von auf den Giebelschrägen lagernden Engelsfiguren zu erkennen. (Abb. 194) Diese barocken „superfetazioni“ wurde erst während der 1950er Jah-



**Abbildung 194:** Cölestinmausoleum mit barocken „superfetazioni“, vor 1910

346 „Nel Monistero di Collemaggio de’ PP. Celestini restò per avventura intero il diposito del S. Pontefice Celestino V loro Fondatore, in mezzo alla rovina della loro Chiesa“, *Relazione distinta* 1703, ungez. [S. 2].

re wieder entfernt.<sup>347</sup> Durch eine Restaurierung im Jahr 2000, bei der das Monument gereinigt, versiegelt und Fehlstellen ausgebessert wurden, beschränkte sich die erhaltenden Maßnahmen 2017 auf eine oberflächliche Reinigung des Äußeren und der Kassettendecke des Mausoleumsinneren sowie der Befestigung weniger kleiner Steinfragmente, die sich gelöst hatten.<sup>348</sup>

### Ikonographie

Das Figurenprogramm konzentrierte sich an der Front zum Kirchenschiff auf die verlorenen Relieffiguren des zweiten Geschosses: Hier erwies der Heilige selbst im Papstornat mit dreikroniger Tiara und den Petruschlüsseln der thronenden Kirchenpatronin Maria mit Jesuskind seine Referenz. Zur Linken vervollständigte die Figur des in ein Mönchsgewand gekleideten und mit Abtstab versehenen hl. Benedikt als Begründer des geregelten monastischen Lebens die Szene. In dieser Zusammenstellung repräsentieren die beiden Heiligenfiguren die zwei Wirkungsfelder Cölestins als Papst und Ordensgründer.<sup>349</sup> Mit der Darstellung Gottvaters und des Schmerzensmannes in den Tympana der beiden Giebfelder entspricht die Anordnung der Lünettenreliefs denen des Bernhardinmausoleums: Die Büste des segnenden Weltenlenkers, mit Globus und Kreuznimbus gegeben, verweist auf sein unergründlich gütiges Werk, in dem er auch Cölestin eine Rolle zuge-dacht hat. Gestützt von flankierenden Engelsfiguren ist die Halbfigur des Passionschristus, der auf Opfertod und Erlösung gleichermaßen hindeutet.

Nimmt man die bei den Bollandisten für die Mausoleumsrückseite beschriebenen Darstellungen hinzu, so erschien Christus ein weiteres Mal und zwar zwischen den Figuren der Heiligen Scholastika und Maurus. Diese setzten einen weiteren monastischen Akzent, war doch erstere Zwillingsschwester Benedikts und Protektorin des weiblichen Ordenszweiges, und Maurus ein früher Gefolgsmann von Benedikt und früher Ordensheiliger.

In das Ornament der Architekturglieder eingestreut finden sich verschiedene alttestamentarische Anspielungen aber auch antikische Motive.<sup>350</sup> Die Medaillons der seitlichen Sockelzone zeigen die Büsten der altisraelitischen Könige David und Salomon, die auf Cölestin als weisen Kirchenführer und Initiator des ‚Tem-

347 „La fronte è deturpata da una superfetazione settecentesca“, SERRA 1912, S. 53. 1933 erwähnt sie noch GALLI 1933, S. 138. Fragmente der Stuckfiguren sind noch im Raum zwischen dem Mausoleumsgewölbe und der aktuellen Abdeckung vorhanden (laut Auskunft des Restaurators Davide Rigaglia; vgl. RUGGIERI 2008, S. 331).

348 Zur Restaurierung 2000 vgl. den Bericht im Archivio dei restauri storico-artistici, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di L’Aquila e Teramo. Die Arbeiten 2017 koordinierte Biancamaria Colasacco, Davide Rigaglia und Kollegen führten die Restaurierung durch.

349 Auch der Hochaltar von Collemaggio (um 1585) zeigte Statuen Cölestins und Benedikts (ALFERI 2012, S. 181).

350 Die Dekorationsmotive *all’antica* führten zu dem Urteil, die „grottesche e capricciosi intagli (...), a dir vero, non ben si addicono ad un sacro monumento“, LEOSINI 1848, S. 231.

pels‘ von Collemaggio anspielen.<sup>351</sup> Verschiedene Grotteskenmotive können im Sinne einer christlichen Triumphsymbolik gelesen werden, wie etwa Trophäen, die Darstellungen der römischen Lupa, die Romulus und Remus nährt, des „optimus imperator“ Trajan und der „Diva Faustina“, einer unidentifizierbaren Herrschergestalt oder einer Frauenfigur mit Füllhorn und Palmzweig – wohl eine Friedenspersonifikation. Hinsichtlich der – wenn auch kurzzeitigen – Papststellung Cölestins mag damit seine mit antik-römischer Größe verglichene, gute Herrschaft über das Patrimonium Petri demonstriert sein.

Insbesondere die Spiegel der Pilaster, an den Flanken in Nähe der Mausoleumsrückseite, weisen Medaillons mit ganzen alttestamentarischen Szenen auf: der Sündenfall, die Opferung Isaaks und die Übergabe der Gesetzestafeln an Moses. (Abb. 195) Abrahams Opfer – zu sehen an der nördlichen Mausoleumsflanke – versinnbildlicht Glaubensfestigkeit und Gehorsam gegenüber Gottes Wort, die als



**Abbildung 195:** Cölestinmausoleum, Ornamentdetail

351 Unmittelbar vor seinem Tode soll Cölestin den letzten Psalm Davids rezitiert haben (TELERA 1648, S. 154)

hervorragende Tugenden Cölestins galten, wobei der Widerruf eines göttlichen Befehls möglicherweise als Parallele zur Abdankung gelten sollte.<sup>352</sup> An der südlichen Mausoleumsflanke begegnet der Sündenfall als Hinweis auf die Versuchungen, die den Eremiten Petrus vom Morrone auf die Probe stellten, denen er – im Gegensatz zu den Ureltern – jedoch widerstand, wie auch die Grabinschrift verdeutlicht.<sup>353</sup> Das darunterliegende Medaillon mit der Gesetzesübergabe beschwört das besondere Vertrauensverhältnis zwischen Gott und dem Israelitenführer, welches anscheinend analog für Cölestin in Anspruch genommen wurde, wie auch seine Rolle als Übermittler der Gesetze (Ordensregel) nach denen die Kongregation lebte. In der Kombination beider Szenen in einem einzigen Pilasterspiegel fragt



**Abbildung 196:** Cölestinmausoleum, Wappen der Regia Abbazia Morrone

es sich, ob eine Allusion auf die eherne Schlange Mose intendiert war, die im Cölestinerwappen evoziert wird, ein Kreuz, das von dem Buchstaben „S“ umwunden wird.<sup>354</sup> In typologischer Deutung wäre hier – ebenso wie mit der Opferung Isaaks – eine weitere Präfiguration der Kreuzigung Jesu dargestellt, die möglicherweise auf den von manchen Hagiographen vermuteten Märtyrertod Cölestins verweisen sollte (vgl. den Epitaph). Das Thema des Gehorsams gegenüber Gottes Gebot ist in allen drei Szenen virulent und muss auf die Gottergebenheit des Heiligen bezogen werden.

Neben dem Cölestinerwappen, das mit der Kombination von „S“ und Kreuz auf den Heiligen Geist rekurriert, im rechten Sockelbereich des Monumentes, findet sich am Grabmal auch mehrfach das verschlungene Kürzel „RAM“ (Regia Abbazia Morrone) der Hauptabtei von S. Spirito del Morrone bei Sulmona u. a. am linken Mausoleumssockel, aber auch an zentraler Stelle des Frieses beider Hauptschauseiten.<sup>355</sup> (Abb. 196)

352 Bemerkenswert ist die gleiche Motivwahl für den Thronsockel der Madonna im Gemälde der *Abdankung Cölestins*, welches Marcantonio Franceschini (1648–1729) für den Hauptaltar von S. Giovanni Battista in Bologna schuf. Diesen Hinweis verdanke ich Cristiana Pasqualetti.

353 Interessanterweise stellte man für die Feierlichkeiten zu Cölestins 400-jährigem Krönungsjubiläum 1694 u. a. eine *macchina* auf dem Aquilaner Domplatz her, die Adam, Eva und eine feuerspuckende Schlange zeigte (PANSÀ 1893, S. 109).

354 Vgl. auch VILLANI 2009, S. 19–23. Eherne Schlange und der im Zentrum der Sündenfallszene stehende *arbor vitae* (vgl. ebd., S. 17 f.) verstärken sich zu einer soteriologischen Botschaft.

355 Insgesamt fünf Mal ist das RAM-Kürzel zu finden, welches auch in der Laibung der vorderen und rechts neben der hinteren Mausoleumsöffnung auftaucht, oberhalb des Cölestinerzeichens, was dort ein zweites Mal zu sehen ist.

### Inscription

Die rückwärtige, in zwölf Versen komponierte Inschrift des Mausoleums tritt als profilierte Tafel mit seitlichem Volutenornament plastisch hervor. Unterhalb der vorkragenden Tafel erstreckt sich, abschließend mit deren Breite, die Signatur des Künstlers, die ohne Füllung schwer zu lesen ist: „OPVS M(A)G(IST)RI HIERONIMI VICENTINI SCVLPTORIS“.<sup>356</sup> Die mit schwarzem Kitt gefüllten Lettern der Epitaph Tafel zeigen ein an die *antica romana* angelehntes Schriftbild, wobei die Vokale oftmals verkleinert in die Hohlräume der Buchstaben eingeschoben sind. Auf zehn daktylische Hexameter folgen zwei abschließende Prosaverse:

CONDITVR HOC TVMVLO PARIO DE MARMORE PETRVS  
 CVI CELESTINO FVERAT COGNOMEN IN ANTRIS.  
 INQVE HEREMO VIXIT: VITAM SINE LABE PEREGIT  
 QVIQVE TVLIT TRIPLICI QVESITVM EX HOSTE TRIVMPHV(M).  
 VIRTUTE HIC SOLA AD SVM(M)OS ELECTVS HONORES  
 PONTIFICAIE DECVS: TITVLOS QVOS SPREVIT ET INDE  
 DEPOSVIT VARIOS RERV(M) ASPERNATVS HONORES.  
 HINC NEXVS VINCLIS: HINC SEVO CARCERE CLAVSVS  
 OCCVMBIT SEVE MORTI: MOX SPIRITVS ASTRIS  
 REDDITVS: HIC POPVLO CORPVS VENERATVR AB OMNI  
 AN(NO) MDXVII DIE XXVII AVG  
 T(EM)P(O)RE F(ECIT) MATVRINI PRIORIS.<sup>357</sup>

Gleich zu Beginn wird auf das Grabmonument selbst rekurriert und der auch in den Inschriften des Bernhardinmausoleums zu findende Nobilitierungstypus des parischen Marmors bemüht. Diese Materialangabe wird zugleich mit der chiasmatischen Aufteilung der Namensbestandteile des Grabmalseigners auf die ersten beiden Verse verknüpft: Petrus, Taufname des Heiligen ebenso wie des ersten Bischofs von Rom, folgt unmittelbar auf „marmore“, womit die Bedeutung des Steins bzw. Felsens, auf dem die christliche Kirche gegründet, alludiert wird. Durch den Zeilenumbruch erscheint erst im zweiten Vers der selbst gewählte Papstname Cö-

356 Dies entspricht der Opus-Formel, die Silvestro di Giacomo für das Grabmal des Kardinals Agnifili verwendete, allerdings unter Hinzufügung der genauen Profession.

357 „Dies Grabmal aus parischem Marmor wurde für Peter errichtet / Dessen Beinamen in den Höhlen der Himmlische gewesen war. / Und er, der in der Einöde gelebt hatte: er führte ein fehlerloses (keusches) Leben, / Er, der nach dreifacher Versuchung des Feindes triumphierte. / Dieser wurde wegen seiner einzigartigen Tugend zu den höchsten Ehren erwählt / Zu päpstlicher Würde – Titel, die er ablehnte und deshalb / Verschiedene weltliche Auszeichnungen verschmäht und abgelegt hat. / Daher, von Ketten gebunden und vom grimmigen Gefängnis eingeschlossen, / Erliegt er dem grausamen Tode: bald ist sein Geist den Sternen / Wiedergegeben, dieser Körper wird vom ganzen Volk verehrt. / Im Jahr 1517 am 27. August / Ist es zur Zeit des Priors Mathurin gemacht worden.“ (ÜS PL)

lestin und zwar in Nähe der „Einsiedlerhöhlen“, dadurch wird der Eremit Petrus mit dem Pontifex Cölestin verschränkt.

Unter den Tugenden des Heiligen werden das keusche Leben und die Standhaftigkeit gegenüber Versuchungen betont, wobei nicht nur wichtige Eremitenfiguren wie Antonius Abt evoziert werden, sondern mit der angesprochenen dreifachen Versuchung konkret auch die eremitischen Momente des Lebens Jesu.<sup>358</sup> Zugleich wird auf die Einsiedeleien der Bergregionen von Morrone und Maiella Bezug genommen, in denen die Gläubigen Petrus zu Lebzeiten aufgesucht hatten und die bald nach seinem Tode zu Pilgerstätten wurden.

