

Im Zweiten Weltkrieg wurde die Fontana Fraterna in Isernia (Tf. 230) zerstört, aber bald darauf wieder zusammengesetzt. Der Ausdruck Fraterna ist wohl eine volkstümliche Abkürzung für *Confraternità* (Bruderschaft). Die Bezeichnung ergab sich entweder aus dem Umstand, daß in der Nähe des Brunnens die Chiesa dell'Immacolata mit dem Sitz einer Bruderschaft lag, oder daraus, daß eine Bruderschaft Auftraggeber dieser Anlage des 14. Jh. war. Sie ist ein Wandbrunnen, der von einem römischen Aquädukt gespeist wurde. Das Gehäuse besteht aus einer Reihung von sechs Rundbogen, die auf verschiedenen gearbeiteten Kapitellen ansetzen. Auch die Form der Stützen wechselt; sie zeigen glatte oder kannelierte Säulenschäfte. Sie stehen auf Basen mit Ecksporen. Der obere Abschluß der Brunnenfassade wird von einer Blendarkatur auf Konsolen verziert. Der Reichtum an antiken Spolien ist in Isernia erstaunlich groß. Die Arkaden des Brunnengehäuses erheben sich auf einem Sockel, den man aus antiken Inschriftenplatten errichtete, und in dessen Mitte das Bruchstück eines qualitätvollen rechteckigen Schmucksteins erscheint, der in Relief ursprünglich ein übereck gestelltes Quadrat mit einem Ornament in der Mitte zeigte. In den Zwickeln neben dem Quadrat sind spiegelbildlich zwei Delphine dargestellt.

Zu den bekanntesten Brunnen des 15. Jh. gehört die 1706 vom Erdbeben beschädigte und danach wiederhergerichtete Fontana del Vecchio in Sulmona (Tf. 231). Sie liegt am Ende des Aquädukts von 1256 an der Porta del Salvatore zur Innenstadt hin. Sie gehört zum Typ der Wandbrunnen und wurde 1474 vom königlichen Gouverneur in Sulmona, Polidoro Tiberto aus Cesena, gestiftet. Über dem Bassin erhebt sich in dessen ganzer Breite die rückwärtige Wand mit dem Wasserspeier. Zu seinen Seiten befinden sich zwei Rosetten, die einstmals ebenfalls Wasser spendeten, und zwischen denen eine Inschrift breiten Raum einnimmt. Darüber ist eine Schmuckzone, bestehend aus Ornamentfriesen, die durch Profilleisten voneinander abgesetzt sind. Den oberen Abschluß der Wand bildet ein kräftig vorkragendes Gesims, über dem sich ein halbkreisförmiger Bogen erhebt, worin das aragonische Wappen in einem von zwei geflügelten Putten gehaltenen Blattkranz angebracht ist. Über dem Scheitel des Bogens ist ein Aufsatz mit dem Kopf eines bärti-

gen Mannes. Dieser ruht auf zwei Voluten, die ein Band verknüpft, auf dem »Vecchio« geschrieben steht, der Alte, nach dem die Brunnenanlage im Volksmund genannt wird.

Das Einbeziehen des Wassers in die Baukunst ist ein besonderes Anliegen der Renaissance und des Barock. Erwähnenswert sind die kunstvollen Wasseranlagen in Pescocostanzo. Auf der Piazza Umberto I. liegt vor dem Rathaus erhöht auf zwei Stufen eine freistehende runde Brunnenanlage. In der Mitte des unteren Beckens ist ein Aufbau mit Figuren, die als Wasserspeier fungieren. Darüber erhebt sich eine breite Schale, in deren Mitte auf einem Sockel eine Marienstatue erscheint. In der Via della Fontana kommt ein anderer Brunnentyp innerhalb einer grandiosen Waschanlage vor. Diese besteht aus einem schmalen langgestreckten Becken, das von einer hohen, aus quadratischen Steinen errichteten Rückwand und vorne von einem niedrigen Kalksteinsockel eingefasst wird, auf dem die Frauen wuschen. Diese Waschanlage wird an einer Stelle durch einen der Rückwand vorgesetzten Brunnen zum Wassers schöpfen bereichert. Zwei Stufen führen zu ihm herauf, er ist durch vier Rundbogen akzentuiert, und die Rückwand zeigt an dieser Stelle ein langes querrrechteckiges Relief mit wasserspeienden Masken, Meerweibern und Tieren.

Unbeachtet blieb bisher der barocke Wandbrunnen in Macchiagodena unterhalb der Ostseite des Kastells. Das konvex geschwungene Becken wird von einer durch vier Lisenen gegliederten Wand hinterfangen, deren Bekrönung ein Volutengiebel bildet. Die kleine Stadt Bonefro stellt zwei Brunnen zur Schau, die Fontana dei Ciechi und die Fontana a piè della terra. Letztere erscheint wieder als barocker Wandbrunnen mit sechs von Pilastern eingerahmten Wasserspeiern. In Casacalenda ist der barocke Wandbrunnen 1697 datiert. Drei wasserspeiende Masken sind überdacht, und die Anlage ist durch eine lange Inschrift sowie das Wappen der Stadt bekrönt.

Die Form der Renaissancebrunnen lebte noch im 19. Jh. nach. In Pettorano sul Gizio wurde 1897 ein freistehender Brunnen in Bronze neben der Pfarrkirche S. Dionisio aufgestellt. Eine kompliziert gebildete Trommel trägt eine im Renaissancestil gebildete große runde Schale, über der sich ein kleineres Rundbecken erhebt.

Skulptur

Vorbemerkung

Die Bildhauerkunst in den Abruzzen und im Molise in der Zeit nach 1250 wurde noch nie im Zusammenhang betrachtet. Wohl gibt es einige ausgezeichnete Abhandlungen, die sich mit einzelnen Objekten beschäftigen, aber hunderte von Werken blieben von der Forschung unberücksichtigt, weil sie kunsthistorisch belanglos erschienen. Diese Beurteilung ist weitgehend unwiderlegbar, denn die Grundhaltung der

Bildhauer bleibt traditionsgebunden, rustikal, ohne künstlerische Ambitionen. Mit dem Ende der benediktinischen Kultur erlosch auch die Eigenständigkeit und Spontaneität in der plastischen Gestaltung. Die Situation wandelte sich entscheidend. Die Erzeugnisse früherer Epochen, fast ausschließlich Reliefs, waren eng mit der Architektur des Gotteshauses verbunden und traten an Fassaden, an Portalen, Fenstern und Kapitellen auf, im Innern an Ikonostasen und

Kanzeln. Die wachsende Andachtsfreudigkeit der Menschen stellte die Künstler seit der Mitte des 13. Jh. vor völlig neue Aufgaben. Die Bildhauerarbeiten standen nicht mehr ausschließlich im architektonischen Verbund, es entwickelte sich die Freiplastik. Eine bisher nie gesehene Menge von Madonnen, Kruzifixen und Heiligen schmückte die Altäre und das Innere der Kirchen. Das Aufkommen der Freiskulptur war mit einem Wechsel des Materials verbunden. Die jahrhundertlang Erfahrung mit dem Stein wurde aufgegeben, stattdessen bediente man sich des Holzes; der Bildschnitzer löste den Steinmetz ab. Dieser radikale Umschwung in den Abruzzern findet im übrigen Italien wohl kaum Parallelen. Nahezu 150 Jahre lang wurden die für den Innenraum bestimmten Skulpturen nur aus Holz gearbeitet. Das billige, anfällige Material wurde sogar für Werke am Außenbau verwandt. Als Bekrönung des Campanile des Domes von L'Aquila diente seit dem 14. Jh. eine hölzerne monumentale Madonnenfigur, die bei den ungünstigen klimatischen Bedingungen der Stadt so verwitterte, daß man sie abgenommen und als fast unkenntlichen Gegenstand ins Nationalmuseum von L'Aquila gebracht hat.

Erst am Ende des 15. Jh. begegnen wir wieder Werken in Stein und den ersten Arbeiten in Terrakotta. Die Tonbearbeitung erreichte im 16. Jh. in der Provinz L'Aquila einen künstlerischen Höhepunkt, während Steinstatuen in dem uninteressierenden Zeitraum in den Abruzzern nur ein Schattendasein führten, denn die Holzskulptur behielt bis zum Ende des 18. Jh. die Vorherrschaft. Arbeiten in Marmor oder anderem kostbaren Stein sind große Seltenheiten. Zu den Ausnahmen zählt z.B. eine Madonna mit Kind des 15. Jh. in S. Giuliano bei L'Aquila. Die kleine, 47 cm hohe Gruppe ist aus Alabaster gefertigt. Von der Wachsplastik in den Abruzzern haben wir nur ganz sporadisch Kunde. Am bekanntesten ist die wunderbare Totenmaske des hl. Bernhardin im Museo Diocesano d'Arte Sacra in L'Aquila. Im Diözesanmuseum in S. Domenico in Chieti zeigt man einen Wachskopf des hl. Giuseppe Calasanzio von 1648 und in S. Cristina in Sepino die Wachsmaske des hl. Carlo Borromeo.

Zur Zeit der internationalen Gotik erlebte die Freiplastik in den Abruzzern eine erste Blütezeit und empfing von Ländern nördlich der Alpen mittelbar und unmittelbar die stärksten Anregungen. Dabei verhielten sich die Abruzzesen sehr sensibel. Man gab die eigene Tradition nicht auf sondern verband sie mit nördlichen Elementen, deren man sich in vereinfachender Form bediente. Die Abruzzern übernahmen anfänglich Anregungen aus dem von den Anjou regierten Neapel, wo französische Künstler, vorwiegend in der Architektur und im Kunstgewerbe zu belegen, tätig waren. Die Vorherrschaft der Franzosen wurde eingeschränkt, als sich die Anjou anschickten, toskanische Künstler in ihre Dienste zu nehmen, Literaten, Maler und Bildhauer. Für die Skulptur erlangte vor allem der sienesischer Bildhauer Tino da Camaino (gest. 1337) Bedeutung, der seit 1323 in Neapel mit wichtigen Aufträgen beschäftigt war, die er nur mit Hilfe zahlreicher Mitarbeiter erledigen konnte, deren Kunstfertigkeit indessen kaum das Niveau des Meisters erreichte.

Auch Tino war mit der französischen Formenwelt vertraut. Beides, die direkten französischen Einflüsse und die Erfahrungen des Tino, wurde in den Abruzzern bekannt. Hier waren anfänglich meist heimische Künstler am Werk, die sich von der Technik der Steinbearbeitung auf die Praktiken der Holzschnitzerei umzustellen hatten. Neapel blieb, wie gesagt, nicht alleiniger Vermittler modernen Geschmacks. Dieser wirkte auch ohne den Umweg über die Hauptstadt des Südreichs direkt aus den nördlich von den Abruzzern gelegenen Regionen auf das Bergland ein, vor allem aus Umbrien und seinem künstlerischen Zentrum Orvieto. Die abruzzesische Renaissance-skulptur, die sich in L'Aquila entwickelte, streckte ihre Fühler noch weiter nach Norden aus und holte sich ihre Anregungen aus Siena, Florenz und Urbino. Gleichzeitig machte sich längs der Adriaküste der Einfluß Venedigs geltend. Die geschickt taktierende Handelsstadt verbreitete ihre Kunst gern unvermittelt, nämlich durch den Export von Kunstwerken.

Seit dem 16. Jh. geraten die Abruzzern und das Molise von neuem völlig unter den Einfluß Neapels. Entweder wurden zweitrangige neapolitanische Künstler in unserer Region tätig, oder aber es waren ortsansässige Meister am Werk, die in Neapel gelernt hatten. Das 19. Jh. wird von neoklassizistischen Formen beherrscht, die kaum noch regionale Besonderheiten erkennen lassen.

Im Gegensatz zu anderen italienischen Landschaften verfügten die Abruzzern und das Molise, mit Ausnahme zur Zeit der Renaissance in L'Aquila, über keine Bildhauerwerkstätten und Kunstzentren, von denen entscheidende Impulse in der Formbildung ausgingen. Die Anfertigung von Skulpturen erfolgte in allen Teilen des Landes und blieb im Bereich des Handwerklichen stecken. Es fehlte der Abnehmerkreis, der sich nicht mit Werken in billigem Material wie Holz und Terrakotta zufriedengab. Man hat die gewaltige Zahl von Skulpturen in den Abruzzern mit den dortigen unzähligen Werken der Goldschmiedekunst verglichen. Die Gemeinsamkeit beider ist jedoch höchstens die Quantität. Denn im Gegensatz zur Bildhauerei gab es für Gegenstände der Metallkunst viele Auftraggeber und Kunstzentren, wie z. B. Sulmona, L'Aquila, Guardiagrele oder Agnone; und diese Situation spiegelt sich in der hohen Qualität der Werke der Goldschmiedekunst.

Bei der Entstehung der meisten Skulpturen stand also nicht die künstlerische Formgebung im Vordergrund. Noch das 15. und gelegentlich das 16. Jh. zeigen Rückgriffe auf romanisches Formengut. Eine Datierung ist daher oft äußerst schwierig, und die Forschung liefert Beispiele, wie die zeitliche Einordnung einer Skulptur um Jahrhunderte differieren kann. Die genannten verschiedenartigen Einflüsse lassen sich natürlich bei fortschrittlichen Werken am leichtesten ablesen. Schwieriger ist die Bestimmung mittelmäßiger Objekte, bei denen sich der Künstler begnügte, ein Andachtsbild herzustellen, ohne sich nach dem herrschenden Kunststil zu richten. Ein naiver ungekünstelter Glaube kennzeichnet die bescheidene Bergbevölkerung. Die Aufnahmebereitschaft für wesensfremde Formen war gering. So

konnte es im 15. Jh. geschehen, daß an vielen Orten der Abruzzern deutsche Künstler tätig waren, ohne daß dort ein bleibender Niederschlag ihrer Anwesenheit festzustellen wäre. Ähnlich erging es den zahlreichen, vor allem in den Städten wirkenden lombardischen Künstlern. Es gelang ihnen kaum, heimische Stilformen in unsere Landschaft einzuführen; meistens paßten sie sich abruzzesischen Gewohnheiten an, so daß lombardische Formbildungen Einzelleistungen bleiben.

Es gab in den Abruzzern keine Gesellschaftsschicht, die das künstlerische Leben trug, wie z. B. in Neapel, Florenz oder Venedig, wo man größeres Verständnis für Kunstwerke besaß und neue Geschmacksrichtungen sofort erkannte und diskutierte. Das Bildwerk war für den Abruzzesen vornehmlich Vermittler einer übersinnlichen Welt. Beispiele sind in diesem Land nicht selten, wo das Standbild nicht nur stellvertretend für einen Glaubensinhalt steht sondern selbst zum Agens wird. Es ist selbst heilig, bewirkt Wunder und genießt göttliche Verehrung.

Der treuherzigen Beziehung zum Bild entspricht eine äußerst reduzierte Thematik. Die größte Verehrung erfuhr die Madonnä mit dem Kind, sodann folgen der gekreuzigte Christus und die Ortsheiligen. Sogar eine der Renaissance aufgeschlossene Stadt wie L'Aquila kennt nicht den im übrigen Italien in jener Zeit weitgespannten Themenkreis. Mythologische oder historische Darstellungen blieben so gut wie unbekannt. Immerhin hatte sich der abruzzesische Humanismus mit der Antike, mit ihrer Mythologie und ihrer Geschichte, auseinandergesetzt. Diese Gedankenwelt wurde aber in unserer Region kaum in Werken der bildenden Kunst zur Anschauung gebracht.

Im Gegensatz zu den Portalen ist die Freiplastik selten datiert. In der zweiten Hälfte des 13. Jh. fehlen die Jahreszahlen völlig, und im Trecento sind nur zwei datierte Werke ohne größere Bedeutung im Molise überliefert. Aus dem Jahr 1332 stammt ein steinernes, gleich noch näher zu beschreibendes Kreuz in S. Elia a Pianisi, und links von der Kirche S. Giorgio in Campobasso befindet sich ein einst zum Friedhof gehörendes steinernes Kreuz mit dem Relief des gekreuzigten Christus, das 1382 ein Maestro Paolo aus Popoli gefertigt hat. Karg ist auch die Überlieferung von Daten und Künstlernamen in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Reichlichere Nachrichten besitzen wir seit der Renaissance.

In der Reliefplastik hat das Molise im Mittelalter einen Typ entwickelt, dem wir in den Abruzzern kaum begegnen. Es handelt sich um Steinkreuze, die am Eingang eines Dorfes standen oder einen Besitz abgrenzten. Sie zeigen keine hohe künstlerische Qualität. Das genannte steinerne Kreuz von S. Elia a Pianisi steht am Anfang der Via Crucis. Ein polygonaler Schaft mit Knauf trägt einen Ring, der ein Kreuz einschließt. Es zeigt in Reliefform auf der Vorderseite den gekreuzigten Christus und zu seinen Seiten an den Enden der Kreuzarme die Halbfiguren zweier Evangelisten. Zu Füßen des Heilands erscheint ein Totenschädel. Auf der Rückseite erkennt man an den entsprechenden Stellen den segnenden

Christus und zwei weitere Evangelisten. Ein anderes Objekt dieser Art findet man in etwas abgewandelter Form in der Kirche S. Bartolomeo in Gambatesa. Zu dieser Gruppe gehört auch das Kreuz von Roccamandolfi. Auf dessen einer Seite sieht man den Gekreuzigten in Hochrelief und darüber einen Engel, auf der anderen den segnenden Christus. Der das Kreuz umschließende Ring ist ornamentiert. Ein ähnliches Kreuz verwahrt die Biblioteca Comunale in Isernia. Die Herstellung solcher Objekte war lange Zeit üblich. Datiert ist ein Exemplar von 1416 in Civitanova del Sannio. Ob das vor nicht langer Zeit aufgefundene kleine Steinkreuz in der Kirche S. Croce in Vinchiatturo als Grenzmarkierung diente, ist nicht gesichert. Es fehlt ihm der Ring. Die Kreuzbalken enden in Dreipaßbogen, und unter dem Gekreuzigten sieht man den Totenschädel.

Das Studium der Skulptur wird heutzutage sehr erschwert, denn das bewegliche Kunstgut erfuhr und erfährt in den Abruzzern durch Diebstähle einen Schwund von erschreckendem Ausmaß. Was noch übriggeblieben ist, wird oft seines originalen Standortes beraubt. Die Objekte werden häufig in Räumen sichergestellt, zu denen die Zugangs-erlaubnis nicht leicht erteilt wird. Besonders aus den Landkirchen, die nur schwer vor Diebstählen zu schützen sind, werden Skulpturen in die nächstgelegenen Städte verbracht, oder sie verlieren sich in der Obhut der Denkmalpflege.