Selbstverständlich kommt auch Cölestins „päpstliche Würde“ zur Sprache, die er seiner Tugendhaftigkeit wegen erhielt und eben deshalb wieder aufgab. Die von den Zeitgenossen und späteren Theoretikern problematisierte Tatsache der Abdankung erfährt allerdings eine geschickte Abwandlung hin zu einem Charakterzug der Demut.<sup>359</sup> Indem man Cölestins Inhaftierung syntaktisch mit seinem Tod verquickt, wird auf eine auch im 15. Jahrhundert noch lebendige Tradition der französischen Hagiographie angespielt, die den Heiligen als Märtyrer stilisierte, der während seiner Haft angeblich auf Geheiß Bonifaz' VIII. ermordet wurde.<sup>360</sup>

Ein interessantes Enjambement findet sich im drittletzten Vers, wo „redditus“ (wiedergegeben) dem Sinn nach noch zum vorhergehenden Vers gehört, der vom „transitus“ Cölestins berichtet. Im Zusammenhang mit den Worten „hic populo corpus veneratur“ deutet „redditus“ auch auf die Translation von 1327 hin als Rückkehr des Heiligen in das von ihm so geschätzte und ausgezeichnete L'Aquila. Nur sehr versteckt wird Cölestins wichtigster Beitrag zur Stadtgeschichte, die *Perdonanza*, thematisiert: Lediglich das Datum der Inschrift weist mit dem 27. August auf den Vortag des jährlichen Ablassfestes hin. Wurde womöglich dieses Datum gewählt, um gleichzeitig den Todestag des sel. Jean de Bassand (26. August) ein-

---

358 Vgl. etwa die *Cölestin-Vita* des Maffeo Vegio (1445), die betont wie stark der Eremit Dämonen und Versuchungen ausgesetzt gewesen sei (ediert in SEPPELT 1921, S. 185–208, hier: S. 190f., 193). Die dreimalige Versuchung Jesu während des vierzigtätigen Aufenthaltes in der Wüste weist zudem auf die Prüfungen des Volkes Israels während der Wüstenwanderung. Kann man hier den entscheidenden Zusammenhang mit den alttestamentarischen Szenen und Figuren des Dekorationsapparates des Mausoleums finden?

359 Man vermutet, dass Dante Alighieri Cölestin indirekt in einem der Höllenkreise der *Divina Commedia* (Inferno III, 58–63) benennt; Petrarca dagegen bewertete den Rücktritt positiv (*De vita solitaria* II, 8). Zu Zeugnissen und Urteilen zur päpstlichen Abdankung vgl. GIGLIOTTI 2006(2007).

360 Bereits Philipp IV. von Frankreich (1268–1314) soll die Heiligsprechung Cölestins als Märtyrer lanciert haben. Das so genannte *Compendium*-Manuskript (1460er/70er) macht die Mordanschuldigung explizit. Eine Kopie dieser pro-angioinischen Handschrift, verfasst von den Cölestinern von Mantes-la-Jolie (Île de France), existierte vermutlich in Collemaggio (RUSCONI 2010, S. 111). Die allgemeine Tendenz eines erhöhten Interesses an Märtyrern und Martyriologien des Quattrocento (FRAZIER 2005, S. 45–99) wird hier manifest.

zubinden, dessen Körper in der parallel zur Cölestinkapelle liegenden Chorflankenkapelle verehrt wurde?

Zuletzt findet der ca. zwischen 1506 und 1519 amtierende Prior von Collemaggio, der Franzose Mathurin de Chartain Erwähnung.<sup>361</sup> Ihm lässt sich somit eine wichtige Rolle bei der Auftragsvergabe und möglicherweise auch bei der Programmgestaltung zuschreiben, was mit dem Rekurs auf die französische Hagiographie vereinbar ist.

Insgesamt ist keine besonders elegante Sprachwahl festzustellen,<sup>362</sup> doch legt der mit hagiographischen und theologischen Anspielungen gespickte Text unbedingt einen Autor aus den Reihen der Cölestiner nahe und rechnet offensichtlich auch mit einem Publikum, das die diversen Hinweise versteht. Dieses konnte man allerdings erwarten, war Collemaggio doch einer der wichtigsten Konvente der *Fratelli dello Spirito Santo*, die bedeutendste Kultstätte Cölestins und ein überregionales Pilgerziel.

### Typus und Funktion

Typologisch ist die architektonische Grundgestalt des Cölestinmausoleums als dreizoniger, übergiebelter und bichromer Schrein in Ädikulaform zweifelsfrei orientiert an dem Entwurf des um wenige Jahre älteren Grabmal Bernhardins. Dies haben Forscher vielfach betont, doch nur selten auf Unterschiede hingewiesen, die vor allem die verkleinerten Dimensionen – knapp drei Meter Differenz in der Höhe –, die schlankeren Proportionen und die rückseitige, türartig vergrößerte Öffnung betreffen.<sup>363</sup>

Grundsätzlich vergleichbar in der aus einer Sockelzone, zwei Ordnungen und Giebelabschluss komponierten architektonischen Struktur, ist auch in Collemaggio eine die Stützenachsen betonende durchgängige Verkröpfung zu finden. Vermutlich wegen des schmaleren Aufrisses entschied man sich gegen Figurennischen und für gekuppelte Vollsäulen vor rotem Grund. Diese erhöhen die Plastizität des Prospektes wie auch die die Entasis hervorhebenden Schaftringe. Über das einstige Aussehen des zentralen Sockelbereichs lässt sich wenig sagen, wurde hier doch um 1608 der Altarstipes fest installiert. Zwar weist – wie häufig bemerkt wurde – das Cölestingrabmal weitaus weniger Inschriften auf, doch sind

---

361 Zur Amtszeit Mathurins ANTINORI *Monumenti*, Bd. 47, fol. 1312, 1318; vgl. PANSA 1899/1900, S. 245.

362 Für diese Einschätzung danke ich Pascal Stumpf.

363 So etwa DE NICOLA 1908, S. 12; SERRA 1929, S. 86; CHINI 1954, S. 438 f.; MONTINI 1957, S. 238; PUPPI 1961/63, S. 157; LOPEZ 1987, S. 149; ANTONINI 2004, S. 181; DI GENNARO 2010, S. 87. Gavini unterstreicht die unterschiedliche Proportionierung beider Monumente (GAVINI 1927/28, S. 291; vgl. RUGGERI 2008, S. 325 f.). Im Vergleich mit dem Bernhardinmausoleum lobt Gothein die gelungenere Architektur des Cölestingrabmals, bemängelt jedoch die weniger qualitätvolle Ornamentbehandlung (GOTHEIN 1886, S. 238 f.).

strukturell die Sockelflächen vorhanden, wenn auch schmalere Zuschnitte und frontal durch Wappen besetzt.<sup>364</sup>

Bedingt durch die Figurenverluste, fällt der Blick in Collemaggio stärker auf das sehr qualitativ und plastisch gearbeitete Ornament. Ähnlich variationsreich wie dasjenige des Bernhardinmonumentes, ist es oftmals plastischer und teils noch stärker figürlich durchsetzt, wie die integrierten narrativen Miniaturmedaillons zeigen.

Die Gründe für die Variationen des späteren Monumentes bei prinzipiell starker formaler Bezugnahme auf das Bernhardinmausoleum sind zum Teil – so die hier vertretene These – bedingt durch die abweichenden Erfordernisse an der Grabstätte Cölestins. Einerseits war die Raumbreite der Cölestinkapelle begrenzter, selbst wenn man die sei- und settecentesken Verstärkungen des Mauerwerkes subtrahiert. Andererseits orientierte man sich an den Dimensionen des Reliquien-schreines von 1410, der mit wenig mehr als einem Meter Breite deutlich kleiner als der bernhardinische Prunksarkophag war. Die Vergrößerung der rückwärtigen Öffnung folgte dem praktischen Grund, die Reliquien – abweichend von der Praxis am Bernhardingrab – periodisch aus dem Monument zu entnehmen.

Belegt ist diese öffentliche Reliquienweisung in Collemaggio spätestens ab der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und zwar – ebenso wie die spätere Ausstellung des Bernhardinleibes – zweimal jährlich zum Festtag des Heiligen und zur *Perdonanza*.<sup>365</sup> Eine „ostensione Reliquiarum corporis sancti ejus“ war bereits während der Translationsfeierlichkeiten 1327 erfolgt und verstetigte sich anscheinend als Brauch während des Heiligenfesttages.<sup>366</sup>

Erstmals 1520 wird die zu diesem Zeitpunkt bereits etablierte Präsentationspraxis beschrieben, die Reliquien Cölestins von einer Balustrade der Kirchenfassade aus den auf dem weiten Vorplatz versammelten Gläubigen zu zeigen.<sup>367</sup> Zu unterscheiden ist zwischen dieser Reliquienweisung für ein großes Publikum anlässlich des Ablassfestes und der Ausstellung für einen kleineren Kreis im Kirchenraum am Heiligenfesttag und – mindestens seit Beginn des 17. Jahrhun-

364 Ob die leer belassene Tafel der rechten Mausoleumsrückseite je ein Epitaph aufnehmen sollte – als Stifterinschrift, Eloge auf den Heiligen oder Gebetstext an ihn – muss offen bleiben.

365 So das so genannte *Compendium* (1450er/70er Jahre), MARINI 2010, S. 105f. (vgl. Appendix Nr. 8, S. 552–554).

366 AASS, Maii IV, Dies 19, S. 436 (vgl. Appendix Nr. 8, S. 554). Zunächst feierte man den Heiligen am Jahrestag der Translation im Februar; erst 1351 verlegte man Cölestins Festtag auf seinen *dies natalis*, den 19. Mai („1351. Fu traslatata la Festa di S.° petro Cölestino de febraro adi 19 de magio“, PANSÀ 1902, S. 4; vgl. LOPEZ 1987, S. 70).

367 In den Zeugenaussagen zur wunderbaren Erscheinung Cölestins vor Collemaggio am 11. Juni 1520 wird berichtet, wie der Heilige sich von der Position über der Fensterrose an die Stelle der Fassade bewegt habe, von woaus gewöhnlich die Reliquien ausgestellt wurden („partendo da quel luogo andò all'angolo del frontespizio suddetto, donde si sogliono mostrare le Reliquie, e si suol dare la Benedizione al popolo nel tempo dell'Indulgenza Plenaria d'Agosto“, ANTINORI *Annali*, Bd. 18, fol. 226).

derts – auch am Osterdienstag.<sup>368</sup> Dabei mussten stets die Stadtmagistrate aktiv werden, denn – wie im Falle Bernhardins –, waren die Schlüssel der *Cölestincassa* zwischen den Religiösen und dem Stadtrat aufgeteilt.<sup>369</sup> Anders als bei dem Leichnam des statisch aufbewahrten Konpatrons Bernhardin wurden die Reliquien des Papstheiligen in Krisensituationen oder zu besonderen Feierlichkeiten in Prozessionen innerhalb und außerhalb der Stadt bewegt.<sup>370</sup>

### Bernhardin und Cölestin

Wie oben gezeigt (2.4.3), wurde bald nach Bernhardins Tod dieser neue Stadtheilige eng mit dem Konpatron Cölestin koalitiert, dessen *dies natalis* seinem nur um einen Tag vorausging. Wie wir sahen, artikuliert sich diese ‚heilige Allianz‘ in der Hagiographie und in Lauden, schuf aber auch Synergien *in puncto* der weltlichen Festlichkeiten an den Heiligenfesttagen oder den in dieser Zeit abgehaltenen Handelsmessen. Dabei scheint die Präzedenz des Papstheiligen vor den anderen Stadtpatronen jedoch nie infrage gestanden zu haben.<sup>371</sup>

Nachdem das Mausoleum für Bernhardin 1505 vollendet war, verwundert es also nicht, dass ein ähnlich monumentales Grabmal auch für Cölestin angestrebt wurde. Nicht nur der Stolz auf den Stadt- und Zunftpatron kann als Motivation ins Feld geführt werden. Auch die Repräsentation der Cölestiner von Collemaggio, die – wie gezeigt – entscheidendes Mitspracherecht bei der Planung des Heiligenmausoleums gehabt haben müssen, scheint ein wichtiges *Movens* gewesen zu sein. Hatte die Kongregation im 14. Jahrhundert noch eine hervorragende Rolle innerhalb der Stadtgemeinschaft gespielt, wurde die Stellung der Cölestiner in der

368 Detailreich erläutern Autoren des beginnenden 17. Jahrhunderts die Weisung der Cölestingebeine, die zum Auftakt der *Perdonanza* gemeinsam mit den Hauptreliquien von Collemaggio nach der öffentlichen Verlesung der Ablassbulle gezeigt wurden: Andrea Agnifili (ante 1628) zit. nach ANTINORI *Annali*, Bd. 22.1, fol. 230 f.; MASTAREO 1629, S. 140 f. (vgl. Appendix Nr. 8, S. 553). Wohl noch bis zum Ende des 19. Jahrhunderts geschah die öffentliche Ausstellung im August von einer Brüstung an der linken Seite der Fassade aus. In jüngerer Zeit nutzte man dazu den oktogonalen Turm rechts der Fassade (LOPEZ 1987, S. 64).

369 Im Inventar der „cassa principale della Camera Aquilana“ (1502) werden „Tredici chiavi del corpo de Sancto Petro, cioè octo grosse et cinque piccole“ vermerkt (Registro amministrativo [1499–1502], ASA, ACA, S. 80, fol. 56r). Auch über diesen sakralen Schatz wachten während der Reliquienschau ausgewählte Patrizier der Stadtviertel.

370 Zum Schutz vor vagabundierenden Truppen hatte man die Gebeine Cölestins im September 1381 in die Stadt geholt (BERARDI 2006, S. 82). Bittprozessionen mit den Reliquien in L’Aquila sind für 1646 (Erdbeben) und 1656 (Pest) bezeugt (LOPEZ 1987, S. 65; ANTINORI *Annali*, Bd. 22.2, fol. 619). Römische ‚Pilgerfahrten‘ der Gebeine werden für die Jahre 1575 und 1600 berichtet (TELERA 1648, S. 174; vgl. MOSCARDI 1894, S. 461); auch während der Prozession zu Cölestins 400-jährigem Inthronisationsjubiläum 1694 führte man sie mit (PANSÀ 1893, S. 106).

371 Vgl. 2.4.3; als Marker der Hierarchie der Aquilaner Patrone bietet sich etwa die Abstufung der Siegerpreise für die den Stadtheiligen gewidmeten diversen Wettkämpfe an (COLAPIETRA 1978, S. 769).