Die Holzsulptur in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts und im 14. Jahrhundert

In den Abruzzern begegnet man zwischen dem späten 13. und dem ausgehenden 15. Jh. häufig Statuen in der Mitte eines dreiteiligen Altaraufsatzes, dessen Flügel geschlossen werden können. Derartige Figuren bleiben anfänglich auf ihrer Rückseite unbearbeitet. Der obere Abschluß des Mittelteils ist oft in Dreieckform gebildet. Die Seitenteile zeigen im geöffneten Zustand Reliefs oder Malereien in rechteckigen Feldern mit Darstellungen aus dem Leben des Heiligen, dem der Altar gewidmet ist. Das bekannteste und besterhaltene Beispiel dieser Art, etwa 1350 entstanden, zeigt die Pfarrkirche S. Maria Assunta in Fossa (Tf. 239). Im dreieckig abschließenden Mittelteil steht die Holzfigur der Maria. Die Flügel zeigen auf jeder Seite drei gemalte Szenen, links von oben nach unten die Verkündigung, die Anbetung der Könige und die Darbringung im Tempel, rechts von unten nach oben den Judaskuß, die Geißelung und die Kreuzigung. Den Aufbau von Fossa wiederholt in etwas variiert Form noch 150 Jahre später der dreiteilige Altaraufsatz in der Pfarrkirche S. Lucia in Rocca di Cambio. Ein frühes Beispiel aus dem Anfang des 14. Jh. sieht man in der Kirche S. Pietro in Caporciano, mit der Holzstatue des Petrus in der Mitte und Malereien auf den Seitenflügeln. Diese Art von Altaraufsatz entwickelte sich wahrscheinlich bereits am Ende des 13. Jahrhunderts. Aus dieser Zeit verwahrt das Nationalmuseum in L'Aquila eine Holzmadonna aus der Pfarrkirche in Scoppito (Tf. 234). Die thronende, auf der Rückseite unbearbeitete Figur der Maria wird von einer dreieckig zugespitzten Holzplatte hinterfangen, zu der ver-

mutlich heute verlorene Seitenteile gehörten. Ein ähnlicher Zustand ist für die Holzmadonna des späten 13. Jh. in der Kirche S. Nicola da Bari in Corcumello zu postulieren. Das Nationalmuseum in L'Aquila besitzt zwei bemalte, 1,73 m hohe Flügel, die in je drei rechteckigen Feldern übereinander das Martyrium der hl. Katharina vorführen. Die Tafeln stammen aus dem Konvent der hl. Katharina in L'Aquila. Im selben Museum befindet sich auch die 1,38 m hohe Statue einer Katharina unbekannter Provenienz. Diese Figur und die vorgenannten Flügel sind kurz vor der Mitte des 14. Jh. zu datieren, und es ist nicht ausgeschlossen, daß sie zusammengehören und ursprünglich einen der beschriebenen dreiteiligen Altäre bildeten.

Die Tradition der Dreiteiligkeit hat sich auch in den Glanztagen der aquilanischen Renaissance erhalten. Der Bildhauer Silvester von L'Aquila stipulierte zwei Verträge, in denen von einer Mittelfigur in Holz und von gemalten Seitenflügeln die Rede ist. Der Kaufmann Paparisco aus Tornimparte unterhielt im Dom von L'Aquila eine Privatkapelle. Für diese sollte Silvester die Statue des Jacobus Maior anfertigen. Er verpflichtet sich 1476 zu deren Ausführung »cum tabernaculo historiato de historiis spectantibus ad dictam imaginem [Iacobi] cum auro et coloribus bonis et perfectis« (mit einem Tabernakel, das mit Bildern verziert ist, die sich auf die genannte Statue des Jacobus beziehen und mit Gold und guten einwandfreien Farben ausgeführt sind). Dieses Werk des Silvester ist verloren. Erhalten ist im Nationalmuseum in L'Aquila eine andere seiner urkundlich überlieferten Arbeiten, ein hl. Sebastian, der die reifste Skulptur der Renaissance ist, welche diese Sammlung zeigt. Auf diese Statue bezieht sich ein Vertrag von 1478, worin es heißt »Magister Silvester Iacobi de Sulmona, civis aquilanus, promisit laborare ymaginem S. Sebastiani ... cum tabernaculo, portis et suis historiis« (Meister Silvester, Sohn des Iacobus aus Sulmona, Bürger von L'Aquila, verspricht, das Standbild des hl. Sebastian zu fertigen ... mit dem Schrein, den Türflügeln und der diesbezüglichen Lebensgeschichte).

Seit der zweiten Hälfte des 13. Jh. vollzieht sich ein sehr folgerichtiger Wandel der Formen. Am Anfang steht die ganz einfach und ungekünstelt gestaltete Holzstatue. Der Block wird mit sparsamsten Mitteln nur so weit bearbeitet, daß sich die Figur in großen Zügen abzeichnet. Aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts sind ausschließlich Sitzmadonnen in Frontalansicht überliefert. Eigentümlich ist die Haltung des Sitzens, die nur sehr undeutlich zum Ausdruck kommt. Der untere Teil des Rumpfes ist kaum abgewinkelt, und die Figur scheint weniger auf einem Sitz zu ruhen als vielmehr an einer schiefen Ebene zu lehnen, von der sie abzurutschen droht. Zur ältesten Gruppe gehören die gekrönte Maria aus Olivenholz aus dem Santuario dei Bisognosi, zwischen Pereto und Rocca di Botte gelegen, sowie die ungekrönte Madonna aus dem Dommuseum in Atri. Auf latiale Vorbilder geht die Marienfigur in S. Maria in Cellis in Caroli zurück. Sie ist ungekrönt und hält den gleich ihr in Frontalansicht dargestellten Jesusknaben auf ihrem Schoß. Ihr entstellter, starrer Gesichtsausdruck ist das Ergebnis

späterer schlechter Übermalungen. Zwei gekrönte Madonnen aus der zweiten Hälfte des 13. Jh. besitzt das Nationalmuseum in L'Aquila. Die stilistisch etwas ältere Figur stammt aus der Pfarrkirche in Scoppito, die andere aus der Kirche S. Doroteo Abate in Civitatomassa (Tf. 233). Zu den bekanntesten Statuen dieser Zeit gehört die 1,25 m hohe »Madonna del Colle« aus der Kirche S. Maria del Colle in Pescocostanzo. Die auf latiale Prototypen zurückzuführende gekrönte Maria sitzt auf einem Thron, dessen Wangen oben Löwenköpfe zeigen. Auf ihrem linken Knie steht das bekleidete Christuskind. Eine Inschrift auf dem Thronsaß besagt, daß die Statue 1588 restauriert wurde. Die Wiederherstellung scheint sich auf die Bemalung zu beziehen. Überarbeitet wurde auch die Marienfigur aus der Kirche S. Nicola da Bari in Corcumello. Die ungekrönte, 1,42 m hohe Madonna mit einem ovalen edelgeformten Gesicht hält mit beiden Armen den Sohn vor sich. Erneuert wurden die Hände des Kindes, auch die Bekleidung der Mutter ist eine spätere Zutat aus Papiermaché; eine häßliche spätere Beigabe sind weiterhin die Strahlenkrone und die Barockengel zu seiten des Marienkopfes.

Um 1300 vollzieht sich in den Abruzzen in der Formgebung eine entscheidende Wandlung. Wir begegnen einer anderen Gruppe von Sitzmadonnen; alle sind, mit Ausnahme derjenigen in Castelli, ungekrönt. Die Statuen verlieren ihr blockhaftes Aussehen und die starre unbewegte Haltung. Die Lust zu differenzieren drückt sich auf mannigfache Weise aus. Die archaisierenden Antlitze mit dem hieratischen Ausdruck wandeln sich zu lebensnahen, alltäglichen Gesichtern. Der Körper zeichnet sich unter dem Gewand ab, und der Faltenwurf gestaltet sich zum linearen Formenspiel. Diese neue Art des Sehens entwickelt sich durch den Einfluß der internationalen gotischen Formenwelt. Doch erfolgte das bildnerische Umdenken nicht abrupt, und überkommene Formeln wurden weiter tradiert. Eine Anzahl von Kennern abruzzesischer Skulptur weist die Gruppe der zu besprechenden Statuen noch dem Ende des 13. Jh. zu, während angesichts der sich hier einschleichenden neuen Formen ihre Entstehung am Anfang des nachfolgenden Jahrhunderts wahrscheinlicher ist. Die älteste Madonna dieses Kreises scheint die von der Forschung kaum beachtete Madonna aus Pizzoli zu sein, die heute im Nationalmuseum in L'Aquila aufbewahrt wird. Die weiche Modellierung der Maria und des vor ihr stehenden Sohnes, der in Frontalansicht gegeben ist, erinnert an umbrische Vorbilder. Der noch blockhafte Körper der Mutter wird von einem Gewand eingehüllt, das Schüsselfalten bildet. Das Kopftuch setzt sich deutlich vom Haar ab.

In den Umkreis der Madonna von Pizzoli lassen sich zwei weitere, später entstandene Madonnen im Nationalmuseum in L'Aquila einreihen. Die erste stammt aus der Kirche S. Agostino in Penne und zeigt eine ähnliche Gewanddrapierung wie die Madonna von Pizzoli, nur ist der Faltenwurf bewegter und plastischer herausgearbeitet. Die zweite in der Struktur vergleichbare Madonna kommt aus der Kirche S. Maria di Picenze in Villa di Mezzo in der Gemeinde von

Barisciano. Die Formen des Oberkörpers sind nur angedeutet, während die Bildung der Arme zierlicher und verfeinerter ist im Gegensatz zu den kräftig geformten Armen der Madonna von Pizzoli. Noch raffinierter erweist sich die jüngst restaurierte Madonna in der Kirche S. Giovanni Battista in Castelli; sie war ursprünglich in der heute zerstörten Kirche S. Salvatore in Castelli aufgestellt. Das Gesicht Mariens wirkt gütig und bestimmt, mit einem Anflug von Freude. Auf detaillierte Behandlung, die die Vornehmheit von Mutter und Kind herausstellt, wird besonderer Wert gelegt. Um das Hoheit ausstrahlende Gesicht der Madonna legt sich ihr kunstvoll mit Bändern durchflochtenes Haar. Am Hals sind durch feine Strichelung Unter- und Obergewand voneinander abgesetzt. Die Kronen der Maria und des in frontaler Haltung sitzenden Christuskindes scheinen wie nach einem Modell gebildet.

Den Übergang von romanischer Blockhaftigkeit zum Linienspiel der Gotik zeigt auch die Anna Selbdritt im Diözesanmuseum in Chieti. Die sitzende Anna hält mit beiden Händen die in Frontalansicht dargestellte sitzende Maria, die ihrerseits auf dem linken Knie das Jesuskind trägt und in der Hand eine Schreibrtafel zur Belehrung ihres Sohnes bereithält. Die Körperhaftigkeit der einzelnen Figuren kommt deutlich zum Ausdruck. Diese sehr gut erhaltene Gruppe wurde 1930 in der Kirche S. Chiara in Chieti gefunden. Die reifste und bekannteste Madonna aus der Übergangszeit ist die Maria in der Pfarrkirche in Pietransieri bei Roccaraso. Eindrucksvoll ist der an den Seiten der Mutter weit ausbuchende Mantel, dessen Falten zarte Stege bilden, und der das Kind einhüllt.

Auf der Schwelle zwischen Romanik und Gotik sind Madonnen im Molise selten. Die reizvollste Figur befindet sich in der Kirche S. Carlo Borromeo in Frosolone (Tf. 235), eine in frontaler Haltung sitzende Maria mit Kind. In seiner blockhaften Gestaltung bedient sich der Meister noch völlig der romanischen Formensprache. Dennoch ist der Einfluß der neapolitanischen Werkstatt des Tino da Camaino mit dessen toskanischer Ausdrucksweise ohne Anhauch französisierender Lieblichkeit erkennbar. Die strenge Formung des Kopfes (Tf. 236) mit der großflächigen Stirn und ebensolchen Wangenpartien ist eine Übersetzung der Skulptur des Tino aus Stein in Holz. Übernommen von ihm wird ebenfalls die glatte zylinderförmige Gestaltung des Halses, die Bildung der Augenlider, die sich wie ein Wulstring um den großen Augapfel legen, und vor allem das bei Tino beliebte Kopftuch, das die Madonna unter der Krone trägt. Eine andere Erscheinungsweise zeigt die Marienfigur in der Kirche S. Maria delle Grotte in Rocchetta al Volturno. Der Holzstamm, aus dem sie geschnitzt wurde, ist noch spürbar. Die mehr rutschende als sitzende Haltung vor der kleinen Thronbank verbindet die Gottesmutter mit alten Vorbildern. Gotisch-französische Einflüsse werden in dem leicht zur Seite geneigten Haupt erkennbar, in dem wellenförmig die Gesichtskonturen begleitenden Kopftuch und vor allem in dem menschlichen Lächeln als Ausdruck der Freude.

Zu den frühen Holzmadonnen gesellen sich bald die Sta-

tuen von Heiligen. Zur Übergangszeit rechnet man den segnenspendenden Petrus aus dem Anfang des 14. Jh. in der Kirche S. Pietro in Caporciano und einige Holzfiguren im Diözesanmuseum von Chieti. Dazu gehört der sitzende Benedikt. Die Skulptur, deren unterer Teil fehlt, wurde 1933 in der Pfarrkirche in Fara Filiorum Petri gefunden, und drei Jahre später kam ebendort die Standfigur des hl. Antonius Eremita zutage. Er erscheint im Eremitengewand, in der Linken hält er ein Buch und das Bettelglöcklein. Die rechte Hand fehlt. Die Statue gehört zu den ältesten Darstellungen des Antonius in den Abruzzen.

Eine knappe Generation später, etwa im zweiten Jahrzehnt des 14. Jh., werden gotische Formen in den Abruzzen voll wirksam. Wieder haben wir es mit Sitzmadonnen zu tun, die das Kind auf ihrem linken Knie halten. Den Anfang der Reihe eröffnet eine der am schönsten durchgebildeten Skulpturen des abruzzesischen Trecento, eine 1,53 m hohe gekrönte Madonna aus S. Silvestro in L'Aquila (Tf. 237), die heute im dortigen Nationalmuseum aufbewahrt wird. Der abruzzesische Künstler schuf, unbelastet von heimischer Tradition, mit raffinierten Mitteln eine lebensnahe Figur. Kopf, Oberkörper und Beine sind durch eine weiche Schwingung aus der Mittelachse verschoben. Durch eine sehr behutsame Differenzierung des Körpers, durch das üppige gewellte Haar, durch die fließende, den Liebreiz der Gestalt steigernde Gewandung wird eine diesseitige Schönheit vorgestellt, die wohlgestaltete und anmutige Frau, die dem Ideal der gotischen höfischen Zeit entspricht. Dieses Schönheitsbild scheint dem naiven bäurischen Charakter des Abruzzesen zu widersprechen, dennoch ist festzustellen, daß die abruzzesischen Bildhauer zuweilen gerade das Raffinierte und gelegentlich an Suffisance Anklagende suchten. Die Vorbilder für die Madonna aus S. Silvestro sind in der Hofkunst Neapels anzunehmen. Eine ganz ähnliche, kurz nach 1310 entstandene Madonna begegnet uns in S. Maria delle Grazie in Pugliano (Montecorvino Pugliano) östlich von Salerno. Gewiß ist die Madonna aus S. Silvestro nicht von der in Pugliano abzuleiten. Die gemeinsame Wurzel liegt in Neapel. Die Struktur beider Marienbilder ist ohne Kenntnis der Werke des in Neapel wirkenden Tino da Camaino nicht vorstellbar. Über die Einwirkungen dieses Künstlers hinaus finden sich in den beiden Madonnen durch Neapel vermittelte französische Einflüsse, wie die Schwerelosigkeit des Körpers und die Anmut des Gesichtsausdrucks.

Von der Madonna aus S. Silvestro ist stilistisch diejenige in der Marienkirche in Scurcola (Tf. 238) abhängig. Die geschichtliche Überlieferung hat uns einen Streich gespielt; denn ihr zufolge hielt man die Figur in Scurcola für die in Schriftquellen genannte Madonna, die Karl I. Anjou etwa 1278 zum Dank seines Sieges über Konradin seiner Siegeskirche bei Scurcola vermachte. Erst eine genauere Prüfung und das Heranziehen von Vergleichsbeispielen haben die frühe Datierung dieser Figur widerlegt. Die 1,54 m hohe Skulptur aus Olivenholz wurde 1627 unter den Trümmern der durch ein Erdbeben zerstörten Kirche S. Maria in Scurcola gefunden. Die sitzende Madonna, die undatiert ist und

keine Dedikationsinschrift trägt, hat ihren schmalen, steil aufrichteten Oberkörper leicht nach rechts geneigt, um der Schwere des bekleideten Kindes ein Gegengewicht zu bieten. Der Sohn hält mit der Linken die Weltkugel, während die andere Hand das von einem zarten Schleier bedeckte Haar der Mutter streichelt. Die Statue steht auf einem sechseckigen Sockel. Bei gleicher Struktur beider Madonnen ist der Faltenwurf der Maria aus S. Silvestro weicher und fließender, während bei der Figur von Scurcola die Faltenstege starrer herausgearbeitet sind. Beide Madonnen gaben das Vorbild für weitere Statuen des Trecento ab. Als ziemlich genaue Replik der Statue von Scurcola ist die 1,55 m hohe Marienfigur in der Pfarrkirche S. Maria Assunta in Fossa anzusehen, ein um 1350 angefertigtes Werk. Zu dieser Gruppe gehört ferner die in etwas vereinfachter und verkleinerter Form ausgeführte, 1,20 m hohe Madonna mit Kind vom Ende des 14. Jh. in der Kirche S. Bernardo in Pescina.

Während sich der durch Neapel vermittelte gotische Stil in den Abruzzen verbreitete, erreichten die Landschaft gleichzeitig andere gotisch-französisierende Einflüsse, die über Umbrien, vor allem aus Orvieto, kamen. Als Beleg dafür gilt die vornehme Gestalt der hl. Balbina aus der Pfarrkirche in Pizzoli (Tf. 241), heute im Nationalmuseum in L'Aquila. Die hohe würdevolle Erscheinung mit dem großflächigen ovalen Gesicht zeigt bei aller Verhalteneheit der Bewegung eine leicht geschwungene Körperhaltung. Die Gewandfalten, die so häufig ohne Rücksicht auf die Anatomie des Unterkörpers ein spielerisches Eigenleben führen, werden hier glaubhaft, indem die Heilige mit ihrer linken Hand in Tailenhöhe das Kleid rafft, so daß der von Taille bis Fuß durchgehende Faltenzug in diesem Fall natürlich erscheint. Zwei 55 cm hohe Engelsstatuetten im Nationalmuseum in L'Aquila werden in ihrer schmiegsamen Körperhaltung und in der weichen Modellierung des Gewandes durch die gleichen Merkmale gekennzeichnet. In derselben Sammlung zeigt der aus der Abteikirche S. Bartolomeo in Carpineto della Nora stammende hl. Bartholomäus (Tf. 240) starke transalpine Einflüsse, die über Orvieto eindringen konnten. In der Rechten hält die 2,10 m hohe überlebensgroße Gestalt das Schabmesser und in der Linken ein aufgeschlagenes Buch mit den Worten »Sante Bartolomee ora pro nobis«. Zur gleichen Gruppe gehört im selben Museum die prächtige, 1967 restaurierte Gestalt des Erlösers, der mit der Linken ein Buch umfaßt. Auch hier weist die weiche Modellierung der Statue auf Umbrien hin. Der Einfluß dieser Landschaft ist auch in der Gegend von Teramo spürbar. Man übernahm dort die Gestaltung gotischer Sitzmadonnen, von denen sich die reifste im Dom von Teramo befindet. Sie ist 1,05 m hoch und erscheint in vornehmer, frontaler Haltung mit einem ovalen Gesicht. Mit ihr verwandt, aber unbeholfener, ist die Madonna in der Kirche Sant'Abbamano in der Gemeinde Sant'Omero.

Bei zwei Holzsulpturen ist das französierende Element so augenfällig, daß man geneigt ist, direkte Einflüsse von Frankreich auf die Abruzzen anzunehmen. Das trifft zu-

nächst für die von Enzo Carli in die Kunstliteratur eingeführte Figur in der Krypta von Assergi zu. Die lebensgroße Gestalt aus den ersten Jahrzehnten des 14. Jh. stellt wahrscheinlich die hl. Elisabeth von Ungarn dar und bildet den Deckel eines großen Reliquienkastens. Die rechte Hand dieser Liegefigur liegt über der Brust, während die linke den Kopf stützt. Die Liegestellung ist in dieser Zeit einmalig in den Abruzzen und auch im übrigen Italien selten anzutreffen. Thematisch vergleichbar wären die im 14. Jh. entstandene ruhende Madonna im Museo S. Martino in Neapel aus der dortigen Kirche S. Chiara, die aus der ersten Hälfte des 14. Jh. stammende Maria mit Kind in S. Nicola da Tolentino in Tolentino und eine Madonna im Museum des Palazzo Venezia in Rom. Stilistisch besteht indessen keine Beziehung zu diesen Werken. Bis in das kleinste Detail der Faltenführung läßt sich die Heilige von Assergi jedoch mit Liegefiguren in Darstellungen der Geburt Christi an nordfranzösischen Kathedralen in Verbindung bringen. Die zweite Statue mit starkem französischem Einschlag ist die stehende gekrönte Maria aus Pacentro, heute im Palazzo Venezia in Rom. Die Eleganz der Körperbewegung und der üppigen Gewandung wird in dieser Zeit in den Abruzzen kaum wieder erreicht. Doch verrät sich der einheimische Künstler durch eine gewisse Unbeholfenheit in der Gesichts- und Faltenbildung.

Die meisten gotischen Madonnen des 14. Jh. zeichnen sich durch höfische Eleganz und Vornehmheit aus. Das Gegenteil zeigt eine in den Abruzzen einzigartige, 1,38 m hohe Madonna mit Kind aus Roccacinquemiglia, etwa am Ende des 14. Jh. entstanden. Die Maria erscheint in Frontalan-sicht, breitbeinig sitzend, und trägt auf ihrem linken Knie das segnende Christuskind, das in der Hand eine kleine Weltkugel hält. Die volkstümliche Figur ist mit einem bizarren Gewand bekleidet; der rechte Mantelsaum ist seltsam verknittert, und die Gewandpartie über ihrem Leib erscheint unordentlich und verworren. Das Lässige und Unbefangene in dieser Figur leitet Raffaello Causa von iberischen Madonnen ab.

Es ist leichter, in der abruzzesischen Plastik des 14. Jh. fremde Einflüsse zu konstatieren als einen abruzzesischen Lokalstil zu bestimmen. Werke einheimischer Meister, die sich der modernen von außerhalb eindringenden Formenwelt mehr oder weniger verschließen, erreichen kaum Qualität und sind künstlerisch bedeutungslos. Im besten Fall stellen diese Arbeiten Derivationen der qualitätvolleren abruzzesischen Skulpturen dar. So gehört z. B. die Statue der hl. Katharina aus dem Konvent S. Caterina in L'Aquila, heute im dortigen Nationalmuseum, in den Umkreis der Madonna aus S. Silvestro. Konventionell ist auch die in den Abruzzen entstandene gekrönte Sitzmadonna im Palazzo Venezia in Rom, die sogenannte »Madonna del latte«, ebenso die Gottesmutter aus S. Maria della Valle in Scanno, die Gavini in seinem »Sommario della storia della scultura in Abruzzo« 1932 abbildet. Erwähnenswert ist der hl. Giuliano aus S. Pietro in Coppito in L'Aquila, heute im dortigen Nationalmuseum. In S. Francesco in Castelvechio Subequo birgt

eine obere Nische des grandiosen Barockaltars die Holzstatue des hl. Ludwig von Toulouse aus dem Trecento.

Im Gegensatz zu den Abruzzern ist die Holzskulptur des Trecento im Molise nicht sehr originell und wurde daher kaum von der Forschung studiert. Dort ist der gotische Stil völlig von Neapel abhängig, besonders eindrucklich an der Madonna aus dem Sanktuarium in S. Maria della Libera in Cercemaggiore zu sehen. Die bekrönte stehende Madonna ist in der Taille gegürtet. Das Gewand ist am Oberkörper glatt, während am Unterkörper seitlich Schlüsselfalten und in der Vorderansicht lange vertikale Faltenzüge erscheinen. Die Figur zeigt angewinkelte Arme und hält dem Beschauer die großen Handflächen entgegen. Zum selben Typ gehört die 1,09 m hohe stehende Maria in der Kirche S. Maria della Croce in Campobasso, die, ich weiß nicht aus welchem Grunde, in das Jahr 1364 datiert wird. Die geschmacklose Übermalung erschwert die Beurteilung der Holzstruktur. Zu dieser Gruppe gehört weiterhin die gekrönte Maria in der Krypta des Domes von Trivento. Sie ist im unteren Teil völlig zerstört. Aber man erkennt noch gut den Gürtel um die Taille, den sehr sparsam bearbeiteten Oberkörper und die Gewandfalten des Unterkörpers. Ihr rechter Arm ist abgebrochen, während der andere noch einen angewinkelten Stumpf erkennen läßt. Ob die beiden Hände dem Beschauer entgegengestreckt waren, oder ob sie den Christusknaaben hielten, ist schwer festzustellen.

An Heiligenstatuen besitzen wir in Termoli den Stadtheiligen Bassus im Dom, weiterhin kennen wir die 1,18 m hohe Skulptur eines Bischofs aus dem Dom in Larino und heute im Nationalmuseum von L'Aquila. Die Standfigur in Frontalansicht und im langen Meßgewand weist stilistisch auf Neapel hin.

Christus am Kreuz und der Kreuzabnahme begegnen wir in Oberitalien, in der Toskana, im franziskanischen Umbrien und in Latium häufiger als in den Abruzzern, wo man die Darstellung Mariens und der Heiligen bevorzugte. Daher handelt es sich bei den wenigen Gestaltungen dieser Art mangels eigener Tradition meistens um Formübernahmen aus anderen Kunstkreisen. Die qualitätvolle Christusfigur, die zu einer Kreuzabnahme gehörte und an der linken Langhausseite des Domes von Penne aufgestellt ist, blieb kunstgeschichtlich bisher unbeachtet. Sie gehört in die Gruppe umbrisch beeinflusster Werke und steht vor allem dem Kruzifix aus S. Maria di Roncione bei Deruta nahe, von dem die Inschrift des 18. Jh. glaubhaft aussagt, daß es 1326 entstanden sei. Es wird heute in der Nationalgalerie von Perugia aufbewahrt. Beiden Werken ist die weiche Modellierung eigen, wobei der Christus in Penne noch sensibler behandelt ist als der Gekreuzigte in Roncione. Weiterhin ähneln sich die Christusfiguren in der Form des ovalen Gesichtes mit dem gescheitelten Haar, sodann in der Armhaltung, in der parallelen Stellung der Füße und in der Art des kurzen geknoteten Schurzes.

Ein etwa 1,60 m hohes Kruzifix im Diözesanmuseum in Chieti stammt aus S. Maria Assunta in Casacanditella zwischen Chieti und Guardiagrele und ist wohl am Anfang des

14. Jh. entstanden. Nennenswert ist das 1,57 m große Kruzifix in der Pfarrkirche von Roccamorice mit dem skelettartigen, geschwungenen Körper und der Dornenkrone. Wie wenig es zu eigener Stilbildung kam, verdeutlichen zwei Kruzifixe des 14. Jh. in Sulmona, die man sich verschiedenartiger kaum vorstellen kann. Das eine ist nach einer neuerlichen Restaurierung im rechten Seitenschiff des Domes zwischen dem vierten und fünften Langhauspfeiler aufgestellt worden (Tf. 242). Die 1,85 m hohe Figur drückt extremes Leiden aus. Die Arme hängen weit nach unten durch, so daß der lange Torso in sich zusammengesackt erscheint, und der Christuskopf ein beträchtliches Stück unter dem Schnittpunkt der Kreuzbalken liegt. Das schmerzvolle Gesicht mit der Dornenkrone neigt sich weit auf die rechte Schulter. In der Seitenansicht der Skulptur kommt in dem kantigen gebrochenen Kontur das Leidvolle der Gestalt eindringlich zum Ausdruck. Arme und Beine sind dünn und schnig. Mit bizarrem Naturalismus wurden die Rippen betont, deren Anzahl größer ist als es die Anatomie erlaubt. Derartig leidende Gestalten sind nördlich der Alpen, vor allem in Deutschland, geläufig und üben einen starken Einfluß auf die spanische Skulptur aus, die vielleicht über Neapel auf die Abruzzern eingewirkt hat. In völlig entgegengesetzter Auffassung erscheint der 1,77 m hohe Gekreuzigte vom Ende des 14. Jh., der sich im Museo Civico in Sulmona befindet. Der Kopf ist nur leicht geneigt, die Rippen sind kaum angedeutet, das Haar legt sich dekorativ in Locken auf die Schultern, und der schmale Torso ist in umbrischer Weise weich modelliert. Die Arme des Gekreuzigten sind nicht erhalten. Die Statue stammt aus der 1915 vom Erdbeben zerstörten Kirche S. Orante in Ortucchio. Kaum beachtet ist ein Kruzifix des 14. Jh. im Nationalmuseum in L'Aquila. Der Kopf ist nach vorn geneigt, und das Haar fällt in einzelnen Strähnen auf die Schultern. Das Lendentuch reicht über die Knie herab, die Füße legen sich übereinander und sind von nur einem Nagel durchbohrt, wie auch bei den Kruzifixen in Sulmona. Der Körper zeigt eine weiche Modellierung mit Andeutung der Rippen. Das Kreuz stammt aus der Kirche S. Antonio fuori Porta Romana in L'Aquila.

Die Skulptur im 15. und 16. Jahrhundert

Holzskulpturen

Wie im übrigen Kunstschaffen der Abruzzern des 15. Jh. ist auch in der Holzskulptur dieser Zeit eine archaisierende Haltung unverkennbar. Ein drastisches Beispiel bietet die für die Holzschnitzerei interessante Kirche S. Maria della Neve in Bugnara. Dort ist die ovale Form der Thronbank der ungekrönten Maria alten byzantinischen Vorbildern entlehnt. Den Trecentostil der neapolitanischen Bildhauerei tradiert in S. Maria di Canneto die gekrönte Madonna in Frontalansicht mit dem segnenden bekleideten Jesuskind. Gotische Faltenwürfe zeigen die kleine, 0,53 m hohe Verkündigungsmadonna aus der SS. Annunziata in Sulmona, heute im dortigen Museo Civico, ebenso die 1,57 m hohe, stehende Madonna mit Kind in S. Francesco in Castelvec-

chio Subequo und die unpublizierte sitzende Maria mit bekleidetem Kind in SS. Rufino e Cesidio in Trasacco.

Die Vorliebe für schmale, hohe, gotische Madonnen gestalten bleibt noch im 15. Jh. wirksam. Freilich fehlt das Schwingende der Kontur. Die Figuren werden standfester. Das zeigt z.B. die vornehme, 1,55 m hohe Himmelskönigin in der Kirche S. Maria di Loreto in Magliano de'Marsi. Der lang herabfallende Mantel ist vergoldet und zeigt ein blaues Futter. Mutter und Sohn tragen Kronen. Anmutiger erscheint die schlanke Madonnenfigur in S. Maria della Strada mit geneigtem, lächelndem Gesicht, wie es im Molise üblich ist.

Den von der Toskana beeinflussten ungekrönten Sitzmadonnen fehlt die französisierende Eleganz. Sie sind gedrungener und verinnerlichter im Ausdruck. Ganz anders als die Madonna von Magliano erscheint die 1,12 m hohe Figur der Gottesmutter des frühen 15. Jh. aus der Confraternità del Carmine in L'Aquila, die das dortige Nationalmuseum zeigt. Die Züge des Antlitzes sind gedankenschwer und verraten sibyllinische Vorausschau auf die Zukunft des Sohnes. Ihre rechte kräftig gebildete Hand umfaßt mit eindringlicher Geste das Gebetbuch.

Aus der ersten Hälfte des 15. Jh. sind noch zwei weitere Madonnen erwähnenswert, zunächst die Mutter mit Kind im Nationalmuseum in L'Aquila aus der Kirche S. Maria a Graiano in S. Pio bei Fontecchio. Sie besitzt nichts von der Verinnerlichung der vorhergenannten Madonnen. Der am Hals durch eine Schnur zusammengehaltene Mantel zeigt einen bemalten Saum und fällt links in weich gerundeten Faltenzügen über den Ellbogen herab. Die Mutter mit dem ovalen Gesicht hat ihren Blick auf den Beschauer gerichtet, ohne Bezug zu dem bekleideten Kind, das auf ihrem linken Knie sitzt. Die zweite Figur ist die breitgesäßige, 1,20 m hohe Maria in der Kirche S. Paolo in Campo di Giove. Podest und Statue sind aus einem einzigen Holzblock gearbeitet.

Im Nationalmuseum in L'Aquila sind drei Madonnen aufgestellt, die mit zwei anderen in Bugnara gewisse Gemeinsamkeiten zeigen, alle sind um die Mitte des 15. Jh. entstanden. Ihre Formen sind kraftvoll modelliert. Die Gestalten sind hoch gegürtet, so daß der Unterkörper langgestreckt ist, betont durch parallellaufende vertikale Falten. Zwischen den Knien erscheinen Schüsselfalten, während das Gewand an der linken Seite in schrägen Zügen zu Boden fällt. Alle Madonnen zeigen gewelltes Haar. Den Anfang dieser Reihe bilden die ein Meter hohe »Madonna del Parto« und die 1,25 m hohe Marienstatue aus S. Francesco in Castelvechio Subequo. Ihnen stehen nahe zwei Madonnen in S. Maria della Neve in Bugnara, die sich derart gleichen, daß sie vom selben Meister gearbeitet erscheinen. Den Beschluß dieser Gruppe bildet die 1,18 m hohe Madonna, die ehemals in der Pfarrkirche S. Lucia in Rocca di Cambio stand.

Soweit nicht die Werkstatt des Silvester von L'Aquila wirksam wurde, zeitigte das 16. Jh. in der Anfertigung von Holzmadonnen keine besonderen Leistungen. Erwähnenswert ist eine polychrome und mit Gold bemalte Madonna in

der Chiesa del Rosario in Palena, während die 1,22 m hohe Statue in S. Maria Assunta in Paganica von herkömmlicher Machart ist. Ihr Mantel wird am Hals von einer großen Brosche zusammengehalten, und der frontal ausgerichtete Jesusknahe hält in der Linken einen Vogel.

Der wachsende Andachtskult förderte die Herstellung von Heiligenstatuen. Sie finden sich in fast allen Kirchen, aber die Quantität entbehrt einer entsprechenden Qualität. Die Faltengebung des Trecento ist auch noch für das kommende Jahrhundert verbindlich, spürbar z.B. in der polychromen Statue in S. Clemente al Vomano, die den Papst Clemens I. mit durchgeistigtem und väterlichem Ausdruck darstellt. Sitzend segnet er mit dem lateinischen Gestus. Die hohe konische Tiara ohne Kronreifen betont den länglichen Gesichtsschnitt. Etwa gleichzeitig entstand die schlanke Figur des Nikolaus von Bari in der Pfarrkirche von Monticchio. Er zeigt den gleichen Segensgestus wie Papst Clemens; und sein Gewand weist unter der erhobenen Hand die gleiche Faltenbildung auf wie bei diesem. Trotz des mangelhaften Erhaltungszustandes ist die farbige Bemalung noch erkennbar. Das Meßgewand ist mit Malereien versehen, von denen auf der Brustpartie die Halbfigur des segnenden Christus zu sehen ist, während die nach oben spitzzulaufende Bischofsmütze mit Edelsteinen verziert erscheint.

Einen Anhaltspunkt für die zeitliche Einordnung von Skulpturen bietet der 1425 datierte hl. Cesidius in der Kirche SS. Rufino e Cesidio in Trasacco. Die lateinische Inschrift in gotischen Lettern, die sich um den Sockel der Standfigur zieht, sagt aus, daß in der Statue die Reliquien der hll. Cesidius und Rufinus und anderer Märtyrer eingeschlossen sind. Auftraggeber war Abt Alexander Jacobuzzi von SS. Rufino e Cesidio. Er ließ das Werk im April 1425 zum Heil seiner eigenen Seele und zu demjenigen der Wohltäter der Kirche anfertigen. Obwohl in dem kräftig modellierten Faltenwurf noch Formen des Trecento nachleben, kündigt sich doch das dingliche Sehen der Renaissance an. Die segenspendende Hand ist bis ins Detail durchgearbeitet, erkennbar an den Handballen, der Haltung der Finger und dem kostbaren Ring am Zeigefinger, ebenso durchgebildet ist die andere Hand, die ein rot eingebundenes Buch trägt. Das Gesicht über dem langen zylindrischen Hals zeigt fast weibliche Züge, die durch das goldene herabfallende Haar nochmals betont werden. Den Kopf schmückt eine metallene zwiebelartige Krone, die in Filigran gefertigt ist. In derselben Kirche stellte man in neuerer Zeit im ersten Joch an der rechten Langhausseite eine Figur des 15. Jh. auf, deren architektonische Rahmung in den Abruzzern höchst ungewöhnlich ist. Die Vollplastik der hl. Katharina, die in ihrer Linken ein Buch und das Wagenrad hält, steht in einer reich geschmückten spätgotischen Ädikula. Der Rundbogen des Baldachins wird nicht, wie man erwarten sollte, von Säulen gestützt, vielmehr sind diese durch kelchtragende Engel ersetzt, die auf Konsolen stehen und gleichsam die Funktion von Karyatiden erfüllen.

Eine weitere datierte Holzstatue ist die 1,28 m hohe Standfigur des Nikolaus von Bari im Monastero delle Bene-

dettine in Tagliacozzo. In schwarzen gotischen Lettern ist am Sockel das Jahr 1430 verzeichnet. Die rechte Hand des Heiligen spendet den Segen, und die linke umfaßt ein Buch.

Den Figuren, die sich um die »Madonna del Parto« aus S. Francesco in Castelvechio Subequo gruppieren, ist stilistisch verwandt die 1,22 m hohe Sitzfigur des hl. Bischofs Eutizio. Sie gelangte aus der Pfarrkirche von Marano dei Marsi in das Nationalmuseum in L'Aquila und dürfte um die Mitte des 15. Jh. entstanden sein. Weiterhin erwähnenswert ist die bereits an anderer Stelle genannte, 1,44 m hohe Figur einer hl. Lucia in einem Tabernakel mit gemalten Seitenflügeln in S. Lucia in Rocca di Cambio, eine Statue in Frontalansicht mit erhobener rechter Hand und mit einem Buch in der linken. Die Datierung des 1,55 m hohen, stehenden Leonhard aus der zerstörten Kirche S. Leonardo in L'Aquila, heute im dortigen Nationalmuseum, schwankt in der Forschung von der Mitte des 14. Jh. bis zum 16. Jahrhundert. Eine zeitliche Ansetzung um 1500 scheint möglich. Vor dem Heiligen kniet ein anbetendes Kind, das mit einem weißen Hemd bekleidet ist. Beide Figuren wurden aus ein und demselben Holzblock geschnitzt. Um die Jahrhundertwende dürfte auch die 1,40 m hohe Standfigur des Antonius von Padua entstanden sein, früher in der Pfarrkirche SS. Pietro e Lorenzo in Acciano, heute im Nationalmuseum von L'Aquila. In derselben Kirche wären noch weitere Holzskulpturen des 16. Jh. zu untersuchen.