Stadt etwa zeitgleich mit dem ‚Aufstieg‘ der Franziskanerobservanten schwieriger (vgl. 2.4.3).<sup>372</sup> Als Eugen IV. den Konvent von Collemaggio 1444 in die französische Cölestinerprovinz integrierte und ihn ausschließlich französischen Mönchen anvertraute, begründete er interessanterweise die Notwendigkeit dieser Reform mit den zahlreichen Pilgern, die das Grabmal des Ordensgründers Petrus Cölestin aufsuchten und denen die Aquilaner Cölestiner ein schlechtes Beispiel seien.<sup>373</sup> Wie problematisch die Stellung der neu eingesetzten Mönche in der Stadt war, zeigt der durch die feindliche Gesinnung der Aquilaner verursachte zeitweise Weggang der französischen Brüder 1487.<sup>374</sup> Im Jahr 1505 wurde erneut ein französischer Prior berufen.<sup>375</sup> Die Errichtung des aufwendigen Cölestinmausoleums als Beitrag zum Kult dieses wichtigsten Aquilaner Stadtpatrons kann als konkrete Maßnahme zur Imagepflege der neuerlich eingesetzten französischen Cölestiner in Collemaggio gedeutet werden. Nicht weniger als vier Wappen der Mutterabtei S. Spirito und der Cölestinerkongregation am Monument sowie die namentliche Nennung des französischen Priors Mathurin de Chartain lassen jedenfalls keinen Zweifel am Engagement des Priorats.<sup>376</sup>

Ob mit der Übernahme der Struktur des Bernhardinmausoleums auch ein Konnex zu den Franziskanerobservanten artikuliert werden sollte, lässt sich weder belegen noch ausschließen. Verschiedene Berührungspunkte zwischen den Orden sind offenkundig: Cölestin hatte mit der franziskanischen Splittergruppe der Spiritualen sympathisiert, das Aquilaner Sternwunder während einer Predigt Bernhardins ereignete sich vor Collemaggio und der Reformier Jean Bassand stand im regen Austausch mit Observanten wie Colette de Corbie oder Johannes von Capestrano.<sup>377</sup> In jedem Fall spricht die am Modell des Bernhardinmausoleums orientierte Grabmallslösung für den Wunsch nach städtischer Identitätsstiftung; die Demonstration dieser *pietas civica* war den französischen Cölestinern in L’Aquila angesichts ihres nicht einfachen Standings sicherlich willkommen.

Nicht unerwähnt bleiben soll, dass die Mausoleen Cölestins und Bernhardins nicht geringe Parallelen mit der Fassade von S. Bernardino aufweisen. (vgl. Abb. 26)

372 Nicht immer harmonisch war die Beziehung zwischen Cölestinern und Franziskanern wie ein Zwischenfall im Kult um Cölestin zeigt: Da die Minderbrüder es mehrfach versäumt hätten, Cölestin am Festtag der Translation (im Zeitraum 1327 bis 1351, vor der Verlegung des Festtages auf den 19. Mai) Reverenz zu erweisen, sei der Heilige dem Sarkristan der Franziskaner erschienen und habe ihn eindringlich an diese Pflicht erinnert (MARINO 1630, S. 534).

373 *Regesti celestini* 1994/96, Bd. 6.2., S. 720 f.; vgl. *Regesto Antinoriano* 1977, S. 273; BORCHARDT 2006, S. 137.

374 *Regesto Antinoriano* 1977, S. 273 f.

375 Ebd., S. 224 f.; MARIANI Ms. 585, fol. 16v.

376 Als Konventsvorsteher konnte Mathurin den Ordensgründer ehren, das Prestige seiner Institution erhöhen und sich gleichzeitig persönlich commemorieren lassen. Zur Stiftung von Heiligengrabmälern durch Äbte NYGREN 1999, S. 162.

377 Zu Kontakten mit den Spiritualen und den Observanten vgl. HERDE 1987; BARTOLI 1993.

Cola dell'Amatrices Entwurf speiste sich aus verschiedenen Quellen (vgl. 2.6.2) und es ist nicht abwegig, dass er sich auch von diesen lokalen Aquilaner Kleinarchitekturen inspirieren ließ.<sup>378</sup> Insbesondere die durch Rücklagen hervorgerufenen gestaffelten Volumina und die durchgängige Verkröpfungen sind wiederzufinden, letztere im zweiten und dritten Fassadengeschoß. Es scheint, als habe Cola auch die Nischenpfeiler – welche beim Bernhardinmausoleum noch die Figurennische in den Mittelpunkt rücken – umgedeutet und in eine plastische Einheit von gekuppelten Halbsäulen überführt – wie sie das Cölestinmonument aufweist – wobei die schmalen Ausnischungen in die Interkolumnien verlegt sind.<sup>379</sup>

#### 4.5.1.2 Equitius

Während die Gebeine von Maximus, dem ersten Stadtpatron L'Aquilas, seit ihrer Translozierung im Jahr 1414 unter dem Hauptaltar der Kathedrale ruhten und kein aufwendiges Grabmonument erhielten,<sup>380</sup> wurde für den zweitältesten Aquilaner Protektor, Equitius, am Beginn des 17. Jahrhunderts ein monumentales Grabmal realisiert, welches jedoch durch die Auswirkungen des Erdbebens von 1703 gänzlich verloren ging. Equitius (498–571), Vertreter eines frühen Mönchtums auf dem Gebiet zwischen L'Aquila, Tivoli und Rieti, wurde in S. Lorenzo in Pizzoli bestattet.<sup>381</sup> Diesem frühen Sakralbau im Aquilaner *contado* korrespondierte später eine Kirche *intra moenia*, deren dreischiffiger Bau mit Querhaus und drei Apsiden zu den größten Pfarrkirchen der Stadt zählte. Infolge des Bebens von 1461 wurden die Gebeine Equitius' wiederaufgefunden und auf Veranlassung von Bischof Agnifili in die innerstädtische Laurentiuskirche transloziert.<sup>382</sup>

Zunächst wurden die Equitiusreliquien in einer Krypta in S. Lorenzo untergebracht. Am Beginn des 17. Jahrhunderts sah man die Konservierung der Reliquien durch Feuchtigkeit bedroht, so dass der Stadtrat 1602 beschloss, „acosti

378 Adriano Ghisetti Giavarina bescheinigt Cola eine eklektische Arbeitsweise, der sich zwar hinsichtlich einzelner Formen auf den aktuellen Stand brachte, aber in seinen Entwürfen entgegen den organischen Plänen etwa eines Giuliano da Sangallo noch den im Quattrocento üblichen, additiven Charakter beibehält (Diskussionsbeitrag während des Studientages „Cola dell'Amatrice nella cultura figurativa e architettonica del rinascimento“, Rom, Fondazione Besso 12. 4. 2018).

379 Auch hinsichtlich der Metopenreliefs im Gebälk des ersten Geschosses hat man eine Verwandtschaft zum Dekor des Bernhardinmausoleums feststellen wollen (GHISETTI GIAVARINA 2013, S. 19). Doch scheint dieser Zusammenhang keineswegs zwangsläufig, da diese Dekorationsformen kein Unikum sind.

380 ANTINORI *Annali*, Bd. 14.1, fol. 70–75; vgl. COLAPIETRA 1984, S. 103 f.

381 ANTINORI 1988/93, Bd. 2, S. 241. Zur Figur des Equitius vgl. MARINANGELI 1974.

382 Anscheinend in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts begonnen, war der Bau 1453 noch nicht fertiggestellt (ANTINORI *Monumenti*, Bd. 47, fol. 898, 911). Diese Translation (ANTINORI *Annali*, Bd. 15.2, fol. 586) hatte wenig später, 1466, die Umwidmung in SS. Lorenzo ed Equizio zur Folge (ANTINORI *Monumenti*, Bd. 47, fol. 898, 910).

dell'altare maggiore di detta Chiesa far un deposito per conservare dette sante Reliquie“ und dafür 250 Dukaten aus der Kornsteuer beizutragen.<sup>383</sup> Bereits wenige Monate zuvor hatte man die lokalen Bildhauer Alessandro Ciccarone und Ascanio Castagnola mit der Realisierung des „deposito“ für den hl. Equitius beauftragt und eine für Januar 1600 dokumentierte Steinlieferung belegt, dass das Vorhaben bereits seit einiger Zeit in Planung war.<sup>384</sup> Auch in den folgenden Jahren wurde das Projekt durch verschiedene Zahlungen seitens der Kommune unterstützt: Im Juni 1607 erhielt der Prior von S. Lorenzo öffentliche Zuwendungen, da dem Grabmal, für welches man eine (Entwurfs-)Zeichnung in Rom angefragt habe und das inzwischen ein Gewölbe besitze, noch Steine für das Fenster fehlen würden sowie eine Vergitterung.<sup>385</sup> Spätestens im Jahr 1608 erfolgte die Translation der Reliquien in das neue Grabmonument, an dem in den folgenden Jahren noch kleinere Arbeiten ausgeführt wurden.<sup>386</sup>

---

383 Sitzung vom 14. Juni 1602 in ASA, ACA, T 29 (Liber reformationum 1597–1602), fol. 218v–220r, bes. fol. 220r: „malamente tenute nella grotte di san Lorenzo dove per la humidità et grande antichità, potriano facilmente corrompersi“. Antinori interpretiert „fu risoluto dal Magistrato fare un Deposito, per quelle al lato dell'Altare maggiore con Cappella a parte quasi a modo di Nave laterale“ (ANTINORI *Monumenti*, Bd. 47, fol. 903, 911; vgl. MASTAREO 1629, S. 27). Fälschlich nehmen Colapietra und Petracca an, das Heiligengrab sei in den Hauptaltar integriert gewesen (COLAPIETRA 1978, S. 934; PETRACCIA 2010a, S. 110). Darauf Bezug nehmend entstand wohl auch das Missverständnis, der römische Entwurf sei für den Hauptaltar bestimmt gewesen (BOLOGNA 1997, S. 134).

384 „Nell'Aquila i Procuratori della chiesa di S. Equizio convennero cogli scultori Alessandro Ciccarone ed Ascanio Castagnola l'edificio d'un deposito in pietra per riporre le ossa del santo Protettore della città“ (ANTINORI *Annali*, Bd. 21, fol. 354 nach einem Notarsakt vom 23. Februar 1602). Zu den beiden kaum dokumentierten Künstlern BINDI 1883, S. 88, 101; BOLOGNA 1997, S. 134. Zur Steinlieferung vgl. COLAPIETRA 1978, S. 934, der einen Notarsakt vom 29. Januar 1600 anführt.

385 „Dalli detti poi si manda in Roma per un disegno il qual venuto conforme a quello selli è dato principio (...) essendo già la volticella complita vi mancano solo le pietra per la finestra e la ferrata“, Sitzung vom 4. Juni 1607 in ASA, ACA, T 30 (Liber reformationum 1603–1610), fol. 135r–137v. 30 Dukaten Almosen zusätzlich zu den 450 bereits ausgegebenen wurden dem Prior zugestanden, der die bis zur Vollendung des Monumentes notwendige Summe auf weitere 500 Dukaten schätzte.

386 Zur Translation: „in tempo che vedevansi agl'altri SS. Protettori alzati vaghi depositi, non parendoli soddisfare a loro medesimi, ciò permettendo, determinarono a spese del pubblico alzare anche a questo un deposito, se non equivalente al merito di un tanto Santo, almeno del primo più riguardevole (che è quello che oggi si vede nella medesima Chiesa di S. Lorenzo) nel quale subito, compito che fu nel 1607, si trasferirono con solenne pompa le Sacre Reliquie“, CIURCI Ms. 48, fol. 118v. Vgl. auch „vi [nel Deposito] si trasferirono le reliquie nell'anno 1608 solennemente“, ANTINORI *Monumenti*, Bd. 47, fol. 908. Zu den späteren Modifikationen: „Nel 1609 nuovo ornamento si fece al Deposito di S. Equizio per mano degli scultori di Poggio Pienza, e s'intenderà forse la Palastra“, ANTINORI *Monumenti*, Bd. 47, fol. 903 (nach einem Notarsakt vom 10. August 1609). „Nel 1618 fece la città scolpire nel Deposito di S. Equizio le arme e le statue che ci sono da Pietro Francese“, ANTINORI *Monumenti*, Bd. 47, fol. 904, 908 (nach dem Libro straordinario, 30. Dezember 1618).

Aus den Quellen lässt sich die Form des Monumentes als steinerne Ädikula mit skulptiertem Schmuck folgern, die ein eigenes kleines Gewölbe besaß wie auch eine vergitterte, fensterartige Öffnung.<sup>387</sup> Schon diese groben Charakteristika verraten Analogien mit den Mausoleen der beiden Konpatrone, die mit der Übernahme der Grundstruktur des Bernhardinmonumentes für das Grabmal Cölestins eine identitätsstiftende Tradition begründet hatten. Zudem übte man eine ähnliche Ausstellungspraxis mit den Equitiusreliquien an seinem Heiligentag<sup>388</sup> und auch ein die Heiligengebeine bergender Schrein im Inneren des Monumentes war integraler Bestandteil. 1628 bestimmte die Stadt gewisse Erträge für die Anfertigung eines neuen Reliquienschreins für Equitius, die 1631 durch eine testamentarisch verfügte Privatstiftung ergänzt wurden.<sup>389</sup> Im Jahr 1635 konnten die Gebeine schließlich in den neuen versilberten Schrein überführt werden, der – zieht man die secentesken Meldungen heran – heute immer noch im Einsatz zu sein scheint.<sup>390</sup> Diese *cassa* zeigt ein deutlich kleineres Format als die Schreine, die einst die Gebeine Bernhardins und Cölestins verwahrten, da nur einzelne Knochen erhalten waren. (Abb. 197) Auch bezüglich des Schreinentwurfes scheint man einer Gestaltungstradition gefolgt zu sein: Vergleicht man das Objekt mit den Holzschnitten vom Bernhardinschrein Mitte des 16. Jahrhunderts, zeigen sich Analogien hinsichtlich der Sarkophagform und des trapezoidal sich verjüngenden Deckels, auf dem mittig eine versilberte Adlerfigur mit gespreizten Flügeln angebracht ist. (vgl. Abb. 65–67) Die Langseiten besitzen ein zentrales Sichtfenster zwischen je einer Figurennische mit flankierenden Pilastern, die risalitartig hervortreten. Alle vier Stadtpatrone sind dargestellt: an der Vorderseite Equitius und Bernhardin, rückwärtig Cölestin und Maximus.

Verschiedene Forscher haben postuliert, das Equitiusgrabmal sei nach dem Vorbilde des Cölestin- oder auch des Bernhardinmausoleums errichtet worden, jedoch ohne auf die aus den Quellen hervorgehende Gestalt des Grabmales und

387 Vgl. ANTINORI *Annali*, Bd. 22.1, fol. 233 (nach Andrea Agnifili, ante 1628): „Il corpo dell’altro Protettore S. Equizio Monaco si conserva in ossa dentro cassa di legno in deposito di pietre sculte“.

388 „Ove [in S. Lorenzo] prima in vna Cappella sotterranea à piè della Chiesa, e poi in vn’altra di pietra ben lauorata à spese publiche da’ Signori del Magistrato fabricatali à man destra dell’altare Maggiore di quella Chiesa medesima, fu honoreuolmente riposto. La sua festa si celebra (...) col mostrarsi à tutti le sue Reliquie, che in vn cassertino decentemente si conseruano“, MASTAREO 1629, S. 27.

389 ANTINORI *Monumenti*, Bd. 47, fol. 904, 910 (nach der Riformagione vom 1. Mai 1628). Der Adelige Cesare Branconio verfügte „60 ducati per la cassa lavorata ed indorata con cristalli per contenere le ossa di S. Equizio“, COLAPIETRA 1986, S. 114 f.

390 „Nel 1635 oltre al Desposito di Pietra, levate le reliquie di S. Equizio dall’Antica Cassa di legno, la quale si doveva annualmente aprire nella festa di lui e si esponevan con ciò troppo le Reliquie stesse, furono risposte in Cassa d’argento adorna di figure di basso rilievo con cristalli da dui parti, pe’ quali si vedono senza che s’abbia la Cassa ad aprire in tal Festa fu fatta la riposizione di esse a 23 di Giugno vigilia della Natività di S. Giovanni Battista con solenne pompa“, ANTINORI *Monumenti*, Bd. 47, fol. 904, 908 f. (bezieht sich auf Ciurci).

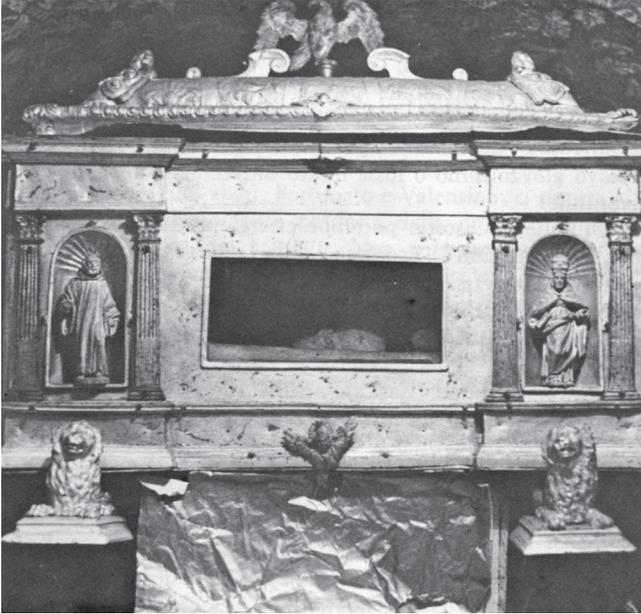


Abbildung 197: Schrein  
hl. Equitius, um 1635,  
L'Aquila, S. Margherita  
(ehem. S. Lorenzo di  
Pizzoli)

seinen liturgischen Kontext einzugehen.<sup>391</sup> Dabei scheinen sich die Autoren von suggestiven Formulierungen der Lokalhistoriker haben leiten lassen, die beschreiben, man habe mit dem Projekt des Equitiusgrabmals ein ebenso würdiges Monument erschaffen wollen, wie diese bereits für Cölestin und Bernhardin bestünden, woraus sie anscheinend auf eine auch formale Ähnlichkeit der Protektorengrabmäler schlossen.<sup>392</sup>

391 LEOSINI 1848, S. 116: „ma poi (non ha molto) barbaramente ruinato questo patrio monumento di scultura, lavorato sul modello di quel di S. Pietro Celestino in Collemaggio“; LEHMANN-BROCKHAUS 1983, S. 227: „Nach dem Vorbild des Mausoleums in der Collemaggio entstand in L'Aquila in S. Margherita della Forcella [sic!] ein Grabbau, den die Bildhauer Ascanio Castagnola und Alessandro Ciccarone (16./17. Jh.) dem hl. Equizio errichteten“; BOLOGNA 1997, S. 134: „Un monumento, che dovet'essere qualcosa di simile ai depositi di San Bernardino e di San Pietro Celestino a Collemaggio“.

392 „in tempo che vedevansi agl'altri SS. Protettori alzati vaghi depositi, non parendoli soddisfare a loro medesimi, ciò permettendo, determinarono a spese del pubblico alzare anche a questo un deposito“, CIURCI Ms. 48, fol. 118v; „le varie Reliquie di S. Equizio (...) che non avessero deposito a par degli altri tre Protettori“, ANTINORI *Monumenti*, Bd. 47, fol. 908. Im Übrigen wurden nicht wenige Elemente von S. Lorenzo *ad similitudinem* anderer Aquilaner Kirchen realisiert: der Campanile wurde 1507 nach dem Modell der „torre civica“ errichtet (ebd., fol. 899); das 1557 beauftragte Taufbecken der Kirche war am Vorbild von S. Biagio orientiert (ebd., fol. 913); die Privatstiftung des Salvatoraltars in S. Lorenzo sollte Engelsfiguren erhalten „ad similitudinem angelorum minorum existentium in ecclesia sancti Bernardini de Aquila“ (BERARDI 1990, S. 515).

Indes hatte das Equitiusmonument nicht lange Bestand, denn bereits während des Bebens von 1646 in Mitleidenschaft gezogen, begann nach 1703 der langsame Verfall von Grabmal und Kirche. Zwar gelang es, einige Schäden an der südlichen Apsis, in der sich das Equitiusgrabmal befand, zu beheben, doch transferierte man im Jahr 1784 die gesamte Pfarrei in die verlassene Jesuitenkirche S. Margherita und translozierte ein Jahr später auch die Heiligengebeine dorthin.<sup>393</sup> 1786 wurde der neue, in Buntmarmor gearbeitete Grabaltar für Equitius von einem unbekanntem, wohl aus Neapel stammenden Künstler in der zweiten Kapelle der rechten Schiffsseite errichtet, in dem der secenteske Reliquienschrein seit dieser Zeit ruht.<sup>394</sup>

### Monument des sel. Jean Bassand

Möglicherweise lässt sich dem Typus der Mausoleen der Aquilaner Stadtheiligen noch ein weiteres, heute ebenfalls verlorenes Beispiel hinzugesellen: In Alferis Beschreibung der Kirche S. Maria di Collemaggio kommt der Autor nach der Erläuterung zur Cölestinkapelle auf die den Hauptaltar nördlich flankierende Grabkapelle des sel. Jean Bassand (1360–1445) zu sprechen.<sup>395</sup> Auch wenn die Beschreibung kaum Details birgt, erfahren wir, dass der vollständig erhaltene Körper des Seligen in einem Glassarkophag im Inneren eines steinernen Monumentes mit Stützen ionischer Ordnung ruhte.<sup>396</sup> Indem Alferi die Bezeichnung „tabernacolo“ verwendet, greift er interessanterweise auf den selben Begriff zurück, mit dem er bereits das Cölestinmonument bezeichnet hatte.<sup>397</sup> Zwar folgt daraus nicht zwangsläufig eine formale Ähnlichkeit der Grabmäler, doch kann man eine ähnliche Typologie vermuten.

Eine Quelle des 17. Jahrhunderts verrät, dass der Leichnam oberhalb der Altarmensa ruhte, durch zwei verschließbare hölzerne Läden zugänglich und zu bestimmten Kirchenfesten ausgestellt war.<sup>398</sup> Ob dies auch der ursprünglichen

393 COLAPIETRA 1978, S. 934 f., der meint, dass gerade die anhaltenden Investitionen in das Heiligengrab dem Gesamtbau zum Schaden gereicht hätten; ANTONINI 1988/93, Bd. 2, S. 243.

394 PASCULLI FERRARA 2010, S. 305.

395 Der Franzose war Generalvikar der Cölestiner und wurde im März 1444 von Eugen IV. zum Prior von Collemaggio ernannt, um dort Reformen durchzusetzen (LOPEZ 1987, S. 159).

396 „Nell'altra inferior tribuna si vede un altro tabernacolo di pietra lavorato di ordine ionico nel quale riposa il corpo del Beato Giovanni Bassanni, monaco de' celestini, il quale si conserva intero dentro una cassa di vetro“, ALFERI 2012, S. 182 (vgl. auch ANTINORI *Monumenti*, Bd. 47, fol. 1266 f.).

397 Das Cölestinmonument bezeichnet er als „tabernacolo di finissima pietra, composto di due ordini oltre il piedestallo, dove si vede un bel intaglio sparso per tutta l'opra di ordine corinto“, ALFERI 2012, S. 182.

398 „Stimarono poscia i Monaci, & il Magistrato, che al B. Padre si douesse fabbricare vna Tomba honoreuole (...) conforme trà pochi anni fù eretta vaga machina di pietre lauorate nel mezzo della cappella di S. Gio. Battista (...) e vi fù posta non altra imagine, che vn'antica statua del medesimo santo Precursore (...) E fin'ad hoggi fi vede il sagra cor-

Disposition entsprach, muss dahingestellt bleiben. Das Monument fiel der Zerstörung anheim und wurde 1736 durch ein Altargrab ersetzt.<sup>399</sup> Ohne die Entstehung und Gestalt des ursprünglichen Grabmals für Jean Bassand an dieser Stelle tiefergehend untersuchen zu können, tritt doch ein weiterer Hinweis auf eine Angleichung der Grabstätten von Mitgliedern des Aquilaner städtischen Pantheons zutage.

Diese Tendenz zur Vereinheitlichung der Patronsgrabmäler lässt sich bis ins 18. Jahrhundert weiterverfolgen, nachdem diese infolge des Bebens von 1703 zum Teil umgestaltet wurden. Orientiert am Typ des Buntmarmoraltars mit über dem Stipes integrierter Grabnische der neuen Unterbringung des Leibes von Jean Bassand (1736), wurden – wie wir sahen – 1786 auch die Equitiusreliquien in der Nische oberhalb eines neu gestalteten Altars in S. Margherita überführt.<sup>400</sup> (Abb. 198)



**Abbildung 198:** Aniello Gentile, Grabaltar sel. Jean Bassand, 1736, L'Aquila, S. Maria di Collemaggio

po situato in alto al piano dell'Altare, in vna cassa con i cristalli intorno: che si custodisce da due porte di legno con le chiaui, e si mostra nelle feste principali della Chiesa“, TELERA 1648, S. 335 f.

399 Der Neapolitaner Aniello Gentile schuf einen neuen Buntmarmoraltar mit integrierter Grabnische („AGNELUS GENTILE F. ANNO MDCCXXXVI“, PASCULLI FERRARI 2010, S. 306). Ein trapezförmiges Gemälde, das den Seligen auf seinem Totenbett zeigt und durch zwei Schlüssellocher perforiert ist, verschließt das Reliquiendepositum oberhalb des Altarstipes und spielt auf die Integrität des Heiligenleibes an. In späterer Zeit wurden die Gebeine Jean Bassands mit denen der sel. Cölestinererale Luca Mellini († 1449) und Bonanno Aquilano (1610 nach Collemaggio transloziert) vereint (TELERA 1648, S. 334 f.; SIGNORINI 1868, Bd. 2, S. 336).

400 PASCULLI FERRARI 2010, S. 307.

## Exkurs zur lokalen Typogenese von Grabmalgruppen

Analoge Grabmalstypen bzw. Grabmalsserien auf lokal begrenztem Raum sind kein Einzelfall, und für Heilige oder Selige ebenso wie für Nichtheilige nachzuweisen.<sup>401</sup> Beispiele einer Gruppenbildung finden sich etwa in den Grabmälern für die Anconitaner Seligen Gabriele Ferretti (1489) und Girolamo Giannelli (1509), beide Franziskanerobservanten.<sup>402</sup> Bestand das Ferretti-Grab (vgl. 4.4.1) aus einer extravaganten Mediensynthese, die beim Monument für Giannelli nicht zu finden ist, waren doch beide unzweifelhaft an römischen Klerikerwandgrabmälern bregnesker Prägung orientiert. Der Rückgriff auf den gleichen Typus scheint darauf abzielen, die verehrten Franziskaner mit einander zu assoziieren.

Möglich war auch die visuelle Assoziation des ‚Heiligenpersonals‘ einer einzigen Kirche durch einen spezifischen Grabtyp, so beispielsweise die Grabtumben von S. Giustina, Padua. Die Umbettung des Evangelisten Lukas und des Apostels Matthias in neue Grabmäler vom Typus der Stelzentumba (beide 1316) innerhalb der Basilika scheint eine formale Antwort auf den aufblühenden Kult des benachbarten Stadtheiligen Antonius – gebettet in eine auf Stützen erhöhten, aus kostbarem Stein gefertigte *arca* – gewesen zu sein. Einen späteren Nachhall fand dieser Grabtyp noch in den beiden folgenden Jahrhunderten, als man die Gebeine der Patronin Giustina in der Krypta ihrer Grabbasilika in ein erhöhtes Tumbengrab translozierte (1476) und im 16. Jahrhundert, als man weitere *arche* für Heiligengebeine in S. Giustina plante.<sup>403</sup>

Mitunter wurde ein erfolgreiches Modell beim selben Künstler ein zweites Mal angefragt, wie die von Lorenzo Ghiberti im *all’antica*-Stil für die Gebeine der hll. Protus, Hyazinth und Nemesius (1426–28) sowie für den hl. Zenobius (1432–42) geschaffenen bronzenen Sarkophage zeigen.