Am Anfang des Cinquecento erlangte die hl. Giusta eine weitverbreitete bildliche Verehrung, und die früheste Darstellung finden wir in der Kirche S. Giusta in Bazzano. Die dortige 1,35 m hohe Standfigur der Heiligen wurde wegen des schadhafte Holzes im unteren Teil beträchtlich verkürzt und am Kopf restauriert. Sie ist heute im Museum des Palazzo Venezia in Rom zu sehen. Eine ähnliche hl. Giusta verwahrt die Kirche S. Maria im unweit von Bazzano gelegenen Ort S. Maria del Ponte bei Fontecchio. Die 1,05 m hohe hl. Giusta im Nationalmuseum in L'Aquila stammt aus der Kirche S. Maria delle Grazie in L'Aquila. Die Bemalung des Gewandes der kleinen, grazilen, leicht dem Beschauer zugelegten Heiligen ist tadellos erhalten.

Im vorgeschrittenen 16. Jh. verliert die Gestaltung der Heiligenstatuen in Holz völlig an Bodenständigkeit. Der 1,65 m hohe Sebastian aus der im Zweiten Weltkrieg zerstörten Pfarrkirche in Roccaraso lehnt sich stark vergrößernd an Vorbilder Michelangelos an, und die Büste des hl. Equizio aus S. Margherita in L'Aquila, jetzt im dortigen Nationalmuseum, zeigt Einflüsse aus dem Umkreis des Bildhauers Daniele da Volterra, der 1566 in Rom starb.

Ebenso wie die Malerei unterliegt auch die Skulptur in den Abruzzen starken Einflüssen aus Venedig. Am besten ist diese Tatsache im Dom von Atri zu sehen, wo die Holzskulptur des 15. Jh. glänzend vertreten ist. Die zu erwähnenden Altaraufsätze sind aus dem Dom in das benachbarte Dommuseum gebracht worden. In die erste Jahrhunderthälfte ist ein großer Schnitzaltar zu datieren. In der Mitte steht fast lebensgroß Jacobus Maior mit Stab und Buch in der Hand. Die Seitenteile zeigen 18 Szenen in Relief aus der

Lebensgeschichte des Heiligen nach der *Legenda Aurea* des Jacobus de Voragine. Je drei Reliefs sind in drei Reihen übereinander angeordnet. Unter diesen Darstellungen erscheinen in niedrigeren Feldern jeweils zwei gemalte Heiligenbüsten auf Goldgrund. Auf Venedig weisen die Holzreliefs und vor allem die Rahmung des Retabels. Zu vergleichen wäre etwa die Altartafel aus der Kirche Corpus Domini in Venedig, jetzt im Museo Correr, die der Werkstatt der Moranzoni nahesteht. Abhängig von Venedig zeigt sich auch das Renaissanceretabel mit Muscheldach und drei prächtigen, ornamentierten Nischen, in deren mittlerer Maria mit dem Kind thronet. Zu ihren Seiten stehen rechts Johannes d.T. und links der hl. Biagio. In der Predella erscheint eine Reihe geschnitzter Halbfiguren, in der Mitte Christus und zu beiden Seiten je sechs namentlich bezeichnete Apostel. In bestimmten Abständen, und zwar entsprechen diese dem oberen architektonischen Aufbau, sind Säulchen zwischen die Figuren eingestellt. Derartige außerabruzzesische Einflüsse lassen sich noch lange Zeit später verfolgen. Wie konservativ man verfuhr, zeigt ebenfalls im Dommuseum von Atri das fünfteilige Holzretabel mit Maria in der Mitte. Der Täufer links außen scheint eine Ergänzung späterer Zeit zu sein. Dieser etwa drei Generationen später als die vorgenannten Arbeiten entstandene Altaraufsatz stimmt in den Zierformen mit dem Jacobusretabel überein.

Die Holzkruzifixe des 15. und 16. Jh. zeigen keine besonderen Formmerkmale. Bei einer Reihe von Werken will es scheinen, als habe der Bildschnitzer die Ausarbeitung des Körpers seiner Werkstatt überlassen, und er selbst, mit größerer Kunstfertigkeit begabt, sei nur an der Durchführung des Christuskopfes beteiligt gewesen. Jedenfalls tritt der qualitative Kontrast zwischen dem Haupt des Gekreuzigten und dem Körper auffallend in Erscheinung.

Eine andere Eigentümlichkeit betrifft die Kunstgeographie. Das Thema des Gekreuzigten fand in der Holzskulptur in und um L'Aquila geringe Beachtung. Der vorzügliche Bestand an Holzskulpturen im Nationalmuseum in L'Aquila, der sich aus Objekten der Stadt und der Umgebung zusammensetzt, zeigt aus dieser Zeit kein künstlerisch interessantes Holzkruzifix. Dagegen beobachtet man vom 14. Jh. an in zunehmendem Maße eine Vorliebe für dieses Thema in Sulmona. Das Molise, das in der Plastik nur selten wirksam wurde, entfaltet in dieser Zeit in der Darstellung des Gekreuzigten eine rege Tätigkeit.

In der Kirche S. Pietro in Sulmona sind zwei Kruzifixe des 15. Jh. zu sehen. Das eine zeigt den Heiland in natürlicher Größe, mager, mit stark hervortretenden Rippen, und, ähnlich wie den Gekreuzigten des Domes, mit tief durchhängenden Armen. Die Haare fallen in Strähnen auf die Schultern. Der untere Teil des Kreuzstammes ist ersetzt. Die Kreuzenden sind als Vierpässe gebildet und bemalt. Man sieht an den Seiten die trauernden Maria und Johannes, während oben der segnende Gottvater mit einem geöffneten Buch erscheint. Auch bei dem zweiten lebensgroßen Gekreuzigten sind die Rippen kräftig ausgearbeitet, während die Taille stark eingeschnürt ist. Der länglich geformte Kopf mit dem

in der Mitte gescheitelten Haar, das die Schultern bedeckt, zeigt einen durchgeistigten und gütigen Gesichtsausdruck und steht im Gegensatz zu der etwas groben Ausarbeitung der übrigen Gestalt. Aus dem Anfang des 16. Jh. verwahrt die Confraternità della SS. Trinità in Sulmona ein 1,75 m hohes Kruzifix, wobei die Arme des Heilands wie bei dem Gekreuzigten in S. Pietro tief durchhängen. Die Kreuzbalken sind modern. Ein anderes Beispiel eines Gekreuzigten des 16. Jh. verwahrt die Kirche S. Gaetano. Die Rippen der Figur sind kräftig modelliert, und das Haupt des Erlösers neigt sich leidend zur Seite. Aus der zweiten Jahrhunderthälfte sieht man in der Kirche S. Francesco della Scarpa rechts vom Eingang unter der Orgel ein stark geschwärtztes, 1,50 m hohes Kruzifix mit dem üblichen Gegensatz von summarisch gearbeitetem Körper und fein durchgebildetem Kopf.

In den übrigen Abruzzern sind aus dem 15. Jh. ein Kruzifix in der kleinen Kirche S. Antonio Abate in Tossiccia erwähnenswert sowie ein anderes, 1,65 m hohes in SS. Rufino e Cesidio in Trasacco. Dort sind die unschönen Füße das Ergebnis schlechter Restaurierung. Der Körper zeigt noch eine gotische Schwingung, und die sensible Gestaltung der Figur kommt vor allem in der Behandlung des Kopfes zum Ausdruck. Er fällt etwas nach vorn und ist mit halbgeöffnetem Mund zur Seite geneigt. Das 1,70 m hohe Kruzifix in S. Francesco in Tagliacozzo gehört zu den qualitativsten Werken dieser Art des 16. Jh. in den Abruzzern. Der Künstler beherrscht sicher die Anatomie des Körpers, was sich vor allem an der Muskulatur der leicht durchhängenden Arme zeigt.

Genauer zu studieren wären die zahlreichen künstlerisch jedoch nicht zu hoch zu bewertenden Kruzifixe des 15. und 16. Jh. im Molise. Einen in der Körperdrehung noch gotisch empfundenen Erlöser sieht man in der Kirche S. Francesco in Agnone; er trägt eine Dornenkrone, die Arme hängen weit durch, und sein Gesichtsausdruck ist schmerzenseich. In Venafrò sind gleich drei Kruzifixe überliefert. Eines ist in S. Martino, ein anderes in der Kirche S. Nicandro. Letztere Figur zeigt, ähnlich wie der Gekreuzigte im Dom von Sulmona, sehr viel mehr Rippen als es die Anatomie zuläßt. Ein drittes, späteres Kruzifix, vielleicht schon dem 16. Jh. zuzurechnen, verwahrt die Kirche der Annunziata in Venafrò. Konventionelle Darstellungen des 15. Jh., die Christus am Kreuz zeigen, sieht man in der Antoniuskapelle in S. Francesco in Isernia und in der Chiesa dell' Annunziata in Frosolone. Die weiche Modellierung und das genaue Studium der menschlichen Anatomie lassen erkennen, daß der Gekreuzigte in S. Maria della Strada dem 16. Jh. zuzuweisen ist.

Deutsche Bildhauer des 15. Jahrhunderts in den Abruzzern

Der sich reich entfaltende Handel in den Abruzzern, der einen gewissen Wohlstand mit sich brachte, lockte die Fremden in unser Bergland. Die Invasion der Lombarden, die sich als Kaufleute und Künstler ansiedelten, war beachtlich. Bei den regen Wirtschaftsbeziehungen, die L'Aquila und Lanciano zu Städten wie Augsburg und Nürnberg unterhielten, ist es nicht verwunderlich, daß sich auch deutsche Meister

anschickten, ihre Werke in den Abruzzern abzusetzen. Allerdings machte sich keine Elite auf den Weg, und diejenigen, die kamen, waren Einzelgänger. Seit dem zweiten Jahrzehnt des 15. Jh. ist die Anwesenheit von Deutschen in den Abruzzern zu belegen, die meisten von ihnen sind jedoch erst im letzten Viertel des Quattrocento nachzuweisen. Die Aufträge, die ihnen hier zufließen, waren mannigfacher Art. Sie arbeiteten Altäre und Ziborien, auf die wir noch später zurückkommen werden. Besonders erfolgreich war Gualterius de Alemagna, der im Auftrag hochmöglicher abruzzesischer Familien Grabbauten bei Sulmona und in L'Aquila anzufer-tigen hatte. Seine Tätigkeit wird bei der Behandlung der Grabbauten der Abruzzern besprochen werden.

Die Lust der Kunst- und Lokalhistoriker, Zuschreibungen vorzunehmen, hat viel Unheil angerichtet. Man holte aus Dokumenten die Namen von beiläufig genannten Bildhauern hervor und wies ihnen Werke zu, die wahrscheinlich gar nichts mit ihnen zu tun haben. So glaubt man, Arbeiten eines Henrico Teutonico zu kennen oder eines Niccolo Teutonico, der 1485, nach anderer Aussage 1498, das große expressive und polychrome Kruzifix aus Holz in der zweiten rechten Kapelle des Domes von Chieti gefertigt haben soll. Ein Pietro Alemanno, der nicht mit dem gleichnamigen in den südlichen Marken urkundlich gesicherten Maler zu verwechseln ist, arbeitete als Bildhauer in Neapel, wo er 1478 in einem Vertrag mit der Anfertigung einer Weihnachtskrippe für die Kirche S. Giovanni a Carbonara betraut wurde, von der noch Reste erhalten sind. Das Dokument sagt aus, daß an dieser Arbeit noch ein Giovanni Alemanno, wahrscheinlich ein Bruder oder Sohn des Pietro, beteiligt war. Die Fertigstellung zog sich lange hin, und 1484 wurde Francesco de Felice, genannt Torio, mit der Fassung der Holzfiguren beauftragt. Beim Stand der Dinge ist es unmöglich, eine Händescheidung bei den sicherlich deutsch beeinflussten Krippenfiguren vorzunehmen, doch haben die Abruzzesen dem Pietro Alemanno den Hauptanteil zugewiesen mit der Folge, daß man den Künstler dann natürlich auch in unserem Bergland tätig werden ließ, wo er als Urheber von allerlei Werken gilt, die deutsche Einflüsse erkennen lassen. Das Auftreten deutscher Künstler in den Abruzzern mußte aufs neue von berufener Seite untersucht werden. Gesicherte Daten und Namensnennungen deutscher Künstler sind in der uns interessierenden Zeit selten. Die profilierteste Gestalt, Gualterius de Alemagna, signiert und datiert 1412 das Grabmal der Caldora in der Badia Morronese bei Sulmona. Mit diesem Monument verbinden sich stilistisch weitere Werke.

Datiert und signiert sind Skulpturen, die sich im Lünettenfeld des Portals von S. Maria Maggiore in Caramanico befinden. Die Rahmenleiste unter der Marienkrönung enthält die Inschrift »Johannes Biomen ... Fi. 1476 Theatonicus de Lubec«. In seinen wildbewegten Faltenwürfen führt Johannes Biomen aus Lübeck Formen vor, die nördlich der Alpen verbreitet waren. Das eigenwillig behandelte Thema der Krönung wird in einer Mischung von Relief und Vollplastik behandelt. Auf einer langen, die Breite der Lünette einneh-

menden Steinbank mit Rückenlehne sitzt in der Mitte die bereits gekrönte Maria. Gottvater und Christus, mit gewaltigen Bärten versehen, haben soeben den Krönungsakt vollzogen, wobei ihre Hände noch den Reif auf dem Haupte Mariens berühren. Vor der Thronbank knien an den äußeren Enden zwei anbetende Engel, und über dem Kopf Mariens erscheinen drei weitere Engel, von denen die beiden seitlichen, die fast vollplastisch gebildet sind, auf Instrumenten spielen. Die Gestalt des dritten Engels an oberster Stelle stößt aus dem Hintergrund hervor. Seine Hände, die vordem wohl ebenfalls ein Musikinstrument hielten, sind abgebrochen.

Mario Chini erwähnt 1954 in seinem Buch über Silvester von L'Aquila einen Maestro Tedesco, der zur Werkstatt Silvesters gehörte und in diesem Zusammenhang 1494 ein Tabernakel in der Kirche S. Maria del Ponte, auch S. Maria del Popolo di Roio genannt, anzufertigen hatte, das Chini mit demjenigen identifiziert, das heute noch in der Kirche erhalten ist. Sie liegt außerhalb der Stadtmauer am Aterno, auf dem Weg in das benachbarte Roio.

In der abruzzoischen Skulptur des 15. und 16. Jh. sind die zahlreichen Vesperbilder zu beachten, die Maria mit dem Leichnam Christi auf ihrem Schoß zeigen. Seit dem 13. Jh. wurde dieses Thema besonders in Deutschland gepflegt, und Bildwerke mit Darstellungen der Marienklage drangen von dort über Friaul, Venetien, die Marken und Umbrien weit nach Süden vor. Die Gestaltung neigt entweder zur deutschen Auffassung, die die Grausamkeit der Passion und die Qual von Mutter und Sohn betont oder zu einer italienischen Interpretation, die ihren Höhepunkt in Michelangelos Pietà in Rom erreicht, und wo eine versöhnliche Stimmung zum Ausdruck kommt. Dieser Kontrast der Auslegung ist auch in den Abruzzern spürbar. Die Pietà in S. Maria delle Grazie in Rosciolo aus dem 15. Jh. zeigt eine verzweifelte Mutter, das dürre Gerippe ihres Sohnes, dessen Mund halbgeöffnet ist, auf ihrem Schoße bergend, während in der Pietà in S. Biagio in L'Aquila die Wogen des Leidens geglättet sind, vor allem im liegenden Christus, der weich modelliert mit entspanntem Gesicht wie ein Schlafender von der Mutter gehalten wird. Die Figurengruppe ist als Relief in einer Nische vor einem Vorhang dargestellt. Zwischen diesen Extremen liegt der Ausdruck der übrigen Vesperbilder, wie z. B. die kleine Pietà des 15. Jh. in S. Maria di Propezzano am zweiten Seitenaltar im rechten Seitenschiff zeigt. Wohl ein deutscher Meister fertigte in Castel di Sangro an der Kirche S. Maria Assunta an der Rückwand der rechten Loggia ein heute beschädigtes, farbiges Hochrelief der Pietà. Die Qualität ist nicht allzu hoch. Bemerkenswert jedoch sind drei in gotischen Formen gebildete Arkaden über der Figurengruppe und die Harmonie, mit der sich der Kopf Mariens in den mittleren Dreipaßbogen einfügt. Aus der Pfarrkirche in Rocca di Cambio stammt die hölzerne Pietà im Nationalmuseum in L'Aquila. Die altertümlich wirkende Darstellung des 15. Jh., die an deutsche Vorbilder erinnert, war ursprünglich bemalt. Die Marienklagen hatten in den Abruzzern noch im 16. Jh. ein Nachleben. Eine volkstümliche Pietà

aus dieser Zeit in Terrakotta ist in der Kirche S. Nicola in Pretoro zu sehen.

Der deutsche Einfluß ist in den Vesperbildern am deutlichsten fühlbar, aber auch an anderen Werken der Bildhauerei nachzuweisen. Das Nationalmuseum in L'Aquila bewahrt z. B. einen kleinen, 35 cm hohen, kandelabertragenden Engel des 15. Jh. aus dem Konvent S. Maria Valleverde in Celano. Die Gestaltung des vergoldeten Figürchens, dem Hände und Füße fehlen, zeigt den Einfluß deutscher, wahrscheinlich in Neapel tätiger Künstler.

Silvester von L'Aquila und sein Umkreis

In den Abruzzern vollzieht sich der Übergang von der Gotik zur Renaissance innerhalb des 15. Jh. in den einzelnen Kunstgattungen zeitlich ganz verschieden. Das Dreigestirn der abruzzoischen Renaissance bilden Nikolaus von Guardiagrele, Andrea Delitio und Silvester von L'Aquila. Der erste war Goldschmied, durch Dokumente und seinen Stil als Schüler Ghibertis gesichert. Das Hauptwerk des Nikolaus, die silberne Altartafel im Dom von Teramo, wurde 1433 begonnen und 1448 zum Abschluß gebracht. Die Tätigkeit des Malers Delitio ist von der Jahrhundertmitte an zu belegen, und sein Hauptwerk, die Fresken im Dom von Atri, ist gegen Ende des Jahrhunderts entstanden. Die ersten Arbeiten des Bildhauers Silvester sind 1476 überliefert. Er starb 1504, und die große Bildhauerschule, die sich aus seiner Werkstatt entwickelte, entfaltete ihre Wirksamkeit am Ende des 15. Jh. und noch intensiver im 16. Jahrhundert.

Silvester führt in der Bildhauerei eigenmächtig und abrupt die Renaissance in L'Aquila ein, sich an Meisterwerken der Toskana bildend. Wie andere Künstler der italienischen Renaissance arbeitet er nicht nur in einer Kunstgattung, sondern er war auch in der Architektur und in der Malerei aktiv. Innerhalb der Bildhauerei, wo er ebenso gute Reliefs wie gute Freiskulpturen schuf, bediente er sich verschiedener Materialien. Er arbeitete in Holz und in Stein, er machte Terrakotten und gab diesem Handwerk durch seine Leistungen außerordentliche Impulse.