Auch hinsichtlich der gleichartigen Präsentation der fragmentierten Gebeine von Stadtheiligen lassen sich Beispiele anführen, wie etwa für das späte Trecento in Bologna: Nachdem Jacopo Roseto 1380 im Auftrag der Kommune für das Haupt des Patrons Petronio ein tabernakelförmiges Reliquiar, bekrönt von einer Büsten-darstellung des Heiligen geschaffen hatte, wurde nur drei Jahre später ein analo-

401 Im profanen Bereich waren ähnliche Grabtypen häufig ein Mittel, um dynastische Verbindungen oder beruflich-politischen Rang auszudrücken, vgl. etwa in Florenz die Baldachinmonumente der Familie Bardi in S. Croce oder die uniformierten *avelli* von S. Maria Novella. Zu Heiligengrabmälern GARMS 1990, S. 91f.; NYGREN 1999, S. 160. Man denke auch an die römischen Papstgrabmäler Pius’ II. und seines Neffen Pius’ III., wie die Monumente für die Kardinäle Ascanio Maria Sforza und Girolamo Basso della Rovere oder auch die Wandgrabmäler des Diomede und Francesco Carafa in S. Domenico Maggiore, Neapel.

402 GARMS 1990, S. 91; NYGREN 1999, S. 123 f. Zum Grabmal Giannellis RÖLL 1994, S. 157–164.

403 Zur Vorbildfunktion der Antonius*arca* vgl. TOMASI 2012, S. 72, 76. Zur *arca* der hl. Giustina ZAMPIERI 2006; zur Umgestaltungskampagne von S. Giustina im Cinquecento TOMASI 2012, S. 36–38.

ges Reliquiar beim selben Künstler zur Aufbewahrung der Kopfreliquie des Konpatrons Dominikus beauftragt.<sup>404</sup>

Die visuelle Referenzbildung zwischen Heiligengrabmälern ist einerseits als Mittel zur Identitätsstiftung innerhalb eines Territoriums, einer Kongregation oder auch Kirche zu verstehen. Andererseits lässt sie sich im Sinne einer „sakralen Aggregation“ deuten, wobei in der Akkumulation der Fürsprecher die Vorstellung mitschwingt, dass die Stadtpatrone, gemeinsam angerufen, eine effektivere Wirkmacht entfalteten.<sup>405</sup> Diese Gründe und wohl auch praktische Erwägungen scheinen ursächlich für das Auftreten einer Grabmalsgruppe in der Sakraltopographie L'Aquilas zu sein. Das von Silvestro di Giacomo entwickelte Erfolgsmodell orientierte sich zunächst an den konkreten Bedürfnissen der Bernhardinverehrung. Doch erwies sich die Gestalt eines freistehenden, vergitterten Schutztabernakels mit verschließbarem Sichtfenster auch im Kult der anderen Stadtpatrone als günstig, so dass durch die formale Übernahme ein spezifischer Heiligengrabtypus, quasi eine Aquilaner *corporate identity* entstand.

#### 4.5.2 Wahlverwandtschaften – zwei Fälle überregionaler Rezeption

In diesem Kapitel wird der Rezeption des Bernhardinmausoleums auf überregionaler Ebene nachgespürt. Untersucht werden dabei typologisch-funktionale Analogien des ersten Entwurfs für das Grabmal Julius' II., dem das Aquilaner Mausoleum möglicherweise als Inspiration diente. Stärker auf formaler Ebene bewegen sich Parallelen des Schutzgehäuses der lauretanischen Santa Casa und der in ihrer Nachfolge entstandenen Kleinarchitekturen.

##### Santa Casa

Steine des Wohnhauses der Gottesmutter in Nazareth, welches man schon seit konstantinischer Zeit verehrte, wurden Ende 1294 nach Italien transferiert.<sup>406</sup> Im 14. Jahrhundert erhöhte man die Mauern der aus diesen Steinen errichteten Konstruktion mit Backstein und setzte ein Satteldach mit Dachreiter auf. Verschiedene 1375 gewährte Ablässe für Marienfesttage steigerten die Verehrung. Die Legende der Transferierung des gesamten Hauses durch Engel scheint in das 15. Jahrhundert zu datieren und ist erstmals 1440 im *Rosarium* der Klarissin Caterina Vigri zu fassen.<sup>407</sup> Ab 1471 wurde eine kreuzförmige Basilika um die Heilighausreliquie errichtet: Nachdem Giuliano da Sangallo 1499/1500 diesen Bau mit einer Kuppel über der Santa Casa vollendet hatte, veranlasste Julius II. den Entwurf eines marmornen Gehäuses um die Baureliquie, ein Backsteinbau von 9,50 m Länge, 4 m

404 LUCCHINI 2010, S. 535 f.

405 Vgl. DAVIES 2013, S. 206.

406 Zur Geschichte der Heilighausreliquie vgl. WEIL-GARRIS 1977, Bd. 1, S. 3–5.

407 SAHLER 2013, S. 1421.

Breite und 6 m Höhe. Gemäß dem 1509/10 vollendeten Modell Bramantes realisierten Andrea Sansovino, Gian Cristoforo Romano, Antonio da Sangallo d.J., Raniero Nerucci und andere die Arbeiten, die sich noch bis 1537/79 hinzogen.<sup>408</sup>

Der Aufriss der westlichen Wand – zugleich die Schauseite vom Langhaus aus – übersteigt die Dimensionen des Aquilaner Monumentes deutlich (13,74 m × 8,80 m). (Abb. 199) Über einer Sockelzone mit zentral vorgelagertem Altar erhebt

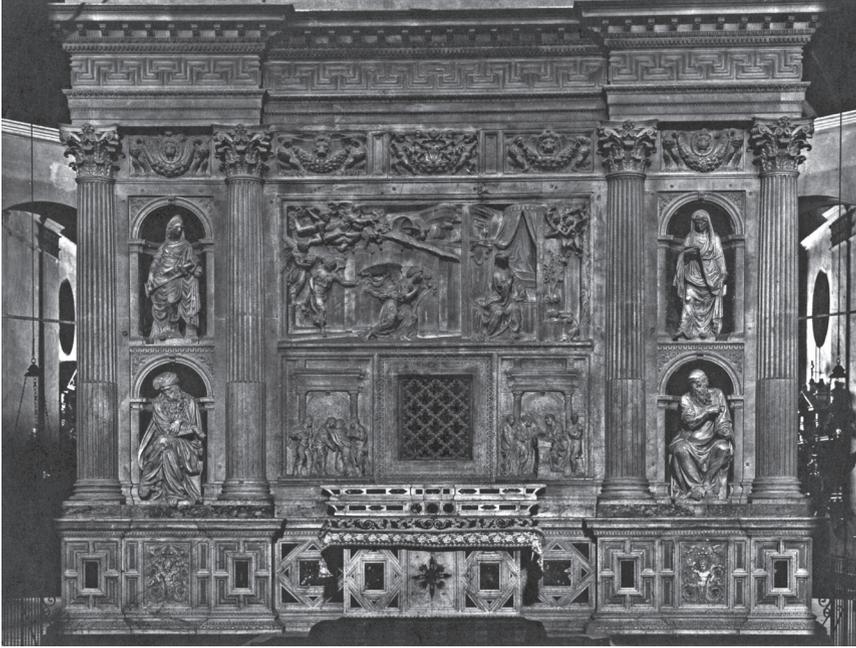


Abbildung 199: Bramante et al., Gehäuse der Santa Casa, ab 1507, Loreto, S. Maria della Santa Casa

sich mittig eine quadratische, von Reliefszenen flankierte Öffnung mit Gittereinsatz, die *finestra dell'angelo*, auf deren vermutete Funktion das darüberliegende Relief der Verkündigung Bezug nimmt. Dieses Mittelkompartiment wird gerahmt durch zwei Säulenjoche mit übereinander angeordneten Figurennischen; die rahmenden korinthischen Halbsäulen scheinen durch die verkörppte Sockelzone wie auf hohen Piedestalen zu stehen. Den Abschluss bildet ein kräftiges Gebälk, dem eine Balustrade aufsitzt.

Der Vergleich des Bernhardinmausoleums mit der cinquecentesken Verkleidung der Heilighausreliquie in Loreto wurde in der Forschung verschiedentlich

408 Allgemein zur Genese des Gehäuses und einer Analyse des Skulpturenschmucks WEIL-GARRIS 1977.

bemüht.<sup>409</sup> Beide Kleinarchitekturen – denen die ‚Haus in Haus-Typologie‘ gemeinsam ist – zeigen an der bzw. den Hauptschauseiten das Schema eines dreizehnigen Aufrisses mit bekrönendem Element, wobei das Santa Casa-Gehäuse über dem Sockel zwei Zonen in einer kolossalen Ordnung zusammenfasst, was den monumentalen Charakter unterstreicht. Eine Dreiteilung ist jeweils auch in der Vertikalen vorhanden, wobei eine untere zentrale Öffnung axial zu einem erzählenden Relief positioniert und durch Stützenachsen gerahmt wird. Am Grabmal des hl. Bernhardin ist die Geschosseinteilung klarer und die Schauöffnung in das ‚Interkolumnium‘ zwischen den Stützenachsen ausgeweitet. In Loreto ist die *finestra* zum Innenraum des Heiligen Hauses relativ zur Breite des Gebäudes verkleinert und von Reliefszenen begleitet. Die Verkröpfung der Stützenachsen über alle Zonen hinweg ist beiden Bildhauerarchitekturen gemein, doch wird die Plastizität in Loreto noch gesteigert durch den Einsatz von Dreiviertelsäulen und raumgreifender Skulptur. Zugleich haben die vereinheitlichenden Rahmenstreifen, die Nischen und Relieffelder umgeben, im Gegensatz zur flirrenden Ornamentfülle des Bernhardinmausoleums eine beruhigt-strenge, die Monumentalität des Entwurfs steigende Wirkung.

Eine konkrete Verbindungslinie ließe sich über den Auftraggeber Julius II. konstruieren, der – wie wir sahen – das Mausoleum Bernhardins kennen musste (2.6.2), allerdings lassen sich weitere Berührungspunkte aufzeigen. Auch wenn die Franziskaner anscheinend ein ambivalentes Verhältnis zu diesem Pilgerziel hatten – war die Santa Casa doch eine der wenigen nicht unter ihrer Aufsicht stehenden Heiligen Stätten –, wurde Loreto sehr schnell zu dem beliebtesten Marienwallfahrtsort Europas und 1476 durch den Franziskanerpapst Sixtus IV. dem direkten Schutz des Heiligen Stuhls unterstellt; im selben Jahr bestätigte der Pontifex die von den Franziskanern beförderte Doktrin der Unbefleckten Empfängnis Mariens.<sup>410</sup>

Auch Pilger aus L’Aquila kannten und besuchten das Heiligtum im ca. 190 km entfernten Loreto.<sup>411</sup> Verschiedene Ablässe für den Besuch der Santa Casa koinzidierten mit den Terminen der Handelsmesse in Recanati, das nur rund 8 km vor Loreto liegt, so dass Aquilaner Kaufleute einen zusätzlichen Anreiz hatten, sich in die Marken zu begeben. So sind auch für den Stifter des Bernhardinmausoleums,

409 BINDI 1889, S. 805; CHINI 1954, S. 438; LEHMANN-BROCKHAUS 1983, S. 384; DI GENNARO 2010, S. 82. Antonini geht davon aus, dass die 1467 begonnene Wallfahrtskirche von Loreto sich am Typus der Basilika mit Kuppeloktogonal von S. Bernardino orientierte und die von ihm vermutete ursprüngliche Positionierung des Bernhardingrabmals unter der Kuppel als Vorbild für den Ort der Santa Casa diente (ANTONINI 2004, S. 226, 237 Anm. 15).

410 Obwohl sie u. a. bei Caterina Vigri zu finden ist, bezweifelte ein Pilgertraktat des Franziskanerobservanten Francesco Suriano von 1485 offen die Legende der englischen Übertragung des Hauses (vgl. MOORE 2017, S. 221).

411 BERARDI 2005, S. 223–226. Einer Legende zufolge planten die Templer 1294, die Santa Casa aus dem Heiligen Land zu transferieren und sie Cölestine V. für S. Maria di Collemaggio zu übergeben (DE SIMONE 2005, S. 102).

Iacopo di Notar Nanni, im Jahr 1496 geschäftliche Transaktionen auf der Messe von Recanati bezeugt.<sup>412</sup> Erst einige Jahrzehnte später, zwischen 1535 und 1555, war der Aquilaner Kleriker und Chronist Bernardino Cirillo Erzpriester der Santa Casa und veröffentlichte 1572 eine Schrift zur Geschichte des lauretanischen Marienheiligums.

Schon 1520 war das Marienheiligum von Loreto zu einem der wichtigsten Wallfahrtsorte der Christenheit proklamiert worden. Eine infolge des Sieges bei Lepanto 1571 gesteigerte Marienverehrung und die Bestätigung der Legende der Transferierung des Heiligen Hauses durch Sixtus V. 1586 führten dazu, dass überall in Europa Nachbildungen der Heilighausreliquie entstanden.<sup>413</sup> Beispielhaft sei hier die ebenfalls in den Marken befindliche Nachbildung der Santa Casa in Macereto bei Visso genannt (1585–94).<sup>414</sup> Das marmorne Gehäuse bildet den räumlichen Mittelpunkt eines Zentralbaus. Gegenüber dem lauretanischen Modell hinsichtlich der Dimensionen, des Figureschmuckes und der Farbigkeit reduziert, ist die Struktur in Macereto weitaus weniger plastisch und wirkt weniger monumental. Diese Modifikationen führen dazu, dass die Schaufrent trotz der Aufgabe der zweizonigen Anordnung des Mittelkompartimentes dem Bernhardinmausoleum noch näherkommt, als das Heilighausgehäuse in Loreto.

### Erster Entwurf des Juliusgrabes

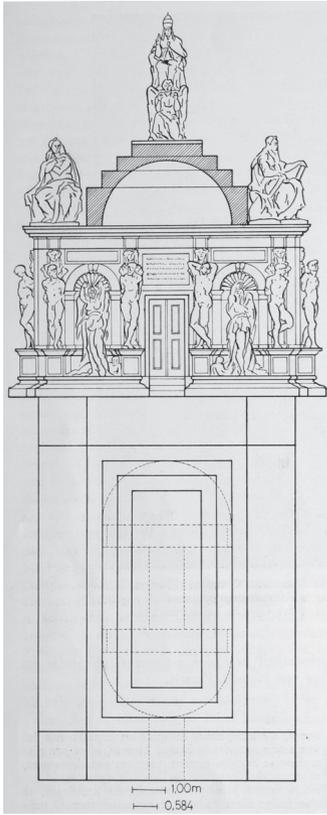
Die komplexe Planungsgeschichte des Juliusgrabes soll hier nicht *en detail* behandelt, sondern die Grundzüge von Michelangelos erstem, auf 1505 datierendem Entwurf umrissen werden. Dieser sah ein monumentales, vierseitiges Freigrab mit den ungefähren Grundrissmaßen von 10,80 × 7,20 m vor. Die Schaufrenten sollten mit Figurennischen geschmückt werden, gerahmt von *termini* und vorgelagerten Statuen. Darüber bekrönte auf einer erhöhten und von vier Skulpturen umgebenen Plattform die Figurengruppe Julius' II. zwischen zwei Engeln das Monument. Das Innere sollte als gewölbte Grabkammer gestaltet und betretbar sein, so dass vor dem mittig platzierten Sarkophag des Grabmalsinhabers Gebete entrichtet werden konnten.<sup>415</sup> (Abb. 200)

412 BERARDI 2005, S. 225 f. Anm. 83. Die kalkuliert terminierten Ablässe (vgl. CALCAGNI 1711, S. 59) scheinen einen ähnlichen Synergieeffekt zwischen dem Handelsstand- und Wallfahrtsort geschaffen zu haben, wie er für die Aquilaner Messen im Mai und August geschildert wurde (2.4.3).

413 Moore sieht in den Nachbildungen der Santa Casa eine symbolische Aneignung der Architektur des Heiligen Landes (MOORE 2017, S. 221; zu Einzelbeispielen ebd., S. 229–232). Sahler geht so weit zu postulieren, dass die „Haus-in-Haus-Typologie“ mit Beispielen wie der Santa Casa oder der Portiunkula sich in gegenreformatorischer Zeit geradezu zum „Topos der Wallfahrtsarchitektur“ entwickelte (SAHLER 2013, S. 1424).

414 ALICI 2002; PATETTA 1989, S. 126 f.

415 Zur Diskussion des Grabmalsentwurfs von 1505 ARGAN/CONTARDI 1990, S. 49–55; POESCHKE 1990/92, Bd. 2, S. 89 f.; ECHINGER-MAURACH 1991, Bd. 1, S. 180–190; dies. 2009, S. 13–22. Zur Schwierigkeit, dass den späten, rekonstruierenden Beschreibungen



**Abbildung 200:** Michelangelo Buonarroti, Entwurf Juliusgrab, 1505, Rekonstruktion nach Christoph L. Frommel

Vielfältige Anregungen sind für das Juliusgrab zu vermuten: römisch-antike Grabbauten, das freistehende, durch den späteren Julius II. beauftragte Bronzegrabmal Sixtus' IV. oder auch die reich mit Reliefs und Skulpturen geschmückte *arca* des hl. Dominikus, an deren Erweiterung Michelangelo mitgewirkt hatte. Im Besonderen soll hier jedoch die These John Shearmans näher vorgestellt werden, der als Inspirationsquelle der Grundidee des ersten Juliusgrabentwurfs als freistehendes Grabgehäuse das Aquilaner Bernhardinmausoleum annimmt und dies auf die persönlichen Erfahrungen des Papstes zurückführt:<sup>416</sup> Dieser war als Kardinal Giuliano della Rovere (1471–1503) mehrfach Legat in Frankreich gewesen und frequentierte dort u. a. zwischen Juni 1480 und November 1481 den Hof Ludwigs XI.<sup>417</sup> Auf diese Weise muss der Kardinal von dem unerhört kostbaren Geschenk des Prunksarkophages für den Bernhardinleib erfahren haben, welchen der französische Monarch just im Frühjahr 1481 nach L'Aquila sandte.<sup>418</sup> (vgl. 3.1.1) Dies ist umso wahrscheinlicher wegen eines Zwischenhalts des Sarkophags in Rom, bei dem er von Giulianos Onkel Sixtus IV. gesegnet wurde.<sup>419</sup> Vermutlich verfolgte Giuliano, der wie Sixtus Franziskaner und seit 1474 Kardinalprotektor des Ordens war, auch die weitere Projektierung des aufwendigen Aquilaner Mausoleums, das im selben Jahr vollendet wurde, in dem Michelangelo den ersten Entwurf für das Papstgrab lieferte. Dem ambitiösen Pontifex – so Shearman, der die Rolle des Auftraggebers bei der Gestaltfindung

gen von Condivi und Vasari weder Erläuterungen des Künstlers noch frühe Entwürfe zu einem Freigrab gegenüber gestellt werden können KEMPERS 2004, S. 43–47, 57f.; ECHINGER-MAURACH 2009, S. 18; SATZINGER 2011, S. 175.

416 SHEARMAN 1995, S. 221; der Autor erwähnt, dass Peter Meller unabhängig ebenfalls das Aquilaner Mausoleum als Modell des Papstgrabes vorschläge (ebd., S. 238 Anm. 19). Vgl. dagegen Echinger-Maurach, die die Kompaktheit des michelangelesken Entwurfs betont, der eben keine Sichtöffnung zum Gehäuseinneren aufwies und höchstwahrscheinlich einen ovalen Grundriss der Kammer vorsah (ECHINGER-MAURACH 1991, Bd. 1, S. 182, 184–189).

417 SHEARMAN 1995, S. 216, 236f. Anm. 7, 9; dort auch zu weiteren Aufenthalten zwischen 1494 und 1499. Zu den gesicherten Daten vgl. MOLINIER 1904, S. 138, 141, 143 (4. Juni und 29. Oktober 1480, 11. November 1481).

418 SHEARMAN 1995, S. 220f.

419 Das Begleitschreiben Ludwigs XI. datiert auf den 22. Mai 1481, der Schutzbrief des Papstes auf den 28. Juni; am 5. Juli traf der Sarkophag in L'Aquila ein (vgl. Kap. 3.1.1).

hervorhebt – musste ein Heiligengrab als Modell für sein eigenes Grabmal passend erscheinen.<sup>420</sup> Diese Hypothese scheint umso plausibler, als sich nachweisen lässt, dass Julius II. anhaltend an S. Bernardino interessiert und über den Stand der dortigen Arbeiten informiert war, denn sein Breve vom 13. Juni 1506 verfügte, dass die Kirche baldmöglichst eine würdigere Fassade erhalten solle.<sup>421</sup>

Ob dem Künstler das Bernhardingrabmal aus eigener Anschauung bekannt war, muss Spekulation bleiben; doch stellte Michelangelo noch um 1520 Überlegungen zu einem freistehenden Grabmonument im Kapellenzentrum im Rahmen der Planungen zur Neuen Sakristei von S. Lorenzo an.<sup>422</sup> Formale Vergleichsmomente mit den Schauffronten des Bernhardinmausoleums lassen sich auch an Michelangelos Fassade der Cosmas und Damian-Kapelle im Ehrenhof der Engelsburg (1514–17) aufspüren.<sup>423</sup> (Abb. 201) Aufgabe war es hier, eine Fensterfassade zu gestalten, die es auch den außerhalb der Kapelle Stehenden ermöglichen soll-



**Abbildung 201:** Michelangelo Buonarroti, Fassade Cosmas und Damian-Kapelle, 1514–17, Rom, Ehrenhof Engelsburg

420 SHEARMAN 1995, S. 220f. Der Autor vermutet, dass auch einzelne Charakteristika des modifizierten Grabmalsprojektes von 1509, wie ein Altar und eine Mariendarstellung, sich an dem Vorbild des Bernhardinmausoleums orientiert haben könnten (ebd., S. 223).

421 CHIAPPINI 1924, S. 85, Dok. XL; GHISSETTI GIAVARINA 2013, S. 14 (vgl. Kap. 2.6.2).

422 Auch die Form eines vierseitigen Ehrenbogens wurde anscheinend erwogen (PANOFSKY 1964, S. 100; ARGAN/CONTARDI 1990, S. 177).

423 Edb., S. 64–66; SATZINGER 2011, S. 178 f.

te, an der Messe zu partizipieren. Dabei kröpfte der Künstler das zentrale Joch vor – durch zwei von einer mittleren Stütze geteilte, quadratische Fenster und darüber liegende *oculi* charakterisiert –, während schmalere seitliche Nischenjoche die Struktur zu einer rhythmischen Travée ergänzen. Parallelen dieser an Altararchitekturen erinnernden Kleinfassade mit dem Prospekt des Aquilaner Monumentes sind die doppelte Öffnung sowie das triumphbogenartige Aufrißschema. Eine direkte Bezugnahme ist nicht nachzuweisen und es ist nicht auszuschließen, dass andere Monumente Michelangelo klarer vor Augen traten, wie etwa die Cappella Piccolomini zu der der Florentiner ja selbst beigetragen hatte und von der aus auch Verbindungslinien zum Aquilaner Grabmal führen (vgl. 4.2.3).

#### 4.5.3 Tendenzen und Ausblick – Mausoleen, objekthafte Architekturen und die Grabkultur nach 1500

Weniger konkret als die Verbindungslinien zum Erstentwurf des Juliusgrabes und zur Santa Casa sind lose Affinitäten, die im Folgenden aufgezeigt werden, um das Bernhardinmausoleum im Kontext allgemeiner Tendenzen am Beginn des 16. Jahrhunderts zu verorten. Neben dem Interesse der Zeitgenossen für die Rekonstruktion und Adaption antiker Mausoleumbauten, geraten dabei nach 1505 entstandene freistehende Heiligenmonumente sowie die Neigung zu kleinformatigen Architekturen – teils mit Skulpturenschmuck versehen, teils die beliebte Zentralbauthematik aufgreifend – in den Blick. Abschließend erfolgt – im Lichte von Schwellenwerken, die den Übergang der Grabmalkunst hin zur so genannten Hochrenaissance markieren – eine Einordnung der Gestaltfindung des Aquilaner Monumentes hinsichtlich der Frage nach seinem innovativen Potential.

##### **Zwischen *Maussolleion* und idealem Mausoleum**

Wie in der Auslegung der Epitaphe ausgeführt (vgl. 3.4.2), wurde das Bernhardinmonument mit dem *Maussolleion* von Halikarnassos mindestens per Inschrift indirekt in Beziehung gesetzt. Und tatsächlich weist ja – ohne den konkreten Vergleich überstrapazieren zu wollen – das Aquilaner Mausoleum als freistehendes, vierseitiges und mit einem aufwendigen oberen Abschluss versehenes Monument tatsächlich einige zentrale Charakteristika des eponymen Grabbaus auf.

Nahm das *Maussolleion* bereits in Texten zur antiken Kultur und im Kunstdiskurs seit dem 14. Jahrhundert keinen geringen Raum ein, so brachten die Identifizierung von Halikarnassos (nahe dem heutigen Bodrum) und die Wiederentdeckung des Monumentes um 1494/97 sowie die zeitgleichen frühen Editionen der Schriften von Vitruv und Plinius ihm verstärkte Beachtung.<sup>424</sup> So setzten sich

<sup>424</sup> Zu den antiken Quellen *Maussolleion* 1986, Bd. 2.1; zu Texten des 15. und 16. Jahrhunderts PFISTERER 2002b; HESSLER 2014, S. 681–686. Einen Überblick zur Rezeption bieten RODRÍGUEZ-MOYA/MÍNGUEZ 2017, S. 103–132.

nach 1500 Künstler vermehrt mit der Gestalt dieses Weltwunders auseinander, sei es aus archäologischem Blickwinkel mit dem Versuch der Rekonstruktion des Monumentes anhand von Beschreibungen und Maßangaben der antiken Autoren, sei es in Form von kreativ-phantastischen Nachschöpfungen.<sup>425</sup> Beispielhaft für letztere seien die Illustrationen verschiedener Publikationen genannt, wie die Phantasiebauten in Francesco Colonnas 1499 publiziertem Traumbericht *Hypnerotomachia Poliphili* oder die eklektische, auf kreuzförmigem Grundriss angelegte Darstellung des *Maussolleion* in Cesarino Cesarinis Vitruvübersetzung von 1521 (um 1508 verfasst).<sup>426</sup> Von einem stärker archäologisch-antiquarischen Interesse waren Architekturzeichnungen, vor allem diejenigen Antonios da Sangallo d.J., der ab etwa 1520 über mehrere Jahrzehnte hinweg eine Reihe von Zeichnungen schuf, die den Grabbau von Halikarnassos hauptsächlich auf Grundlage der Passagen bei Plinius und Vitruv zu rekonstruieren suchten.<sup>427</sup>

Die Adaption der Überlieferung des *Maussolleion* ist auch für konkrete Grabmalsprojekte der ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts anzunehmen, die als vierseitige, mit Figuren geschmückte Monumente, oftmals freistehend geplant waren, teils mit einer Grabkammer oder einem pyramidalen Abschluss. Basierend auf Vasaris Beschreibung des geplanten Juliusgrabes mit einer sich verjüngenden Pyramide, hat man vermutet, Michelangelo habe in seinem Entwurf eines statuen-geschmückten Monumentes mit Grabkammer und Stufenpyramide unter anderem auf das *Maussolleion* Bezug genommen.<sup>428</sup> Etwas später zu datieren ist eine Gruppe von Monumenten bzw. Grabmalsprojekten, die formal eindeutig auf das *Maussolleion* rekurrieren wie der vermutlich von Raffael stammende zeichnerische Entwurf eines Grabmonumentes für Francesco Gonzaga († 1519) mit bekrönender Reiterstatue (Cabinet des dessins du musée du Louvre), aber auch Giulio Romanos Wandgrabmal für Baldassare Castiglione von S. Maria delle Grazie in Curtatone bei Mantua (1529/30), die Grabmalsplanung für Piero de' Medici in Montecassino (um 1530) als pyramidenbekröntes Freigrab oder die Entwürfe der

425 Anscheinend wurden die Angaben der antiken Autoren jedoch in der Regel nicht durch Informationen von der Entdeckung des eigentlichen Monumentes ergänzt (*Maussolleion* 1986, Bd. 2.2, S. 174). Zur Rezeption der Informationen, die Plinius zum *Maussolleion* lieferte vgl. FANE-SAUNDERS 2016, S. 261–271.