Im Gegensatz zu Nikolaus von Guardiagrele und Andrea Delitio ist Silvester der erste abruzzoische Künstler der Renaissance, dessen Leben und Werke wir aus reich überlieferten zeitgenössischen Dokumenten rekonstruieren können. Sein Vater, Giacomo di Paolo, wohnte in Sulmona. Ob Silvester dort geboren wurde, wissen wir nicht. Jedenfalls ist er bereits in jugendlichem Alter als Bürger von L'Aquila eingetragen. Er war verheiratet und blieb kinderlos. In Urkunden wird er zum erstenmal 1471 in einem Mietvertrag genannt, den er abschloß, um in L'Aquila eine Werkstatt einzurichten. Setzt man voraus, daß er zu jener Zeit seine Lehre beendet hatte, dürfte er etwa zwischen zwanzig und dreißig Jahre alt gewesen und zwischen 1440 und 1450 geboren sein. 1476 schließt er einen bereits an anderer Stelle erwähnten Vertrag, wonach er auf Bestellung des Kaufmanns Papisco di Tornimparte die heute verschollene Holzstatue des hl. Jacobus Maior und den dazugehörigen mit Malereien versehenen Tabernakel im Dom von L'Aquila auszuführen

hatte. Am 17. September 1477 verpflichtet er sich zur Anfertigung eines kunstvollen, nicht mehr erhaltenen Taufbekens für die Kirche S. Biagio in L'Aquila. Im selben Jahr arbeitet er das Grabmonument des 1476 gestorbenen Bischofs von L'Aquila, Agnifili. Zahlungen für diese Tätigkeit erhält der Künstler 1477, im März und April 1478, im März 1479 und die letzte im August 1479. Während seiner Arbeit am Agnifiligrab verpflichtet er sich in einem Vertrag, für die Kirche S. Maria del Soccorso in L'Aquila den hl. Sebastian aus Holz in einem bemalten Tabernakel anzufertigen. Daß sich Silvester auch als Maler zu bewähren hatte, ergibt sich aus einem Dokument von 1481, in dem gesagt wird, daß er Gemälde für die Kapelle der Lombarden im Dom von L'Aquila auszuführen habe. Bei unserem Meister bestellt Maria Camponeschi 1488 für sich und ihre jung verstorbene Tochter ein gemeinsames Grabmal in der Franziskanerkirche S. Bernardino in L'Aquila. Die Arbeiten daran waren 1490 noch nicht beendet. In einem Vertrag vom 9. September 1489 verspricht Silvester, eine Madonna aus Holz für die Kirche in Ancarano zu liefern. 1494 bestellte Vannuccia delli Vegna della Genga bei Silvester für 60 Dukaten eine Maria mit Kind in Terrakotta für die Kirche S. Bernardino in L'Aquila, eine Figur, die nach der Auftraggeberin »Madonna dei Della Genga« genannt wird. Zahlungen dafür erfolgten an Silvester in den Jahren 1494, 1495 und 1500. Immer wieder wurde Silvester mit Arbeiten für S. Bernardino in L'Aquila betraut. Auftraggeber für das dortige Mausoleum des hl. Bernhardin war der Mäzen Jacopo di Notar Nanni. Ungefähr vier Jahre vor seinem Tod verfaßte er am 9. Juli 1500 sein Testament und erklärte darin, daß Silvester auf Kosten seiner Erben das in Bau befindliche Monument zum Abschluß bringen solle.

Wir haben an dieser Stelle nur die Freiskulptur des Silvester zu besprechen. Trotz reicher dokumentarischer Überlieferung ist von seinen Statuen allein der hl. Sebastian (Tf. 245) von 1478 völlig gesichert. Die farbig gefaßte, 1,78 m hohe Holzsulptur ist ein Frühwerk des Meisters und die bedeutendste abruzzoische Bildhauerarbeit der Renaissance, heute im Nationalmuseum in L'Aquila zu bewundern. Die Inschrift auf dem quadratischen Sockel besagt, daß das Werk 1478 im Auftrag des Domenico dei Caprini aus L'Aquila gefertigt wurde. In wohlausgewogenem Kontrapost steht der jugendliche Heilige vor einem Baumstamm, an den er mit den Händen auf dem Rücken gefesselt ist. Das Gesicht, gerahmt von rötlichen Haarlocken, zeigt einen schmerzvoll geöffneten Mund, während der Blick zuversichtlich nach oben gerichtet ist. Mit vollendeter anatomischer Kenntnis ist der weiche, elfenbeinfarben bemalte Körper gebildet. Wie in den späteren Werken des Meisters ist auch hier die Bindung an florentinische Vorbilder unverkennbar. Am nächsten steht der Sebastian in seiner Gestaltung dem bronzenen David des Verrocchio im Bargello in Florenz. Auch die Behandlung des üppigen Haares ist bis in Einzelheiten von dieser Figur entlehnt. Die Ausstrahlung des Bildhauers Silvester blieb nicht allein auf die Stadt L'Aquila beschränkt. Im adriatischen Küstengebiet setzte man sich

bereits früh mit den Leistungen dieser aquilanischen Werkstatt auseinander. In der Kunstgeschichte spricht man so häufig von Einflüssen, ohne sich recht klar zu machen, wie derartige Phänomene in der Praxis entstehen. Im vorliegenden Falle sind wir in der seltenen Lage, die Kräfte aufzuspüren, von denen die Wirkung ausging.

Im September 1489 erhielt die Silvesterwerkstatt aus zwei kleinen benachbarten Orten in der Provinz Teramo, aus Civitella del Tronto und aus Ancarano, Bestellungen für die Anfertigung einer Madonna. Die Verträge sind erhalten. Für den Konvent S. Maria dei Lumi bei Civitella forderte man eine Madonna aus Holz bei dem Bildschnitzer Giovanni di Biasuccio an. Aus dem Mietvertrag des Silvester von 1471 wissen wir, daß dieser Meister bereits damals zu seiner Werkstatt gehörte. Der Auftrag an Giovanni läßt folgern, daß er kein Geselle sondern Sozius des Silvester war, was ihm erlaubte, selbständig Verträge abzuschließen. Er stammte aus Fonteavignone, einem Weiler bei Rocca di Mezzo. Sein Vater war um 1461 gestorben, und Giovanni gründete seinen Hausstand in L'Aquila. Giovanni's Madonna mit Kind zeigt bereits alle Merkmale der zahllosen Marienbilder, die sich auf die Werkstatt des Silvester zurückführen lassen. Gemeinsam ist allen die Pathetik, mit der die Mutter ihr Kind anbetet, ein Motiv, das in der Malerei der Toskana und vor allem im Venezianischen verbreitet war. Maria hat ihre Hände unter dem Kinn im Gebetsgestus zusammengelegt. Das Gesicht der Madonna ist stets von ausgesuchter Schönheit, edel und etwas hochmütig, und häufig zeigt es ein raffiniert süffisantes Lächeln, gleichsam als Vorgriff auf eine rokokohafte Ausdrucksform. Die Sitzhaltung des Madonnentyps ist auffallend breitbeinig, und die charakteristischen Schoßfalten sind immer in der Form eines M gebildet. Die Drapierung besteht in allen Fällen aus einem weiten Mantel, der sich wie eine Kapuze über das Haupt legt. Das Christuskind nimmt durchweg eine liegende Stellung ein.

Der Nachbarort Ancarano ließ mit einer Bestellung in derselben Werkstatt nicht lange auf sich warten. Man wandte sich dieses Mal an Silvester selbst. Der Vertrag, der am 9. September 1489 in L'Aquila in der Werkstatt abgeschlossen wurde, ist hochinteressant. Die Auftraggeber erbaten eine Madonna aus Holz mit dem Kind auf dem Schoß. Die Darstellung sollte dem Marienbild des Biasuccio für die Kirche S. Maria dei Lumi gleichen: »Quae ymago sit et esse debeat ad similitudinem et formam cuiusdam ymaginis, facte per magistrum Johannem Blasutii in castro Civitelle, sub vocabulo gloriose Marie Luminis.« Weiterhin fügte man im Vertrag jedoch hinzu, daß die Maria für Ancarano schöner ausfallen solle als die Madonna von Civitella, so schön, wie es eben den Fähigkeiten des Silvester entspreche. Diese Forderung ist für einen kleinen Ort wie Ancarano erstaunlich, wird aber ebenfalls im Vertrag begründet. Die Kunstsachverständigen sollten nämlich sofort erkennen, daß die Madonna in Ancarano in der Gestaltung schöner und reicher sei und aufwendiger im Schmuck als die in Civitella: »Et plus, quod ab hominibus expertis ac peritis in arte iudicetur

ac videatur essere pulchriorem ac ditioem in opere et sumptu ac ornamentis.« Für das Werk waren die Besteller bereit, 50 Dukaten zu zahlen. Auf Grund dieser Notariatsakten ist man natürlich begierig, einen Vergleich zwischen den beiden Madonnen anzustellen, von dem man erwartet, daß er selbstverständlich zugunsten des Silvester ausfällt. Indessen werden wir bitter enttäuscht. Entweder wurde die Maria von Ancarano, heute in der dortigen neuen Pfarrkirche, grausam restauriert, oder aber wir haben eine schlechte Kopie nach dem Original vor Augen. Das Jesuskind ist verschollen, und lediglich einige formale Züge der Madonna erinnern an die Silvesterwerkstatt, wie die anbetenden Hände, die M-Form der Schoßfalten und der den Kopf bedeckende Mantel.

Der Einfluß der Werkstatt des Silvester auf den adriatischen Raum läßt sich weiterverfolgen. Zwar fehlen die dokumentarischen Belege, aber die Madonna aus Holz am Hauptaltar von S. Maria delle Grazie in Teramo gehört zu den schönsten und reifsten Marien, die dem Silvester auf Grund seines gesicherten Œuvres zugeschrieben werden können, worauf mit Recht Enzo Carli hingewiesen hat. Man vergleiche etwa die Madonna in der Lünette des Portals von S. Marciano in L'Aquila oder für die Gewandbildung den Johannes d. T. am Mausoleum des hl. Bernhardin. Aber es gibt noch einen indirekten Beweis für die Bestimmung der Madonna in Teramo als ein Werk des Silvester. Dafür muß weiter ausgeholt werden. Aus Città S. Angelo im adriatischen Küstenstreifen stammt der Bildhauer Giovan Francesco Gagliardelli. Er nahm seinen Wohnsitz im nahen Chieti. Bereits dort muß er Kontakte zur Werkstatt des Silvester aufgenommen haben, zu belegen an der hoheitsvollen Madonna mit Kind aus Holz in der Kirche S. Maria Mater Domini in Chieti (Tf. 246), mit den bekannten Merkmalen der aquilanischen Werkstatt, dem Gebetsgestus und der M-Form der Schoßfalten. Zwischen 1524 und 1526 arbeitet Gagliardelli in den südlichen Marken in Ripatransone. Dort verpflichtet er sich 1524 für den Konvent von S. Maria, eine Madonna aus Terrakotta auszuführen. Im Vertrag heißt es, daß er sie nach dem Modell der Madonnen in Teramo und Civitella anzufertigen habe: »Quem vero [imaginem] ... promisit et se obligavit formare ... ad similitudinem illius, que est Therami ... que est Civitelle.« Die Statue in Civitella stammt laut dem früher zitierten Dokument von Silvesters Sozus, Giovanni di Biasuccio. Die Erwähnung der Figuren von Civitella und Teramo im selben Zusammenhang kann nur bedeuten, daß die Madonna von Teramo ebenfalls der Werkstatt des Silvester entstammt. Es ist aufschlußreich und zeigt das erstaunlich konservative Verhalten, daß man 1524 als Modell ein Werk wählte, das 35 Jahre früher entstanden war. Dieses Faktum entspricht durchaus anderen Überlegungen, daß nämlich die Silvesterwerkstatt, wie wir sehen werden, noch lange Zeit im 16. Jh. wirksam war. Die Madonna des Gagliardelli wurde beschädigt und aus ihren Bruchstücken wieder zusammengesetzt; sie ist im Museum von Ripatransone zu sehen.

In S. Domenico in Teramo existiert eine sitzende Ma-

donna mit Kind aus Terrakotta, die der Silvesterwerkstatt zuzuschreiben ist. In Campli befindet sich an der Fassade von S. Maria in Platea am Portal in einer Nische eine Madonna mit Kind aus Stein, die der Werkstatt des Silvester nahe steht. In diesen Kreis einzubeziehen ist auch die Maria mit Kind aus Terrakotta in der Kirche S. Giovanni in Castelnuovo, einem Stadtteil von Campli.

Nach dem Ausflug in das adriatische Küstenland kehren wir nach L'Aquila zurück. Silvester erhielt seit 1494 Zahlungen zur Anfertigung einer Terrakottamadonna mit Kind für die Kirche S. Bernardino. Diese ist die bereits erwähnte »Madonna dei Della Genga«, die man mit der 1,50 m hohen Marienfigur in der dritten Kapelle des rechten Seitenschiffs von S. Bernardino identifiziert hat. Die Gruppe ist schlecht erhalten, der Madonna fehlt der linke Arm und dem Kinde der rechte. Ob sie mit der urkundlich gesicherten Madonna identisch ist, scheint manchen Forschern zweifelhaft. Jedenfalls stammt sie aus der Silvesterwerkstatt und steht der Terrakottamadonna in S. Maria di Collemaggio (Tf. 251) nahe.

Die Forschung hat sich mit dem Studium der Madonnen Silvesters schwer getan. Trotz reicher dokumentarischer Überlieferung gibt es keine Marienstatue, die unserem Meister einstimmig zugeschrieben wird. Die Schwierigkeiten liegen darin begründet, daß Silvester im Grunde genommen nicht sehr eigenständig in seinem Schaffen war und in seinen Werken geschickt toskanische und venezianische Vorbilder verarbeitete, so daß er es kaum zu einem persönlichen Stil brachte. Die andere Erschwernis für das Erkennen seines eigenhändigen Œuvres ist die Tatsache, daß er eine große Werkstatt unterhielt, und zwar die größte, die die Abruzzen bis dazumal kennengelernt hatten. Wenn der Meister Verträge mit Ancarano oder der Familie della Genga abschließt, besagt das eben nicht, daß er die Werke dann auch selbst ausführte. Entsprechend dem früheren Werkstattbetrieb und entsprechend dem sehr viel weiter gefaßten Begriff der Originalität als wir ihn heute gebrauchen, bürgt der Künstler bei der Unterzeichnung eines Vertrages für die Herstellung eines Werkes nach einem von ihm erarbeiteten Prototyp; es bedeutet aber nicht unbedingt, daß er auch selbst Hand anlegt an die Ausführung des Werkes. Daraus erklärt sich, daß manche urkundlich gesicherten Arbeiten des Silvester in der Qualität zu wünschen übriglassen.

Silvester starb 1504. Seine Schwester hatte den Marco di Stroncone (gest. 1497) geheiratet. Dieser Ehe entstammte der um 1483 geborene Angelo di Marco di Stroncone. Silvester nahm seinen Neffen in seine Werkstatt auf. Unter Angelo wurde die Tradition des Onkels weitergeführt, und er beschäftigte auch dessen ehemaligen Gehilfen Giovanni di Gabriele da Como sowie den Steinmetz Salvato, der dem Silvester an der Ausführung des Mausoleums in S. Bernardino ein treuer Helfer war. Die Herstellung von Madonnen in Holz und Terrakotta wurde nach den von Silvester entwickelten Modellen weitergeführt. Hauptabnehmer waren die Kirchen in der Provinz L'Aquila.

Von den zahlreichen erhaltenen Holzmadonnen läßt sich am leichtesten die Maria mit Kind im Nationalmuseum in

L'Aquila aus der dortigen Kirche S. Margherita (Tf. 247) in den engeren Silvesterkreis einordnen. Wenn auch der Faltenwurf etwas vereinfacht und vergrößert erscheint, steht die ein Meter hohe Maria der Madonna in S. Maria delle Grazie in Teramo doch sehr nah. Etwa gleichzeitig mit der Maria aus S. Margherita dürfte die ebenfalls ein Meter hohe, prachtvolle Madonnenstatue mit Kind in der Kirche S. Pietro in Onna entstanden sein. Beiden Figurengruppen ist das dickbäuchig gebildete Kind gemeinsam sowie die schweren Augenlider der Maria, ein für die Silvesterwerkstatt charakteristisches Detail. In diesen Umkreis gehört auch die Madonna mit Kind in der Kirche S. Maria in Platea in Campoli. Sie befindet sich in der Mitte des 1532 datierten Altaraufsatzes, der laut Inschrift von Sebastiano da Como ausgeführt wurde. Die Madonnenstatue entstand jedoch früher, etwa im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts.

Der in der Silvesterwerkstatt ausgearbeitete Madonnenotyp lebte noch lange Zeit im 16. Jh. weiter. Allerdings fehlt bei diesen Werken die Frische und die Meisterhand der Bildhauer der früheren Generation. Dieser zweiten Gruppe sind z. B. die Holzmadonnen in den Kirchen S. Pietro in Pagliare und in S. Michele in Beffi zuzurechnen. Eine Ausnahme von den üblichen Sitzmadonnen bildet die kaum beachtete stehende, 1,38 m hohe Marienfigur mit dem Kind im Nationalmuseum in L'Aquila, die im Gesichtsausdruck und im Faltenwurf an die Silvesterwerkstatt erinnert.

Ein großer Erfolg war Silvesters Holzfigur des hl. Sebastian von 1478 beschieden. Sie diente oft als Vorbild. In der künstlerischen Nachfolge des Meisters stand der Maler und Bildhauer Saturnino di Giovanni del Gatto. Um 1463 im nahen S. Vittorino geboren, siedelte er nach L'Aquila über und richtete dort seine Werkstatt ein. Ludovico Antinori kannte im 18. Jh. heute verschollene Urkunden, in denen Saturnino verpflichtet wurde, für die Kirche in Navelli eine Madonna nach dem Modell der Marienstatuen in S. Maria di Collemaggio und in S. Bernardino abzuliefern. 1517 erhielt Saturnino den Auftrag, einen Sebastian für die heute zerstörte Kirche S. Benedetto in L'Aquila zu fertigen. Als Vorbild sollte Silvesters Sebastian von 1478 dienen. Die Holzfigur des Heiligen aus S. Benedetto, heute im Besitz des Nationalmuseums in L'Aquila, sah man lange Zeit als ein Werk des Saturnino an, bis Mario Chini Dokumente bekannt gemacht hat, aus denen hervorgeht, daß der Meister nicht Autor dieser Holzstatue gewesen sein kann, denn 1521 mußte der Sohn und Erbe des 1518 verstorbenen Saturnino das Geld zurückerstatten, das der Vater als Anzahlung von der Bruderschaft des hl. Sebastian mit Sitz in der Kirche S. Benedetto erhalten hatte. Die Sebastianstatue aus S. Benedetto wurde im 18. Jh. so weitgehend restauriert, daß berufene Forscher sie für ein Erzeugnis dieser späteren Epoche hielten. 1967 unternahm man die Skulptur einer eingehenden Untersuchung. Man entfernte das Lendentuch des 18. Jh., und darunter erschien der eng anliegende Schurz, der für Silvesters Sebastian so charakteristisch ist. Auch wurde die ursprüngliche weiche Modellierung des Körpers wieder freigelegt. Der dem Silvesterkreis nahestehende Holzschnitzer

hat bei seiner Figur die Körperhaltung des Modells spiegelbildlich abgewandelt.