426 Zu diesen Illustrationen *Maussolleion* 1986, Bd. 2.2, S. 174, 176; FANE-SAUNDERS 2016, S. 128–144, 170–194.

427 Vgl. RAUB 2014 zu den 13 im Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi aufbewahrten Zeichnungen. Möglicherweise trafen Raffael, die Sangallo und Baldassare Castiglione mit dem Humanisten Fra Sabba Castiglione, der aus seiner Zeit in Rhodos Informationen aus erster Hand aus Bodrum hatte, in Rom zusammen (1508–16) und beflügelten so das Interesse an dem Monument (*Maussolleion* 1986, Bd. 2.2, S. 177).

428 „ascendeva l'opera sopra la cornice in gradi diminuendo“, zit. nach FROMMEL 1977, S. 38 f., der weitere Referenzwerke wie die antiken Monumente entlang der römischen Gräberstraßen nennt, aber auch Anregungen der kaiserzeitlichen Numismatik und Sarkophagkunst. Zur Hypothese, Gian Cristoforo Romano habe durch aktuelle Informationen zu Grabungen auf dem Gebiet des einstigen *Maussolleion* dem Juliusgrabprojekt in seiner Frühphase neue Impulse gegeben HICKSON 2010, S. 18.

Grabmonumente Leos X. und Clemens' VII. von Antonio da Sangallo d.J. und Baccio Bandinelli (1535/36).<sup>429</sup>

### Heiligenmausoleen am Beginn des 16. und im 17. Jahrhundert

Am Beginn des Cinquecento sind wenige freistehende Grabmonumente für im Ruhe der Heiligkeit Verstorbene zu finden, die nicht dem Typ der erhöhten, reliefgeschmückten Tumba angehören.<sup>430</sup> Eine Ausnahme bildet das Grabmal der verehrten Osanna Andreasi (1449–1505) in der Mantuaner Kirche S. Domenico (im 18. Jahrhundert modifiziert und später abgebrochen), das von Gian Cristoforo Romano (1456–1512) geplant wurde, eben jenem Künstler und Antikenspezialisten, der um 1501 den östlichen Mittelmeerraum bereiste und so Kenntnisse zu den *Maussolleions*grabungen aus erster Hand hatte.<sup>431</sup> Mit dem Ansinnen verbunden, Kult und Heiligsprechungsverfahren der Dominikanerterziarin zu befördern, wurde das Monument auf persönliche Initiative der Herzogin Isabella d'Este zwischen 1505 und 1508 realisiert.<sup>432</sup> Eine späte Darstellung (um 1699) zeigt das Mausoleum Osannas als mehrzonigen Aufbau mit auf einem Altarblock ansetzenden Säulen, auf denen ein Gebälk aufsaß, bekrönt von einem profilierten Aufbau, der an einen Sarkophagtrog erinnert und zuoberst eine kleine *cella* aufwies mit dem Brustbild der Heiligen, von Leuchterengeln flankiert.<sup>433</sup> (Abb. 202) Die periodische Ausstellung des in den Quellen mehrfach als „intero & palpabile“ bezeichneten, stigmatisierten Körpers der Seligen, erfolgte – glaubt man der Darstellung – in einem transparenten Sargkasten auf Höhe der Altarmensa; eine Anordnung die dem Ziboriumgrabmal des hl. Pellegrinus in S. Pellegrino dell'Alpe gleicht.<sup>434</sup>

429 FROMMEL 1977, S. 42, der diese Monumente zugleich bedingt durch die Juliusgrab-Entwürfe sieht. Zu Raffaels (Werkstatt?) Entwurf ECHINGER-MAURACH 1991, S. 423; zum Monument für Castiglione FANE-SAUNDERS 2016, S. 300 f.; zu den Grabmälern der Medici-Päpste ebd., S. 283–288.

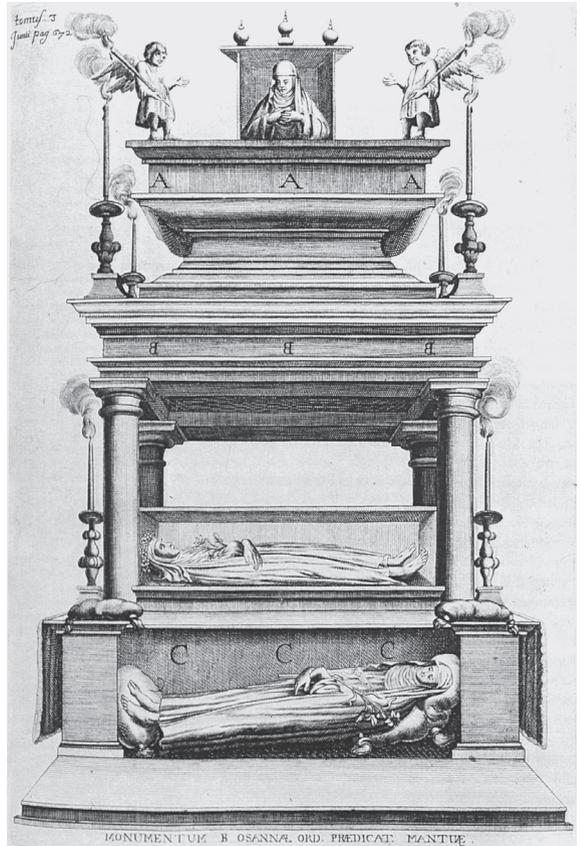
430 Vgl. etwa die Brescianer *arche* der hll. Apollonio und Filastio (1504–10) sowie des hl. Tiziano (1505) oder die *casse* der hll. Marcellino und Pietro (Cremona, ab 1506) und des hl. Rochus in Venedig (1516–24).

431 HICKSON 2010, S. 10. Auch Isabella d'Este war gut unterrichtet über die Grabungen (ebd., S. 13).

432 GHIRARDI 2005, S. 65 f. Zur Auftrags- und Realisierungsgeschichte des Grabmals BOURNE 1998, S. 425–440.

433 AASS, Junii III, Dies 18, S. 672a. Laut Korrespondenz mit der Auftraggeberin war Romano angehalten, das Grabmal „facendola sopra a quatro colone con li ordini, e con un cassone integro dove possa intrare il ditto corpo col suo coperchio“ (zit. nach BOURNE 1998, S. 429). Zur Translation 1508 DONESMONDI 1615, S. 110; kurz darauf wurde der Altar beauftragt (BOURNE 1998, S. 432 Anm. 165, 739 f.).

434 Zwar lässt sich erst ab 1602 eine geregelte Sichtbarmachung des Leichnams am Todestag Osannas bezeugen (DONESMONDI 1615, S. 107, 370 f.), doch wurde ihr Körper bereits kurz nach der Translation neu eingekleidet, da der spirituelle Ratgeber des Herzogs empfahl diesen angemessen zu schmücken, um ihn auf würdige Weise hochgestellten Personen zeigen zu können (BOURNE 1998, S. 438 f.). Den zweiten Leichnam einer Dominikanerin, den die Druckgraphik wie im Altarstipes geborgen zeigt, soll – laut den Bollandisten – die Figur Osannas auf einem versilberten Lederantependium darstel-



**Abbildung 202:** Gian Cristoforo Romano, Mausoleum sel. Osanna Andreasi, 1505–08, Mantua, S. Domenico (AASS Junii III, Dies 18, 1701, S. 672a)

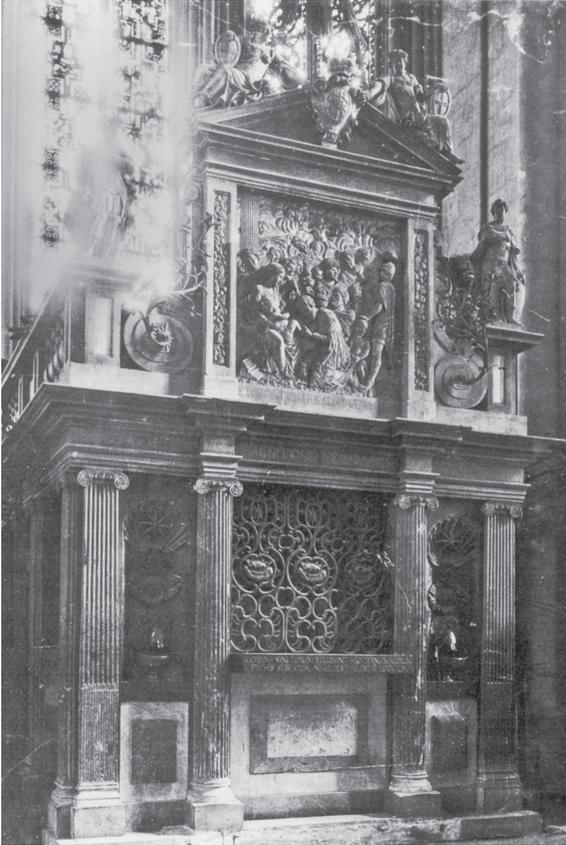
Ein chronologisch wie geographisch weiter vom Bernhardinmonument entferntes Beispiel, das man typologisch mit dem Aquilaner Grabmal in Verbindung gebracht hat, ist das Dreikönigenmausoleum, in den Jahren nach 1668 von Heribert Neuß (1640–vor 1683) für die Achskapelle des Kölner Domchores geschaffen (1889 abgebrochen).<sup>435</sup> Als Nachfolger für ein auf das 14. Jahrhundert zurückgehendes Gittergehäuse zur Aufnahme des Dreikönigenschreins, das begebar und mit einem frontalen Sichtfenster ausgestattet war, errichtete man eine längsrechteckige Kleinarchitektur aus verschiedenfarbigem Stein mit fünf Gitterein-

---

len; so war der Ort markiert, an dem der Körper der Seligen meistens verborgen war (vgl. GHIRARDI 2006, S. 185).

<sup>435</sup> Zur Geschichte und Rekonstruktion des Kölner Mausoleums DEML 2003 (den Hinweis auf diese Studie verdanke ich Vanessa Krohn). Möglicherweise griff man beim Mausoleumsentwurf auf Details der Pläne (um 1664) für eine schließlich nicht ausgeführte Loretokapelle im Querhaus des Doms auf (ebd., S. 274 f.).

sätzen und zwei Zugangstüren an den Flanken. (Abb. 203) Die Front zum Chorumgang bestand aus einem dreizonigen Untergeschoss dessen von Halbsäulen gerahmte Mittelachse zu zwei Dritteln aus einer Gitteröffnung bestand, die den



**Abbildung 203:** Heribert Neuß, Dreikönigenmausoleum, ab 1668, Köln, Dom, Zustand vor Abbruch 1889

Blick auf den Reliquienschrein freigab. Die seitlichen Nischenachsen waren von Eckpilastern gerahmt. Oberhalb des Gebälks bekrönte den Aufbau achsial zum mittleren Kompartiment ein Relieffeld in Form eines Ädikulaaufsatzes. Während die Flanken das Verhältnis der Travée umkehrten und im schmalen Mittelkompartiment je eine Zugangstür besaßen, war die Rückseite weitgehend analog zur Vorderfront strukturiert, nur war die Position von Alabasterrelief und Gitter invertiert. Das flach gedeckte Innere schmückten anscheinend einzelne ungegliederte Buntmarmorflächen; im Zentrum präsentierte sich der Dreikönigenschrein auf einem Gestell.

Hinsichtlich der Typologie eines Reliquiengehäuses sind für das Kölner Mausoleum freilich noch näherliegende Modelle zu finden, doch ist eine Verwandt-

schaft mit den Aquilaner Mausoleen für Bernhardin und Cölestin nicht von der Hand zu weisen.<sup>436</sup> Als durch vergitterte Sichtöffnungen perforierte Ädikulaarchitektur zur würdigen Rahmung eines Silberschreines bietet insbesondere das Bernhardinmonument mit einer Innenauskleidung sowie der Gegenüberstellung von Öffnung und Figurenrelief verschiedene Parallelen.

### Generelle Tendenzen des späten Quattrocento: objekthafte Kleinarchitekturen

Zur Verortung des Aquilaner Monumentes im zeitgenössischen Horizont werden im Folgenden kurz die Tendenzen zur Architektonisierung von Ausstattungsobjekten im Kirchenraum und zu Kleinarchitekturen skizziert, auch wenn die Analogien hier auf recht allgemeinem Niveau bleiben.

Insgesamt ist in der zweiten Hälfte des Quattro- und am Beginn des Cinquecento eine wachsenden Zahl von Architekturen – sei es im monumentalen als auch im Kleinformat – mit einer „objekthaften Qualität“ zu finden, wie sie durch Geschlossenheit und Überschaubarkeit nicht nur, aber insbesondere in Zentralbauten anzutreffen ist.<sup>437</sup> Oftmals – so auch bei der Aquilaner Kleinarchitektur – verstärkten dabei Inkrustation und Schmuckreichtum des Baus seine objekthafte Gestalt, oder man griff zwecks visueller Akzentuierung zu einer Kuppel oder anderen aufwendigen Wölbformen.