Über das bildhauerische Œuvre des Saturnino lassen sich kaum bestimmte Aussagen machen, zumal nach dem Zweiten Weltkrieg zwei 1512 datierte Terrakottastatuen des Meisters aus der Kirche S. Maria del Ponte bei Beffi verschwunden sind, ein 1,20 m hoher hl. Antonius Abbas und eine 1,05 m hohe, stilistisch von der Silvesterwerkstatt abhängige Madonna. Alte Photographien zeigen diese Figuren in einer rundbogigen Altarnische der Renaissance; in der Mitte befindet sich Maria, zu ihrer Linken steht Antonius, und zu ihrer Rechten erscheint die 1,30 m hohe Holzstatue des Sebastian, eine linksche Wiederholung des Sebastian des Silvester aus dem 16. Jahrhundert. Aus der Kirche S. Biagio (heute S. Giuseppe) in L'Aquila stammt die Holzstatue eines Sebastian, der am Ende des 15. oder am Anfang des 16. Jh. entstand. Mit Ausnahme der Haltung der Arme, die erhoben und an ein kunstvoll gestaltetes Astwerk gefesselt sind, geht die Gestalt auf den Prototyp Silvesters zurück.

Am Ende des Quattrocento entwickelte sich in den Abruzzen neben der Holzschnitzerei die Terrakottatechnik. Die Verwendung beider Materialien läuft im folgenden Jahrhundert parallel. Bereits Silvester und seine engere Werkstatt schufen Arbeiten in Terrakotta. Wir hörten, daß der Meister seit 1494 Zahlungen für die in Terrakotta auszuführende »Madonna dei Della Genga« in S. Bernardino erhielt, und kurz nach der Jahrhundertwende entstand in seiner Werkstatt die Madonnenfigur in Ton für S. Maria di Collemaggio. Gagliardelli, dessen enge Bindungen an Silvesters Atelier bekannt sind, führte seine Werke zunächst in Holz aus, während seine 1524 datierte Maria in Ripatransone aus Terrakotta ist.

Trotz der Zerbrechlichkeit des Materials haben viele Erzeugnisse des 16. Jh., die auf Vorbilder von Silvester zurückgehen, die Zeiten überdauert. Im Gegensatz zur Holzsulptur sind die von seiner Werkstatt abhängigen Terrakotten thematisch beschränkt und zeigen allein die Madonna mit Kind, wobei die Maria stets die charakteristische Gebetshaltung der Hände aufweist. Nur selten geht man von diesem Andachtsgestus ab, wie bei der wunderbaren, etwas nervös gearbeiteten Maria aus Civitaquana (Tf. 249), heute im Nationalmuseum in L'Aquila, die, ähnlich wie die Madonna aus S. Maria del Colle in Pescocostanzo, das sitzende Kind auf ihrem linken Knie trägt, oder wie bei der Madonna von S. Maria della Tomba in Sulmona, die den stehenden Knaben mit ihren Armen umfängt.

Sei es, um der Gefahr des Zerspringens beim Brennen des Tons vorzubeugen, sei es aus Gründen der Ersparnis erreichten die Terrakottastatuen keine ansehnlichen Höhenmasse. Immerhin hatte die meistens als Vorbild dienende Marienstatue in S. Bernardino in L'Aquila, abgesehen von dem 27 cm hohen Sockel, eine Höhe von 1,50 m. Die größte Figur, die mir unter den Nachbildungen bekannt ist, dürfte die Maria aus S. Michele in Beffi sein mit einer Höhe von 1,20 m. Zwei Zentimeter kleiner ist die erwähnte Madonna aus Civitaquana, 1,15 m hoch ist die Maria in der Kirche

S. Maria di Loreto in Roccapretura bei Acciano, 1,10 m die Madonna aus S. Maria della Tomba in Sulmona, 1,05 m die Madonna aus S. Maria del Ponte bei Fontecchio und die heute im Nationalmuseum in L'Aquila verwahrte Maria aus Civitaretenga. Die Höhe von einem Meter besitzen die Madonnen in der Pfarrkirche von Capestrano, in S. Felice in Poggio Picenze und in S. Giovanni Evangelista in Casentino bei S. Demetrio dei Vestini. Eine Höhe von 0,97 m erreichte die Marienfigur aus der Kirche S. Giovanni Battista in Lucoli Alto, 0,95 m die Madonna in S. Maria del Colle in Pescocostanzo, 0,91 m die Marienstatue aus Spoltore im Nationalmuseum in L'Aquila, 0,80 m die Madonna in S. Francesco in Calascio, und die kleinste Figur von 0,66 m gelangte aus dem Museo d'Arte Sacra in das Nationalmuseum in L'Aquila. Aus der Nachfolge der Silvesterwerkstatt sind noch zwei weitere Terrakottamadonnen nennenswert, die eine in S. Maria delle Grazie in Castel del Monte, die andere in S. Sebastiano in Ovindoli.

Außerhalb der Werkstatt des Silvester entstandene Terrakotten

Im 16. Jh. hatte die Herstellung von Terrakottafiguren ihren Höhepunkt. Neben der aquilanischen Silvesterwerkstatt gab es über das ganze Land verstreut Ateliers, die den Bedarf deckten. Dabei stand die Nachfrage nach Madonnenbildern nicht mehr an erster Stelle, sondern der Andachtskult erstreckte sich weitgehend auf die Verehrung von Heiligen.

Nur in seltenen Fällen gab man sich nicht mit den heimischen Erzeugnissen zufrieden. Man wußte, daß in der Toskana die Terrakottaplastik in höchster Blüte stand, und so bestellte man gelegentlich direkt in florentinischen Werkstätten. In das Dommuseum von Atri gelangte eine 0,49 m hohe Madonna, in weißem Relief auf blauem Grund, die mit Recht dem Luca della Robbia zugeschrieben wird. In der Kirche S. Bernardino in L'Aquila ist in der zweiten rechten Kapelle eine berühmte Altartafel aus der Werkstatt des Andrea della Robbia aufgestellt, die von den Besitzern einer Privatkapelle in S. Bernardino, der Familie Oliva-Vetusti, in Florenz in Auftrag gegeben worden war. Die ursprüngliche Rahmung ist nicht mehr erhalten, und der heutige Standort ist nicht der alte. Die Darstellung vereinigt zwei Szenen, wiederum bestehend aus weißen Figuren vor blauem Grund; unten erscheint die Auferstehung Christi und darüber die Marienkrönung. Beide Szenen werden an den Seiten von Zweiergruppen von Engeln begleitet, die beiden oberen Paare auf langen Tuben jubelnd, während die beiden unteren anbetend der Auferstehung zuschauen. Christus steht mit erhobener Siegesfahne auf dem Deckel des Sarkophags, unten liegen die schlaftrunkenen Wächter. Zu beiden Seiten des Sarges stehen zwei heilige Geschwisterpaare, links Benedikt und Scholastika, rechts Franz von Assisi und Chiara. Auf der Predella des Altares zeigen vier Reliefs in kassettenförmiger Rahmung von links nach rechts die Verkündigung, die Geburt Christi, die Anbetung der Könige und die Beschneidung.

Etwa zu der Zeit, als Silvester seinem 1494 erhaltenen

Auftrag für die Madonna in Terrakotta für S. Bernardino in L'Aquila nachkam, entstand unabhängig von seiner Werkstatt die großartige Terrakottafigur des Ovid in Sulmona (Tf. 243, 244). Die aus zwei Teilen zusammengesetzte, überlebensgroße Gestalt steht heute vor dem Eingang zum Museo Civico und zierte einstmalig die Front des um 1490 entstandenen, heute zerstörten Magistratsgebäudes. Damit wäre die Entstehung des bereits in anderem Zusammenhang besprochenen Denkmals im letzten Jahrzehnt des 15. Jh. anzusetzen. Ebenso wie Silvester seine Vorbilder aus Florenz bezog, hatte auch der abruzzesische Meister des Ovid seine Augen auf die Toskana gerichtet, wobei ihm aber auch die einheimische Tradition von Oviddarstellungen auf Siegeln nicht fremd war. Die Gestalt ist würdig. Der Blick des edelgeformten Gesichts geht seherisch in die Ferne, während der Dichter mit den kräftig gebildeten Händen ein Buch umschließt und es dem Beschauer ähnlich wie eine Schrifttafel entgegenhält. Die realistische Behandlung der Figur ist unaufdringlich und kunstvoll durchgeführt. Das Haupt des Ovid ist mit einem Lorbeerkrantz bekrönt, und sein Haar reicht bis auf die Schultern herab. Das Gewand fällt in langen vertikalen Faltenzügen, die sich nur über den Füßen brechen, zu Boden. Mit äußerster Akribie ist das Schultertuch dargestellt. Der Überwurf wird am Hals von einer Schließe zusammengehalten, und die Schulterpartie zielt auf beiden Seiten eine große Brosche. Während die Werke des Silvester nachgeahmt wurden, blieb die Ovidstatue eine außergewöhnliche Einzelleistung ohne Nachfolge.

Die Herstellung von Terrakottastatuen erreichte mit Ausnahme der Werke des Silvesterkreises und des Oviddenkmals keine besondere Qualität, am wenigsten in der Gestaltung von Madonnen. Diese haben sich oft in meist unbedeutenden Dorfkirchen erhalten, und zwar zahlreicher in der Provinz L'Aquila als im adriatischen Küstenstreifen. Aus der Vielzahl seien die Marienfiguren aus der Kirche S. Egidio in Civitaretenga, aus S. Andrea in Stiffe und aus S. Rocco in Ripa Fagnano, einem Ortsteil von Fagnano Alto, genannt. Hier erinnert die nur 43 cm hohe Figurengruppe an Vespertiden des 15. Jahrhunderts. Weitere Madonnen begegnen in der Kirche S. Maria delle Grazie in Sante Marie bei Tagliacozzo, in der Pfarrkirche Santa Iona, einem Ortsteil von Ovindoli, in S. Antonio in Cerchio und im Museo Civico in Sulmona, wo die aus der Pfarrkirche von Pacentro stammende Maria nur fragmentarisch erhalten ist. Im Küstengebiet an der Adria erlangte die wunderwirkende Madonna aus der Pfarrkirche in Nereto einige Berühmtheit. Aus der Dutzendware hebt sich die Madonna del Soccorso in der Pfarrkirche S. Salvatore in Morro d'Oro hervor. Die Maria ist polychrom, das Kind ist eine spätere Ergänzung in Holz.

Größere Sorgfalt verwandte man auf die Herstellung von Heiligenfiguren. In der Kirche S. Andrea in Stiffe zeigt man den Titelheiligen und die hl. Katharina. In der Konventskirche S. Giovanni da Capestrano in Capestrano sieht man in der zweiten rechten Kapelle die lebensgroße und gut erhaltene Figur des Türkensiegers. Die in der ersten Hälfte des 16. Jh. gearbeitete Statue trägt in ihrer rechten Hand die

Siegesfahne und hält in ihrer Linken ein Buch. Um das Brennen der Figur zu erleichtern, setzte man den hl. Jacobus in S. Lucia Nuova in Rocca di Cambio, ebenso wie den Ovid in Sulmona, aus zwei Teilen zusammen. Die Trennungslinie der 1,40 m hohen Plastik verläuft über den Knien. In der Kirche S. Antonio in Cerchio sieht man, außer der erwähnten Madonna, noch zwei aus ein und derselben Werkstatt hervorgegangene Heilige, den Antonius und den Bartholomäus, beide 1,49 m hoch. Einen anderen lebensgroßen Bartholomäus verwahrt die Kirche S. Maria delle Grazie in Villavallelonga. In die erste Hälfte des 16. Jh. dürfte die 1,50 m hohe Statue der hl. Victoria in der Pfarrkirche S. Vittoria in Carsoli zu datieren sein. Zu den bekanntesten Heiligenfiguren aus Terrakotta gehören der 1,90 m hohe Franz von Assisi und der 1,86 m hohe Bernhardin links und rechts neben dem Hauptaltar von S. Bernardino in L'Aquila. Mit Unrecht hat die ältere Forschung die beiden Heiligen dem Silvester von L'Aquila zugeschrieben. Auf Grund ihres Stils können sie nicht vor 1550 entstanden sein.

Erwähnenswerte Werke längs der adriatischen Küste sind weniger häufig. In S. Domenico in Teramo finden wir das seltene Beispiel einer Gruppe in Terrakotta. Unter einer Renaissanceädikula sieht man die Jungfrau Maria mit ihren Eltern Anna und Joachim, ein Werk des 16. Jahrhunderts. Die Kirche S. Nicolò di Bari in Atri verwahrt in der halbrunden Apsis unter der Altarmensa die Tonstatue des Titelhiligen aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Gute Beispiele finden sich in Atessa. In der Pfarrkirche S. Leucio steht die schöne Statue des Titelhiligen auf einem gotischen Kapitell, und in der Kirche S. Pasquale sieht man die hll. Pasquale und Franz von Assisi; alle Werke stammen aus dem 16. Jh.

Neben der normalen abruzzesischen Kunstübung, in Terrakotta nur Einzelfiguren vorzuführen, kommen im 16. Jh. szenische Kompositionen auf, die Geschehnisse aus der Bibel zeigen, wie die Beweinung Christi oder die Geburt des Jesusknaben. Werke, die letzteres Thema zeigen, werden nachfolgend in einem eigenen Kapitel der Weihnachtskrippen besprochen. Die Ikonographie dieser beiden Szenen dringt von Neapel in unser Bergland ein. Im Santuario di S. Venanzio bei Raiano und in der Kirche Madonna della Pietà in Pratola Peligna befinden sich zwei Darstellungen der Beweinung. Die qualitativere Arbeit ist das früher entstandene Werk in S. Venanzio. Die Komposition ist, ähnlich wie ein Grab in frühchristlichen Katakomben, an erhöhter Stelle in die Wand eingelassen und in der Art eines Arcosoliums von einem Bogen überwölbt. Auf der Rückwand der Nische ist in Freskotechnik die Kreuzabnahme gemalt. Nicht ganz in Lebensgröße erscheint davor eine Schar von sechzehn Trauernden, die im einzelnen noch genauer zu deuten wären. Alle Personen sitzen, knien oder liegen. Bei der Zerbrechlichkeit des Materials vermied man hohe Standfiguren. Den größten Teil des Vordergrundes nimmt der Leichnam Christi ein, der auf einem Leintuch liegt, wobei das zur Seite geneigte Haupt auf einem Kissen ruht. Zu Kopf und zu Füßen Christi knien zwei Engel. Hinter dem Toten erscheinen Maria und fünf sie umringende Frauen als Hauptfiguren

der Szene. Zu beiden Seiten treten Nikodemus und Joseph von Arimathia auf, die dem Heiland in der Todesstunde beistanden. Stilistisch hat diese Figurengruppe keine Beziehungen zu anderen abruzzesischen Terrakotten. Ein eigentümlicher Realismus der sich gleichenden Gebärden und Gewänder der Frauen ist charakteristisch für ihre Gestaltung. Der stereotyp gefaltete, auch den Kopf bedeckende Mantel wird durchweg über der Brust von einer Brosche zusammengehalten, und die Frauen mit den tief ins Gesicht herabgezogenen Kopftüchern schauen etwas dümmlich und verlegen vor sich hin; Formen und Ausdruck sind recht floskelhaft, was den Beschauer nicht zur Mittrauer anregt. Wegen der Pathetik der Figuren hat man an südspanische Einflüsse gedacht. Diese sind vielleicht nicht ganz auszuschließen. Wichtiger jedoch erscheint der Hinweis, daß das Thema der Beweinung in ähnlicher Weise am Ende des 15. Jh. in Neapel behandelt wurde. Seit 1489 war der aus Modena stammende Bildhauer Guido Mazzoni (gest. 1518) in Neapel tätig. 1492 erhielt er vom späteren König Alfons II. (1494 bis 1495) den Auftrag für eine Beweinung Christi. Diese Terrakottagruppe, die acht lebensgroße Figuren umfaßt, unter denen auch Nikodemus und Joseph von Arimathia agieren, ist in Neapel in der Kirche S. Anna dei Lombardi in nicht originaler Aufstellung erhalten. Der in seiner Zeit viel bewunderte Mazzoni pointierte den Realismus seiner Figuren bis zum äußersten. Es wäre übertrieben, aus der Beweinung in S. Venanzio auf eine direkte Einwirkung Mazzonis zu schließen, aber die Beziehung des abruzzesischen Werkes zur neapolitanischen Figurenwelt erscheint überzeugender, als eine direkte Abhängigkeit von Spanien zu postulieren. Die Beweinung in Pratola wiederholt in schwächerer Ausführung die Komposition und die Formen der Gruppe von S. Venanzio, die Art des Arcosoliumgrabes, den liegenden ausgemergelten Christuskörper, Maria mit den fünf sie umringenden Frauen sowie den Nikodemus und Joseph von Arimathia zu Seiten der Gruppe. Neu eingeführt sind in der hintersten Bildebene vier bärtige Gestalten, von denen die beiden mittleren durch eine eigentümliche orientalische Kopfbedeckung hervorgehoben sind.

Weihnachtskrippen

Die Herstellung von Geburtsszenen mit Freiguren erlebte in den Abruzzen in der ersten Hälfte des 16. Jh. eine kurze Blütezeit. Ähnlich wie bei den vorher besprochenen Darstellungen der Beweinung Christi, die sich sicherlich aus Mysterienspielen ableiten lassen, kam auch die bunte, vielfältige Welt, die die Geburt Christi ausschmückend umgibt, durch den Einfluß Neapels in unser Bergland. In der Metropole kannte man die Weihnachtskrippen bereits seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. 1458 entstand in S. Agostino Maggiore alla Zecca in Neapel eine Geburtsszene mit elf Figuren, von denen noch einige vorhanden sind. 1478 erhielten die beiden deutschen Bildhauer Pietro und Giovanni Alemanno den Auftrag, für S. Giovanni a Carbonara eine Krippe mit Holzfiguren anzufertigen. Andere kunstvoll ausgestattete Darstellungen in Neapel sind in den Jahren 1507

für S. Domenico Maggiore, 1520 für S. Nazario und 1530 für S. Giuseppe dei Falegnami überliefert. Der Einfluß derartiger Werke verbreitete sich von der Hauptstadt aus im ganzen Königreich, in Sizilien und vor allem in Apulien. Bei der Herstellung der frühesten, aus dem Jahr 1494 überlieferten Krippe in Sizilien in S. Maria dell'Annunziata in Termini Imerese verwandte man kostbaren Marmor, während die 1527 in der Pfarrkirche in Pollina (Prov. Palermo) entstandene Geburtsszene aus Stein ist. Auch die meisten apulischen Bildhauer arbeiteten ihre Figuren in Stein. Die abruzzesischen Krippen nehmen in der Technik hingegen eine Sonderstellung ein, indem sie meistens aus dem billigeren Material des gebrannten Tons und gelegentlich aus Holz gefertigt wurden.