In der Betrachtung der bregnesken Hochaltarädikulen oder der Florentiner „*macchine d’altare*“ offenbarte sich bereits eine allgemein zu nennende Tendenz zur „Architektonisierung kirchlicher Ausstattungsstücke *all’antica* und die wachsende Beliebtheit von Skulptur- bzw. Bildretabeln“.<sup>438</sup> Davon legen ebenso Baldachin- bzw. Ziboriumsarchitekturen in antiker Formensprache Zeugnis ab, die seit Mitte des Quattrocento keine Seltenheit – wie Michelozzos Florentiner Baldachinarchitekturen in S. Miniato al Monte (1447) oder SS. Annunziata (1448) – und auch am Beginn des Cinquecento noch zu finden waren, wie etwa das Baptisterium des Doms von Atri (Paolo de Garviis, 1503) oder das Hochaltarziborium im Dom von Spello (Rocco da Vicenza, 1512). Ferner zählen begehbare Kleinarchitekturen dazu, so der oktagonale und überkuppelte Tabernakel des *Volto Santo* im Dom zu Lucca, den Matteo Civitali ab 1482 mit fünf durch Sichtgitter transparente Arkaden schuf, der aber ursprünglich als auf quadratischem Grundriss zu konstruierender Baldachin geplant war. In verkleinertem Maßstab machte dieser zen-

436 Zur Diskussion des Typus ebd., S. 274–285; zu den Aquilaner Beispielen ebd., S. 278–280.

437 NIEBAUM 2013, S. 1434. Zur „Popularität zentrierter Bauformen seit ca. 1430“ NIEBAUM 2016, Bd. 1, S. 330, dessen umfassende Studie zum kirchlichen Zentralbau in der Renaissance, verallgemeinernde Deutungsansätze wie die Vorstellung, der Zentralbau sei das architekturästhetische Ideal der Epoche gewesen, revidiert und das Phänomen differenziert untersucht.

438 PÖPPER 2010, S. 86.

trierte *Tempietto*-Typus seit dem Ende des 15. und besonders im 16. Jahrhundert Karriere in Form von Sakramentstabernakeln.<sup>439</sup>

Vermehrt kam es auch zur Errichtung von Kapellenarchitekturen, die nicht in einem Innenraum verortet sind. Einerseits sind hier Memorialkapellen zu nennen, wie die auf rechteckigem Grundriss errichtete Neapolitaner Cappella Pontano (1492–97), die der Humanist Giovanni Pontano seiner verstorbenen Gattin errichtete und mit korinthischen Pilastern sowie zahlreichen, teils selbst verfassten Inschriften schmücken ließ.<sup>440</sup> Dem Bernhardinmausoleum hinsichtlich der Gattung näher verwandt waren andererseits „Tabernakelkapellen“,<sup>441</sup> die das Einhausen und Auszeichnen einer heiligen Stätte bzw. eines Objektes in einer kompakten Architektur mit der Möglichkeit zur liturgischen Feier verbanden. Prominentestes Beispiel dieser Gattung ist der von Bramante konzipierte Tholos im Kreuzgang des seit 1472 erneuerten franziskanischen Konventes von S. Pietro in Montorio in Rom. Ab 1502 errichtete man diesen *Tempietto* über dem Kreuzigungsort des Apostelfürsten Petrus, welcher in einer unterirdischen *spelonca* liegend durch eine zentrale runde Bodenöffnung mit dem Kapellenraum korrespondiert.<sup>442</sup>

Auch ephemere Bauten, die oftmals als allansichtige, Architektur und Skulptur verbindende Strukturen gebildet waren, konnten Künstlern als Ideensteinbruch für eigene Kompositionen dienen. Ein temporärer vierseitiger Triumphbogen nach Plänen Antonios da Sangallo d. Ä. wurde beispielsweise 1515 auf der Piazza della Signoria anlässlich der *entrata* Leos. X errichtet.<sup>443</sup> Interessanterweise wurde auch das Bernhardinmausoleum zuweilen mit einem Tetrapylon verglichen.<sup>444</sup> Der angestrebte Vergleich mit der Architektur eines antiken *Quadrifrons* beruht vermutlich auf der Assoziation mit dem Triumphbogenmotiv, das in eine freistehende Architektur überführt wird.

### Zwischen Innovation und Konvention

Bislang nur implizit angesprochen wurde die Einordnung des Bernhardinmausoleums hinsichtlich der Kategorien von Konvention und Innovation, die im Ausblick auf die Entwicklung der Grabmalsskulptur im frühen Cinquecento nicht fehlen soll.

1505, im Jahr der Fertigstellung des Monumentes, entstanden nicht nur die ersten Pläne des Juliusgrabes, welches die bisherige Grabmalstradition hinsicht-

439 GUINOMET 2017; zum Gehäuse des Volto Santo HARMS 1995, S. 76 f.

440 DE DIVITIIS 2010.

441 Zur Definition NIEBAUM 2016, Bd. 1, S. 245.

442 Zur Baugeschichte des Komplexes im 15. Jahrhundert RIEGEL 1997/98; zum *Tempietto* zuletzt CANTATORE 2017.

443 PEDRETTI 1978, S. 152; SATZINGER 1991, S. 139–141. Das Motiv des *Quadrifrons* hielt Antonios Bruder Giuliano in Gestalt des römischen Janusbogens in seinem *Taccuino* (Siena, Biblioteca Comunale, S. IV.8, fol. 22r) fest.

444 „vi si ritrova la classicità imponente, come in un romano arco quadrifronte, ma più che arco casa“, CHINI 1954, S. 335.

lich des Anspruchsniveaus, aber auch einer neuen Auffassung des Verhältnisses von Figur und Architektur überstieg. Im selben Jahr begann Andrea Sansovino mit der Arbeit an dem Grabmonument für Kardinal Ascanio Maria Sforza († 1505) im neu errichteten Chor der römischen Augustinerkirche S. Maria del Popolo, welches bald darauf um das Zwillingsgrabmal für Girolamo Basso della Rovere († 1507) ergänzt wurde.<sup>445</sup> (Abb. 204) Als „Initialwerke“ der erneuerten Grabmals-



**Abbildung 204:** Andrea Sansovino, Grabmonument Ascanio Maria Sforza, 1505, Rom, S. Maria del Popolo

entwicklung am Beginn des Cinquecento zeichnen sie sich durch gesteigerte Dimensionen, eine plastisch artikulierte Rahmenarchitektur und eine von dieser sich loslösende Figurenauffassung aus. Dabei ließ die Vorliebe für das Triumphbogenmotiv, für große Säulenordnungen und in den Raum tretende Travéen die additive Vielgeschossigkeit der quattrocentesken Papst- und Kardinalsgrabmäler hinter sich.<sup>446</sup> Sansovino überführte erstmals das dreitorige Triumphbogenschema schlüssig gegliedert in den Typus des Wandgrabmals, und variierte das Mo-

<sup>445</sup> GÖTZMANN 2010, S. 57–102. Zu der vermuteten, über die ungewöhnliche Form transportierte politische Botschaft des Auftraggebers Julius II. vgl. ZITZLSPERGER 2004a.

<sup>446</sup> Vgl. zum folgenschweren, im vorliegenden Zusammenhang aber weniger relevanten Motiv der aktivierten Liegefigur bzw. des Demi-Gisants GÖTZMANN 2010, S. 31–49.

tiv spannungsreich, indem die mittlere Bogennische die Attikazone durchstößt.<sup>447</sup> Die Statuen sind plastisch und teils originell mit bewegten Einzelmotiven gestaltet, bleiben aber doch an die architektonische Rahmung gebunden, von der sie sich erst mit Michelangelos Grabentwürfen emanzipierten.<sup>448</sup>

Angesichts von Michelangelos großartiger Grabmalvision, oder auch der Geschlossenheit des *Tempietto* von S. Pietro in Montorio zeigt sich das Bernhardinmausoleum noch stark quattrocentesken Gestaltungsmustern verhaftet. Auch gegenüber dem rhythmisierten Aufriss der Zwillingsgrabmäler in S. Maria del Popolo mutet der eher additiv zu nennende Aquilaner Entwurf noch etwas ‚altmodisch‘ an.<sup>449</sup> So muss die Meinung, das Bernhardinmausoleum sei ein Werk des ‚pieno rinascimento‘ und bezüglich der Ausgewogenheit des architektonischen Entwurfs dem Tholos von Bramante gleichgestellt, sicherlich relativiert werden.<sup>450</sup> Dennoch weisen der Versuch, mit der durchgehenden Hervorhebung der Stützenachsen eine gewisse Monumentalität zu erzeugen, wie auch die durch Rücklagen gebildete architektonische Plastizität und die verhältnismäßige Freiheit der Figuren vor ihren Nischen voraus auf die Grabmalsentwicklungen des 16. Jahrhunderts.

In Anbetracht dieser Überlegungen zum Wandel von Gestaltungsprinzipien, die den Zeitgenossen als traditionell bzw. konservativ oder innovativ bzw. neuartig erschienen sein dürften, muss man sich fragen, ob das Bernhardingrabmal bewusst in einer neuen antikischen Formensprache inszeniert werden sollte, in einem Kapellenraum, der u. a. mit Spitzbögen, Bündelpfeilern und Schlusssteinen doch eher dem spätgotischen Idiom entsprach. Sollte sich auch über den Gestaltungsmodus artikulieren, dass Bernhardin der Gründer des NEUEN Franziskanerordens war? In Ermangelung zeitgenössischer Aussagen, die einen Stilbruch oder eine Konfrontation thematisieren, lässt sich allein mutmaßen, dass das Heiligenmausoleum als Mittelpunkt der Bernhardinkirche nicht hinter ästhetischen Stan-

447 Francesco Caglioti vermutet hier einen formalen Zusammenhang mit einem zeichnerischen, vor 1465 datierten Altarentwurf (London, British Museum, Dep. of Prints and Drawings, inv. 1860,0616.38), welchen er plausibel Andrea Bregno zuschreibt (CAGLIOTI 2005, S. 403–405).

448 SATZINGER 2011, S. 172, 175 f.

449 Vgl. das Urteil zur architektonischen Struktur des Mausoleums ‚inorganica e convenzionale in alcune parti‘, GAVINI 1927/28, S. 293 f.

450 ‚L’apice del primo rinascimento si attinge all’Aquila col mausoleo 1490–1505 a S. Bernardino, e, con lo stesso, ci si introduce al pieno rinascimento nelle forme del classicismo romano. Quantunque, in effetti, sul monumento in parola persistano modi proto-rinascimentali d’ascendenza toscana e lombardesca (...) ciò che è quanto impedisce al capolavoro d’esser posto veramente tra i ‚grandi‘, vi è nondimeno nell’insieme architettonico e nell’effetto formale unitario la grandiosa solennità e la monumentalità d’invenzione compositiva e di scala, tipiche del pieno rinascimento‘, ANTONINI 1988/93, Bd. 2, S. 401; ‚c’è da chiedersi se questo mausoleo, per la maturità dello stile e l’originalità dell’invenzione – giacché non sapremmo trovargli in Italia l’eventuale modello ispiratore – e nonostante alcuni difetti, non meriti d’esser avvicinato ai capolavori rinascimentali nazionali‘, ders. 2004, S. 233.

dards zurückstehen sollte, die in demselben Bau kurz zuvor durch das Grabmal für Maria Pereira gesetzt worden waren.

Abschließend lässt sich fragen, weshalb das Bernhardinmausoleum über die lokalen Patronsgrabmäler und die mögliche Adaption von Teileinheiten hinaus keine Rezeption gefunden hat. Vieles weist darauf hin, dass dem Aquilaner Monument kein direktes überregionales Nachleben beschieden war, gerade weil seine hybride Gestalt auf sehr spezielle Anforderungen zugeschnitten war. So eklektisch der Entwurf Silvestros di Giacomo Elemente verschiedenartiger Gattungen zu einer kompilativen, aber dennoch originellen Lösung zusammenfügte, so sehr dürfte er dabei die Zweckmäßigkeit im Auge gehabt haben (vgl. 3.5). Im Gegensatz zum dominierenden, noch nach 1500 beliebten Heiligengrabmalstyp der Stelzentumba, wurde ein freistehender Gehäusotyp gewählt, entsprechend einer generellen Tendenz zur Architektonisierung der Kirchengestaltung während der zweiten Quattrocentohälfte. Tatsächlich inauguriert das Bernhardingrabmal diesen Typus – ansonsten eher im französischen Raum zu finden – auf italienischem Gebiet, wo freistehende Heiligengrabmäler neben den erhöhten Tumben zumeist in Form von Ziborien vorkommen.

Es konnte gezeigt werden, dass Silvestros Entwurf kombinatorisch verschiedene Typen und Traditionen amalgamiert und damit als ein „Knotenpunkt zwischen künstlerischen Sphären zu verstehen [ist], als Brennpunkt, wo sich unterschiedliche Medien berühren und überblenden“<sup>451</sup>. Konkret zeigen sich Referenzen auf architektonisch-skulpturale Elemente von Wandnischengräbern für Laien Florentiner, römischer oder Neapolitaner Prägung ebenso, wie Anklänge an zeitgenössische Fassadenlösungen und freistehende Altar- bzw. Retabelarchitekturen. Herausstechend sind strukturelle Ähnlichkeiten mit den freistehenden Altarädikulen des Andrea Bregno, doch scheint gleichzeitig Bezug genommen auf andere Gehäusearten, seien es die Baureliquien der Portiunkula oder des Heiligen Grabes, oder auch Miniaturarchitekturen, wie sie zeitgenössische Reliquiare und Schreine aufweisen. Einerseits zwar begehbar und gewölbt, weist das Bernhardinmausoleum andererseits durch die kompakte kubische Form, den großen Ornamentreichtum, ein überproportioniertes Gebälk und die farbige Inkrustation tatsächlich Charakteristika architektonischer Kleinformen auf. Insgesamt möchte man dem Aquilaner Grabgehäuse, das zwischen riesigem Schautresor und Miniaturkapelle oszilliert, die potentielle „Innovationskraft von Klein- und Kleinstarchitektur“<sup>452</sup> unbedingt zusprechen.

---

451 PAYNE/SATZINGER 2013, S. 1416.

452 FEHRMANN 2008, S. 75.