Die Figurenausstattung der Geburtsszenen war verschiedenartig. Entweder beschränkte man sich auf die Anbetung des Kindes durch Maria und Joseph, oder aber man brachte ein zahlreiches Aufgebot an Menschen und Tieren, Ochs und Esel sowie anderes Getier; die Hirten, der Zug der Heiligen Drei Könige treten in einer reich ausgeschmückten architektonischen und landschaftlichen Staffage auf. Bei dieser ausschweifend erzählerischen Darstellungsweise entwickelte man den Kunstgriff, das Beiwerk als Hintergrundmalerei zu geben und davor nur die Hauptakteure als Freifiguren auftreten zu lassen. In den Abruzzen scheinen alle drei Arten der Schilderung bekannt gewesen zu sein. Soweit der zufällig überkommene Bestand ein Urteil zuläßt, beschränkte man sich indessen vornehmlich auf die Hauptfiguren.

Die früheste datierte Weihnachtskrippe in den Abruzzen ist durch eine schriftliche Quelle überliefert. In einem von Mario Chini publizierten Dokument wird berichtet, daß der magister Paulus magistri Iacobi de Montereale (Montereale, Prov. L'Aquila) in L'Aquila im Jahre 1501 für die Anfertigung einer Krippe in S. Francesco in L'Aquila eine Restzahlung erhielt. Die Begleichung bezog sich auf die Erstellung der Krippenfiguren und auf die Malerei »pretii presepii et picturae«. Unter »pictura« kann hier wohl nur der gemalte szenische Hintergrund für die Freifiguren verstanden werden. Diese Plastik und Malerei kombinierende Darstellungsweise läßt sich für die ehemals in S. Maria del Ponte bei Fontecchio aufgestellte Terrakottagruppe (Tf. 254) rekonstruieren. Sie entstand etwa gleichzeitig oder wenige Jahre vor der Geburtsszene für S. Francesco in L'Aquila. Heute sind nur noch die anbetende Madonna und das Christuskind im Nationalmuseum in L'Aquila erhalten. Der zugehörige Joseph, eine der schönsten Terrakottaarbeiten der abruzzesischen Renaissance, wurde während des Zweiten Weltkrieges derart zerstört, daß an eine Wiederherstellung kaum gedacht werden kann. Die Scherben befinden sich im Depot des Museums. Die heutige Aufstellung der Maria, die dem Beschauer in Frontalansicht präsentiert wird, ist unrichtig. Sie mußte im Profil erscheinen und ihr gegenüber in der gleichen Haltung Joseph, während der Jesusknabe mit dem Granatapfel in der Hand zwischen Vater und Mutter lag. Auf alten Photographien ist zu erkennen, daß das Kind ursprünglich auf einem flachen Gefäß lag, wie es auch in der

um 1520 entstandenen Krippe in S. Nazario in Neapel überliefert ist. In S. Maria del Ponte war die Figurengruppe in einer Nische über dem Altar eingelassen. Die Hintergrundmalerei mit Ochs und Esel und den in die Herberge von Bethlehem einziehenden Hirten stammt aus der Barockzeit und ersetzt eine ältere Darstellung, von der wir nichts mehr kennen.

Die Tonbrennerei, die den Joseph und die Maria in S. Maria del Ponte ausführte, scheute sich vor der Schwierigkeit, die Figuren mit den vorgestreckten anbetenden Händen zu brennen und fertigte diese kurzerhand aus Holz. Im übrigen erfuhr die Behandlung des Joseph besondere Sorgfalt, während er im allgemeinen oft im Schatten der anderen Figuren steht. In S. Maria del Ponte ist der bärtige Kopf dieser Gestalt durchgeistigt und gütig, ein Meisterwerk der Modellierkunst, ähnlich wie der Kopf des Joseph aus Stein in der Krippe von Polignano a Mare in Apulien das künstlerische Glanzstück der 1503 gefertigten Geburtsszene ist. Auch durch das Format erhält Joseph in den Weihnachtskrippen Bedeutung, denn seine Körpergröße übersteigt in vielen Fällen diejenige der Madonna. In S. Maria del Ponte ist die 1,08 m hohe Maria drei Zentimeter kleiner als Joseph. In der Krippe von S. Giovanni in Venere ist das Größenverhältnis noch unterschiedlicher, Maria ist 0,95 m und Joseph 1,14 m hoch. Die von Neapel beeinflusste, um 1480 entstandene Krippe in der Hospitalkirche in Palma auf Mallorca stellt die zarte Maria einem mächtigen überlebensgroßen Joseph gegenüber. Das Größenverhältnis der beiden Figuren beträgt in der Krippe von S. Nazario in Neapel 1,35 m zu 1,45 m und in der von S. Giuseppe dei Falegnami in Neapel 0,86 m zu 0,90 m. Bei der Bestellung der Krippe für Termini Imerese im Jahr 1494 hatte man ausdrücklich festgelegt, daß der Joseph größer zu sein habe als die Maria.

Die Krippe in S. Maria del Ponte bestand aus drei Figuren, eine Anzahl, die auch in Süditalien gängig war; z. B. finden wir sie in der Geburtsszene, die 1494 die Bruderschaft von S. Maria dell'Annunziata in Termini Imerese bestellte, oder in der 1516 von der Bruderschaft in S. Maria del Soccorso in Maddaloni (Prov. Caserta) in Auftrag gegebenen Krippe. Auch die 1527 datierte Geburtsdarstellung in Pollina zeigt eine Dreiergruppe, die wie in S. Maria del Ponte in einer Nische über dem Altar steht.

An der Fertigung früher italienischer Weihnachtskrippen waren namhafte Künstler beteiligt. Erst in späterer Zeit wurden die Darstellungen zu anonymen und volkstümlichen Erzeugnissen. Trotzdem war von Anfang an, insbesondere bei einer vielfigurigen Szene, eine Arbeitsteilung erforderlich. Der Meister entwarf nur die Hauptakteure, alles übrige überließ man den Gehilfen. Einen ähnlichen Tatbestand stellen wir bereits bei den abruzzesischen Holzkruzifixen des 15. und 16. Jh. fest, wo der Kopf des Gekreuzigten die Hand des Meisters verrät, während die Ausführung des Körpers von geringerer Qualität ist.

Die abruzzesischen Krippenfiguren erreichten in der ersten Hälfte des 16. Jh. eine hohe Qualität, mit der sich nur Werke aus dem engeren Kreis um Silvester von L'Aquila

messen können. Es ist daher kein Wunder, daß die Krippenkünstler, die in und um L'Aquila ihre Werke hinterließen, in Beziehung zu dieser Bildhauergruppe standen. Es gibt für diese Verbindung zwar keine historischen Belege, aber sie läßt sich stilistisch durch den Vergleich der Madonnen aus beiden Gruppen feststellen. Die Maria der Geburtsszene von S. Maria del Ponte setzt die Kenntnis von Werken des Silvester oder seiner Werkstatt voraus. Wieder erscheint in der Figur in S. Maria del Ponte das hoheitsvolle, ovale Gesicht, dessen Blick teilnahmslos über das Kind hinweggeht. Die Augenlider zeigen die gleiche Schwere wie bei den Madonnen des Silvesterkreises, und die Hände sind im selben Andachtsgestus erhoben. Bei der Maria wie beim Joseph verwandte der Meister höchste Aufmerksamkeit auf die kunstvolle Behandlung der Frisur.

Die Schönheit des Madonnenkopfes von S. Maria del Ponte fand Nachahmungen. Im nahegelegenen Ort S. Stefano di Sessanio befindet sich in der Pfarrkirche S. Stefano eine 1,15 m hohe Marienstatue in Terrakotta aus dem 16. Jahrhundert. Sie verharrt kniend in Anbetung des Kindes und gehörte sehr wahrscheinlich zu einer Krippe. Die Form des Gesichts und der Gestus der Hände verbinden sie mit der Madonna von S. Maria del Ponte. Beiden gemeinsam ist die Nahtstelle in Höhe des Knies, um durch die Zerlegung in zwei Teile das Brennen der Figur zu erleichtern.

Über den Kunsthandel gelangte eine kniende, das Kind anbetende Madonnenstatue aus Holz in das Museum The Cloisters in New York. Die etwa im zweiten Jahrzehnt des 16. Jh. gefertigte Figur gehört sicherlich zu einer Geburtsszene. Stilistisch fügt sie sich in den Umkreis der Marien der Silvesterwerkstatt ein, verwandt mit den Holzmadonnen in S. Maria Mater Domini in Chieti und in Madonna delle Grazie in Teramo sowie mit der Maria im Nationalmuseum in L'Aquila aus der Kirche S. Margherita in L'Aquila.

Außerhalb der Provinz L'Aquila entstandene abruzzesische Krippen lassen keine Beziehungen zur Werkstatt des Silvester erkennen. Aus einer Kirche in der Ortschaft San Buono stammt eine Krippe aus Holz, von der drei Figuren, Maria (Tf. 252), Joseph (Tf. 253) und ein Dudelsackpfeifer (Tf. 250), zur besseren Aufbewahrung zunächst in die Abtei S. Giovanni in Venere verbracht wurden. Nach dem Zweiten Weltkrieg hielt man eine Sicherstellung im Nationalmuseum in L'Aquila für angezeigt. In den aufwendigen Katalogen des Museums von 1959, 1968 und 1971 wird erklärt, die Figuren kämen aus Atessa, und man datiert sie ein Jahrhundert zu früh in eine Zeit, als die Herstellung von Krippen noch nicht einmal in Neapel begonnen hatte. Weiterhin hielt man wegen der Größe des Joseph, die diejenige der Maria übertrifft, die Zusammengehörigkeit der Figuren für ausgeschlossen und postulierte gleich zwei verschiedene Geburtsszenen für Atessa. Die Figurengruppe entstand etwa zwischen 1530 und 1550 und zeigt noch quattrocenteske toskanische Merkmale in der gotisierenden Madonna und dem sitzenden Joseph, der erschöpft und müde das Gesicht auf seine rechte Hand stützt. Von besonderer Schönheit ist der weich modellierte Sackpfeifer; mit übereinandergeschlag-

nen Beinen sitzend, läßt er von seinem Spiel ab und hat seinen Kopf überrascht, aber unerschrocken nach oben gewendet, dem Ereignis zu folgen.

Unbeachtet blieben bisher zwei Hirtenfiguren aus Stein, die sicherlich zu einer Weihnachtskrippe gehörten. Sie sind in Caramanico außen an der Rückwand der Kirche S. Maria Maggiore zu sehen. In einer Reihe von sieben Statuen haben sie ihren Platz in der Nähe des Campanile. Der eine Hirt erscheint motivisch verwandt mit dem Dudelsackpfeifer im Nationalmuseum in L'Aquila. Die Beine der Sitzfigur sind übereinandergeschlagen, auf dem Instrument ist das Fingerspiel der Hände zu sehen, während der Kopf nach oben gerichtet ist, um dem wunderbaren Geschehen zuzuschauen. In der Detailbehandlung unterscheiden sich der Hirt von Caramanico durch seinen derben Realismus jedoch sehr von seinem Gegenstück im Nationalmuseum. Er erscheint tölpelhafter und bäurischer. Die kurzen Hosenbeine bedecken gerade noch die Knie, während die Waden in Wickelgamaschen stecken. Der zweite Hirt von Caramanico mit über der Brust verschränkten Armen kniet und zeigt die gleiche Kopfhaltung wie der andere. Das zurückgeschlagene Mantelstück legt das Untergewand frei, das in der Taille von einem Riemen gehalten wird, an dem ein rechteckiger Gegenstand hängt. Damit gehört der Schäfer zum Typ der Hirten, die Geschenke bringen, zu vergleichen mit denjenigen der um 1520 entstandenen Krippe in S. Nazario in Neapel, wo ein Hirt ein Schaf trägt und ein anderer, an dessen Gürtel ein Brotlaib hängt, ein Milchgefäß in Händen hält.

Letzte Ausläufer der Krippenkunst sind um 1550 in der Kirche in Nocella westlich von Campoli zu sehen. Die Tonfiguren bilden den Restbestand einer Geburtsszene, die ursprünglich ihre Aufstellung in der Kirche S. Mariano in Campoli gefunden hatte. Die Darstellung ist in volkstümlicher und prosaischer Weise behandelt. Der künstlerisch nicht mehr hervorgehobene Joseph weicht im Aussehen kaum von den Hirten ab, während die Maria mit weit ausgebreiteten Armen eine pathetische Gebärde zeigt.

In künstlerischer Hinsicht waren die Abruzzen in dieser Zeit mehr Import- als Exportgebiet. Jedoch scheint die Fertigkeit in der Herstellung von Krippen über die Grenzen des Landes hinausgedrungen zu sein, da wir Ausstrahlungen nach Latium und in das südliche Umbrien feststellen können. In Leonessa in der Provinz Rieti entstand in der ersten Hälfte des 16. Jh. eine gigantische Geburtsszene aus Ton, die den Vorgang in vier übereinander angeordneten Bildebenen in einer Wandnische über dem Altar in der Kirche S. Francesco zur Schau stellt. Es treten etwa 50 Personen auf. Wie weit das Gesamtwerk eine abruzzesische Leistung ist, mag dahingestellt bleiben. Aber unter den Hauptakteuren erscheint die Maria als eine Wiederholung der Madonna aus der Geburtsszene in S. Maria del Ponte und zeigt die gleiche Behandlung des Gewandes und vor allem des Gesichts und eine ebenso kunstvolle Frisur wie dort. Die fehlenden Hände der Maria in Leonessa waren möglicherweise gleichfalls aus Holz gearbeitet wie bei der Madonna in S. Maria del Ponte. Auch zwischen den Josephfiguren beider Krippen bestehen



Gemeinsamkeiten. Allerdings erreicht der Künstler von Leonessa nicht die subtile Reife desjenigen von S. Maria del Ponte.

Rudolf Berliner machte Dokumente aus dem Archivio Notarile in Rieti bekannt, worin sich die Künstler Giacomo und Raffaele da Montereale im Jahr 1525 verpflichten, für die Nikolauskapelle in S. Francesco in Rieti Krippenfiguren aus glasiertem Ton zu liefern. Aufschlußreich ist die Herkunft der beiden aus Montereale in der Provinz L'Aquila, dem Ort, aus dem auch der Krippenkünstler Paolo stammt, der 1501 die urkundlich überlieferte Geburtsszene für S. Francesco in L'Aquila zu erstellen hatte. Laut Vertrag mußte die Krippe in Rieti nach dem Modell der Geburtsszene in Leonessa gearbeitet werden. Sollte damit das dort erhaltene Werk gemeint sein, so hätten wir für Leonessa einen terminus ante quem, vor 1525.

Die in der Krippe von Leonessa nachgeahmte Madonna aus S. Maria del Ponte hatte später noch ein Nachleben in der Marienfigur aus Terrakotta, die zur Krippe von S. Antonio in Calvi dell'Umbria gehört. Auch in diesem Werk, das etwa zwischen 1530 und 1540 anzusetzen ist, sind die Gesichter des Heiligen Paares durch besondere Qualität hervorgehoben. Sie erscheinen als getreues Abbild der entsprechenden Figuren in S. Maria del Ponte.

Steinskulpturen

Im Gegensatz zu Holz- und Tonstatuen hat sich die Freiskulptur in Stein nur schwer durchsetzen können. Der Versuch, sich in diesem Material auszudrücken, wurde in vielen Teilen des Landes gar nicht unternommen. Zentren der Bearbeitung bilden sich in L'Aquila und Sulmona und in nächster Nähe dieser Städte. Ein lokaler Stil, worin abruzzesische Eigenheiten zum Ausdruck kommen, ist nicht entstanden. Mittelalterlichen Gewohnheiten folgend, werden Architrave und Portallünetten bis zur Barockzeit mit figürlichen Darstellungen ausgestattet. Zum großen Teil wurde dieser Bereich der bildhauerischen Tätigkeit bereits im Kapitel über den Portalbau behandelt.

Im 15. Jh. intensivierte sich das Bemühen, dem Beschauer, bevor er den Kirchenraum betrat, die Heerschar der Heiligen vor Augen zu führen. Es entwickelte sich die freistehende Figur an der Fassade. Gotische Gebräuche tradierend, stellte man Statuen aus Stein in Nischen oder Ädikulen auf. In diesem Zusammenhang sind die Nischenfiguren am Hauptportal von S. Maria di Collemaggio in L'Aquila zu nennen. Man hat sie stilistisch nie genauer untersucht. Verwitterung und mutwillige Zerstörung machen heute ein gründliches Studium unmöglich. Bei meiner letzten Zählung existierten von den ehemals 28 Freifiguren nur noch vier, 1965 zählte man fünf, und Luigi Serra, ein gründlicher Kunstkenner der Stadt L'Aquila, verzeichnete 1929 noch sechs Statuen, die er z. T. identifizieren konnte; er nennt die hll. Katharina, Maria Ägyptiaca, Petrus und Paulus sowie einen jugendlichen Heiligen und eine Heilige. In die Reihe dieser Figuren gehört noch eine 0,75 m hohe Maria Magdalena, heute im Depot des Nationalmuseums in L'Aquila.

Alle Skulpturen dürften im Zusammenhang mit dem Portalbau um 1430 entstanden sein.

Ungefähr siebzig Jahre später, um 1500, war aufs neue eine Gruppe von Bildhauern an der Fassade der Collemaggio tätig. Zu seinen der Archivolten der drei Portale sieht man insgesamt sechs Konsolen, die freistehenden Figuren ohne Ädikula als Standfläche dienten. Wahrscheinlich lassen sich noch drei der Statuen feststellen, die hier ihren Platz hatten. Sie zeigen eine generelle stilistische Verwandtschaft, ohne daß man jedoch eine gemeinsame Künstlerhand postulieren kann. Alle drei Figuren sind aus dem selben graufarbenen Stein gearbeitet, und jede zeigt eine auf der Vorderseite gerundete Basis, die zusammen mit dem Standbild aus ein und demselben Block gehauen ist. Auf einer der Konsolen neben dem linken Seitenportal stand die Statue eines Mönches, den man mit Recht oder Unrecht als den hl. Benedikt bezeichnet hat, und der sich heute im Nationalmuseum in L'Aquila befindet. Sein volles rundes Gesicht ist realistisch gearbeitet, die Kutte zeigt lange vertikale Faltenzüge, die sich über den Füßen brechen. Mehr Aufmerksamkeit verdient die prachtvolle sitzende Maria (Tf. 248), die wahrscheinlich ebenso wie der noch zu nennende Papst Coelestin auf einer Konsole zu seinen des Hauptportals ihren Platz hatte. Die 0,94 m hohe Madonna zeigt gewisse Merkmale, die wir von Figuren der Silvesterwerkstatt kennen, wie die M-Form der Schoßfalten und vor allem das ovale Gesicht. Die hochgezogenen Augenbrauen bilden eine Verlängerung der Nasenkontur, und die schweren Augenlider erwecken den Eindruck blasierter Müdigkeit. Die Haltung ist vornehm, ja nahezu mondän. Charakteristisch ist der am Oberkörper weitgebauchte Mantel, der das Kind umhüllt. Der Meister versucht in unaufdringlicher Weise eine realistische Gestaltung von Details, wie die Halsbrosche in Form eines Cherub, die kunstvolle Verschlingung des Gürtels oder die Schließen des Buches zeigen, das die Maria auf das linke Knie stützt. Die quadratische Form des Buches sowie die Schließen finden sich auch beim hl. Benedikt.

Verwandte Züge mit der Statue der Maria zeigt die 1,10 m hohe Figur des Papstes Coelestin, der ebenso wie jene seinen Platz an der Fassade der Collemaggio mit dem Nationalmuseum in L'Aquila vertauscht hat. Ähnlich ist der Mantelbausch, aus dem seine linke Hand herausgreift, das Stadtmodell von L'Aquila tragend. Der wirklichkeitsnah gebildete Kopf mit den großen Ohrmuscheln, denen wir auch beim hl. Benedikt begegnen, ist leicht erhoben, und das Gesicht ist durch breite Backenknochen stark betont. Die Vorstellung des 13. Jh. von einem gebrechlichen asketischen Papst hat mit der Gestaltung dieser Figur nichts mehr zu tun; es wird nun ein Kirchenfürst mit einem triumphierenden Herrscherantlitz der Renaissance vorgeführt.

Eine ähnlich selbstbewußte Haltung trägt auch die hl. Reparata in Atri zur Schau. Die Standfigur ist in die Barockfassade von S. Reparata eingebaut, der kleinen Kirche an der rechten Rückseite des Domes. Der Mantelbausch der Heiligen ist ebenso ausladend gebildet wie der des Coelestin, die vorgestreckte linke Hand trägt das Stadtmodell von Atri.

Am Oberkörper erinnert die Faltenbildung des enganliegenden Untergewandes an die Madonna aus Stein von der Fassade der Collemaggio. S. Reparata steht in einer engen Nische, an deren Seitenwänden oben links und rechts die Inschrift erscheint: »Pietate resurgam Adrie iam Reparate opibus« (Ich, Atri, erstehe wieder durch die Frömmigkeit der Stadt und zugleich durch Hilfe der Reparata). Die Heilige wurde im 14. Jh. in die Reihe der Schutzpatrone von Atri aufgenommen.

Die bekanntesten Freistatuen an Fassaden befinden sich am Palazzo dell'Annunziata in Sulmona. Die Stützen, auf denen insgesamt sieben Statuen stehen, bilden hohe vorspringende Pilaster, die zu beiden Seiten von zwei Säulen begleitet werden. Die ersten vier Figuren in der Abfolge von links nach rechts stellen die lateinischen Kirchenväter dar. Sie zeigen neapolitanisch-toskanische Einflüsse sowie Anklänge an Werke des Tino da Camaino. Die Körperschwingung der fünften Statue, der hl. Pamphilus, Schutzpatron von Sulmona, erinnert an gotische Figuren. Seine Rechte spendet den Segen, und in der Linken hält er den Bischofsstab aus vergoldeter Bronze. Diese fünf Figuren gehören zur ersten Bauzeit des Palastes, die um 1415 begann. Die beiden rechten Statuen, Petrus und Paulus, gehören in die Zeit des Anbaus, der durch Inschriften in den Jahren 1519 und 1522 gesichert ist.

Einer eingehenderen Untersuchung wert wären die Skulpturen, die in Caramanico an der Rückfront der Kirche S. Maria Maggiore zu sehen sind. In ungleichem Abstand und in verschiedener Höhe stehen vor der Wand auf Säulen sieben Statuen des 15. und 16. Jahrhunderts. Man ist geneigt zu glauben, die Figuren seien aus Ermangelung eines geeigneten Standortes in späterer Zeit an dieser Stelle vereinigt worden. Dafür spricht auch der Umstand, daß das Ensemble keine einheitliche Thematik aufweist. Links an der Wand in der Nähe des Campanile begegnen wir den im vorigen Kapitel erwähnten Hirten, die zu einer Geburtsszene gehörten. Neben ihnen steht ein bärtiger Heiliger mit einem Buch in der linken Hand. Es folgt die Standfigur des Antonius Abbas in Frontalansicht. In seiner Linken hält er den Kreuzstock und den Rosenkranz. Die folgende Figur, eine Verkündigungsmadonna, wird in einer Inschrift als Eva bezeichnet. Ihr zur Seite steht eine schlecht erhaltene Marienfigur, die das bekleidete Kind auf ihrem linken Arm hält. Den Beschluß bildet eine männliche Figur, wohl im Mönchsgewand, die in einer Inschrift als Adam betitelt ist.

In den Abruzzen ist die Freiskulptur aus Stein im Innenraum der Kirchen von keiner besonderen künstlerischen Bedeutung. Die Statuen des 15. Jh. orientieren sich meist an toskanischen und oberitalienischen Vorbildern. Das folgende Jahrhundert geht stilistisch kaum neue Wege und bezieht sich auf frühere Gestaltungsweisen. Die bemerkenswerteste Skulptur in diesem Zusammenhang ist der etwa um die Mitte des 15. Jh. gefertigte Petrus, der nach dem Erdbeben von 1703 aus den Trümmern von S. Pietro in Coppito in L'Aquila gerettet wurde. Die außergewöhnliche Höhe der Steinfigur von 3,70 m wurde in den Abruzzen nicht wieder

erreicht. In einer gotischen Ädikula unter einem Dreipaßbogen thront der bärtige Apostelfürst auf einem Sitz mit Löwenfüßen. Die rechte Hand erteilt den Segen, die linke hält die Himmelsschlüssel. Darüber erscheint ein Engel, der ihm die Papstkronen verleiht.

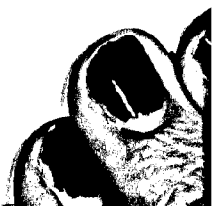
Norditalienische Einflüsse waren im 15. Jh. in Rocca di Cambio wirksam. Das bezeugt die 1,05 m hohe Statue des Petrus, die die Confraternità del Rosario in der Kirche S. Pietro verwahrt. Wahrscheinlich stammen im Depot des Nationalmuseums in L'Aquila zwei 0,77 m hohe, von der selben Künstlerhand gefertigte Halbfiguren des Petrus und Paulus aus der Pfarrkirche SS. Annunziata in Rocca di Cambio. Die in dieser Zeit in den Abruzzen ungewöhnliche Form der Steinbüsten ist in Oberitalien keine Seltenheit.

Auch die Stadt Sulmona zeigt den Einstrom norditalienischer Formen. Zwei Werke, die als Beispiel hierfür dienen können, verwahrt das Museo Civico in Sulmona. Eines ist eine männliche, 0,94 m hohe, qualitätvolle Sitzfigur aus Kalkstein, die wohl noch im 14. Jh. entstand. Der Mann stützt sein müdes oder in Meditation versunkenes Haupt auf die rechte Hand und hält in seiner linken ein Buch. Die Sitzbank öffnet sich an den Seiten in Nischen, die oben von Dreipaßbogen abgeschlossen werden. Das andere Werk, eine Madonna mit Kind, entstand im 15. Jh. und ist arg beschädigt. Den Figuren aus weißem Marmor fehlen die Köpfe.

Nicht sehr bedeutend ist eine 0,62 m hohe Steinbüste der Maria mit Kind in S. Caterina in Sulmona, wohingegen der in einem gläsernen Sarg liegende tote Christus aus Kalkstein in S. Francesco della Scarpa in Sulmona Beachtung verdient. Die im 16. Jh. entstandene Figur ist 1,35 m lang. Die Gestaltung ist wirklichkeitsnah und zeigt Anklänge an Formen des Quattrocento. Unweit von Sulmona sieht man in Introdacqua in der Pfarrkirche SS. Annunziata die 1,08 m hohe, sitzende Maria mit Kind in Frontalansicht, eine Gruppe, die von einem einheimischen Künstler des 16. Jh. gearbeitet wurde.

Die Skulptur seit dem 17. Jahrhundert

In den Abruzzen fehlen in der Freiskulptur seit dem 17. Jh. erstrangige Werke. Zwei Entwicklungen laufen parallel. Zum einen wird die Kunst zur Volkskunst, zum andern ist eine Zunahme nichtabruzzesischer Bildhauer zu konstatieren, die ihre Arbeiten einem Land anboten, das wenig Anforderungen an die künstlerische Qualität stellte. Während man sich in früheren Zeiten die großen Meister der italienischen Renaissance zum Vorbild nahm, gab man sich im Barock mit den nicht sehr erfindungsreichen Werken zweitrangiger Künstler zufrieden, welche in unserer Landschaft auftraten, nachdem sie in ihrer Heimat erfolglos geblieben waren. Vorzugsweise erscheinen neapolitanische Künstler, während die Zuwanderung aus Mittel- und Oberitalien in den Hintergrund tritt. Das Land selbst verfügte in dieser Zeit über keine Kunstzentren. L'Aquila und Sulmona hatten ihre Führungsrolle verloren.



Im Gegensatz zu den beiden früheren Jahrhunderten kommen im Sei- und im Settecento andere Materialien in Gebrauch. Dominierend bleibt die Herstellung von Holzsulpturen, während die Fertigung von Terrakottafiguren im 17. Jh. aufhört und der harte Stein seit dem Ende des Jahrhunderts weitgehend durch den leichter zu bearbeitenden Stuck ersetzt wird.

Die Überlieferung zahlreicher Werke aus Holz ist kein Zufall und beschränkt sich keineswegs auf kleine Landkirchen. Die bedeutendsten Gotteshäuser ließen ihre Heiligenstatuen in diesem Material arbeiten. Als der Architekt Giacomo Spagna 1620 die Marienkapelle in der Kirche SS. Annunziata in Sulmona unter reichlicher Verwendung von Marmor baute, stellte man darin die 1,48 m hohen Holzstatuen der hll. Petrus und Paulus auf. Aus dem ehrwürdigen Dom in L'Aquila stammt der in den ersten Jahren des 17. Jh. entstandene Titel- und Stadtheilige Massimo, eine Holzstatue neapolitanischer Machart, heute im Nationalmuseum in L'Aquila. Nach dem Erdbeben von 1703 erfolgte in dieser Stadt der Aufbau von S. Bernardino. Der neue Hauptaltar wurde aufwendig mit Marmor ausgestattet, an den Seiten stellte man die Terrakottastatuen des Franz von Assisi und des Bernhardin auf, die den Erdstoß überlebt hatten, während in der Mitte des Altars hoch erhoben eine vergoldete, 2,30 m hohe Holzmadonna auf der Mondsichel triumphiert.

Datierte und signierte Statuen finden sich häufiger als in früheren Zeiten. Das Depot des Nationalmuseums in L'Aquila verwahrt einen hl. Bischof aus Holz, eine durchschnittliche Arbeit, auf deren Rückseite zu lesen ist »D. Betti m[e] f[ecit] 1653«. 1675 signierte und datierte Marcantonio Canini sein Denkmal für König Karl II. von Spanien in L'Aquila. Die Tatsache, daß ein Werk signiert ist, besagt indessen nichts für seine Qualität. Im 18. Jh. gab es Künstler, die sich mit der Massenanfertigung von Statuen abgaben und sie signiert und datiert auf den Markt brachten. So sind in den Abruzzern und im Molise zwischen 1706 und 1741 signierte und datierte Arbeiten eines Giacomo Colombo aus Neapel zu finden. Die Jahreszahl 1704 trägt die von anonymen Hand gearbeitete Maria im Santuario della Madonna Incoronata in Tavenna. In der Kirche S. Michele in Ripalimosani zeigt die Statue des Erzengels Michael das Datum 1715 und den Namen des neapolitanischen Bildhauers Nicolò Fumo (gest. 1725). Bei Gambatesa liegt das Sanktuarium S. Maria della Vittoria, eine Siegeskirche, die daran erinnert, daß die Madonna den Andachtsort vor der Verwüstung durch Truppen Kaiser Friedrichs II. von Hohenstaufen bewahrt hatte. Die dortige Marienfigur aus Holz, eine anonyme neapolitanische Arbeit, ist 1715 datiert. In der Kirche S. Nicola in Tione befindet sich die 48 cm hohe Holzbüste des hl. Emidius, mit der Rechten segnend und in der Linken den Bischofsstab tragend. Die Inschrift lautet »Francisco Conte fecit 1780«.

Unter den zahlreichen Darstellungen von Heiligen ist die Maria selten geworden. Wir erwähnten die Madonnen von S. Bernardino in L'Aquila, Tavenna und Gambatesa. Am Ende des 18. Jh. entstand die schöne Immacolata in der

Chiesa dell'Annunziata in Penne. In Passionsszenen erscheint Maria innerhalb von Figurengruppen. So sieht man in Lanciano in S. Maria Maggiore in der letzten rechten Kapelle vor dem Oktagon den Gekreuzigten aus dem 17. Jahrhundert. Neben ihm stehen die trauernde Maria und Johannes. Die Confraternità del Monte dei Morti unterhält in der Krypta des Domes von Chieti die Cappella del Suffragio. Dort sind der tote Christus und Maria zu sehen, ein Werk des 18. Jahrhunderts.

Im Barock entstand eine unüberschaubare Anzahl von Heiligenstatuen aus Holz. Wir kennen Kirchen, die in einer Werkstatt gleich mehrere Figuren bestellten. So gab die kleine Kirche S. Paolo in Campo di Giove einem mehr im Bereich der Volkskunst arbeitenden Atelier vier Heiligenfiguren in Auftrag, Petrus und Paulus, Leonhard und Blasius. Ähnlich kann man schließen, daß die polychromen Büsten von Jesuitenheiligen aus der Mitte des 17. Jh. im Diözesanmuseum in Chieti aus ein und derselben Werkstatt kamen und in einer Jesuitenkirche aufgestellt waren. Die Holzbüsten stellen Ignatius von Loyola, Francisco de Borja (gest. 1572) und Franz Xaver (gest. 1552) dar. Unter der Landeshoheit der Spanier wird die Vielzahl der lokalen Heiligen durch iberische Schutzpatrone erweitert.

Von Heiligenfiguren des 17. Jh. erwähne ich in Auswahl die gut erhaltene, 1,47 m hohe Statue des Sebastian in der gleichnamigen Pfarrkirche in Navelli und den hl. Placidus aus S. Emidio in Agnone. Das Depot des Nationalmuseums in L'Aquila verwahrt kaum bekannte Skulpturenbestände des aufgelösten Diözesanmuseums in L'Aquila. Anzumerken sind ein hl. Rochus aus der zerstörten Kirche S. Benedetto in L'Aquila, die volkstümliche Statue des hl. Lorenz und die Figur des jung verstorbenen Jesuitenheiligen Luigi Gonzaga aus der Kirche S. Margherita in L'Aquila. Zu demselben Bestand gehören Heiligenstatuen des 18. Jh., z. B. die 1,45 m hohe Gestalt des Franz von Assisi, die nur 0,72 m hohe Figur der Theresa und die 0,77 m hohe Statuette des spanischen Heiligen Pasquale Baylón (gest. 1592). Aus der Pfarrkirche in Goriano Valli gelangten zwei volkstümliche, von ein und demselben Meister gearbeitete, 30 cm hohe Statuetten in das Depot, die hll. Petrus und Sebastian.

Auf die Fülle der Heiligenfiguren des 18. Jh. in abruzzesischen und molisanischen Kirchen kann hier nicht näher eingegangen werden. Beachtenswert sind die Statuen des Papstes Clemens I. in S. Clemente al Vomano und die nach 1746 gefertigte Büste des Camillo im Sanktuarium dieses Heiligen in Buccianico, die polychromen Holzfiguren des Joseph in S. Francesco in Guardiagrele und des Antonius von Padua in der Kirche S. Antonio Abate in Campobasso.

Die spätesten Terrakottafiguren, die im 17. Jh. entstanden, nähern sich der Volkskunst. Zwei Statuen sind in der Pfarrkirche S. Nicola da Bari in Calascio zu sehen, einmal die 1,50 m hohe Standfigur des Titelheiligen in Frontalansicht und zum andern die Maria aus einer Weihnachtskrippe.

Gleichzeitig mit der Terrakottaplastik verschwindet im Innenraum der Kirchen immer mehr die Skulptur in Stein.

Einige der letzten Beispiele in diesem Material sieht man in der Pfarrkirche von Secinaro. Dort befinden sich an den Altären Steinfiguren von Heiligen in verschiedenen Größenabmessungen, der 1,45 m hohe Nikolaus von Bari, die 1,34 m hohe Agatha, der 1,53 m hohe Gregor d. Gr. und der 1,27 m hohe Joseph.

1675 entstand in L'Aquila auf der Piazza Margherita das freistehende Denkmal für den jungen König Karl II. von Spanien und Neapel (1665-1700). Als Bildhauer für diesen letzten Sproß der Habsburger auf spanischem Thron engagierte man den um 1630 geborenen Marcantonio Canini aus Rom, einen Schüler und Gehilfen des Gian Lorenzo Bernini. Am Postament des Monuments sind Wappen, Inschriften und der Name des Bildhauers angebracht.

Die die Steinskulptur ersetzende Stuckplastik ist in den Abruzzen in starkem Maß fremden Einflüssen unterworfen. Der überlebensgroße, 2,30 m hohe Sebastian in der gleichnamigen Pfarrkirche in Ovindoli setzt die Kenntnis der Sklaven des Michelangelo voraus. Das Werk aus vergoldetem Stuck stammt aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts. Die kleine einschiffige, reich ausgestattete Kirche Madonna delle Grazie, südwestlich von Alanno, zeigt Stuckfiguren des 17. Jh., von denen einige der Mailänder Künstler Donato Perada 1675 datierte und signierte. In der 1677 barockisierten Chiesa del Carmine in Chieti entstanden einige Zeit später gut gearbeitete Stuckstatuen an den Stützen der Vierung, David, Salomon, Jeremias und Jesaias darstellend.

Beim Wiederaufbau der Stadt L'Aquila nach dem Erdbeben von 1703 entstanden an den Vierungspfählen von S. Filippo Neri die großen Stuckfiguren, die römischen Einfluß zeigen. In S. Agostino fertigte Agostino Cornacchini (gest. 1740) aus Pescia in der Provinz Pistoia die Stuckstatuen der lateinischen Kirchenväter. Der Ort Pescocostanzo nahm neapolitanische Einströmungen auf. Dieses zeigen die 1754 datierten Stuckfiguren des David und der Propheten in der Cappella del Sacramento in der Kirche S. Maria del Colle.

Im 18. Jh. wurden das Molise und die Abruzzen mit Statuen aus dem neapolitanischen Kunstkreis überschwemmt. Ein typisches Beispiel dafür bildet die Tätigkeit des bereits genannten Bildschnitzers Giacomo Colombo, der seine Holzstatuen oft signierte und seine Produktion zwischen 1706 und 1741 in unserem Bergland absetzte. Während dieser Zeit sind keine Arbeiten von ihm in der Landeshauptstadt bekannt. Ob Colombo alle seine signierten Figuren selbst ausgeführt hat, können erst Detailforschungen erbringen. Dem Anschein nach unterhielt er eine große Werkstatt, und was hier entstand, wurde mit seiner Signatur sozusagen als Firmenname versehen. Das *Ceuvre* dieses Meisters ist im einzelnen bisher kaum untersucht worden. Er schuf Standbilder, Büsten und Figurengruppen. Sein Ruhm drang bis in die südlichen Abruzzen vor. Sein frühestes in unserer Landschaft bekanntes Werk ist eine Holzbüste des Antonius von Padua, die er 1706 für die Kirche S. Francesco in Chieti lieferte. In Città S. Angelo ist in der Kirche S. Michele die Statue des Titelheiligen mit dem Namen des Colombo bezeichnet. In S. Agostino in Lanciano befindet sich die von

ihm signierte und 1707 datierte Statue der »Madonna della Cintura«. Zu seinen besten polychromen Holzstatuen gehört die 1,83 m hohe hl. Theresa in der gleichnamigen Kapelle im Dom von Sulmona. Sie ist signiert und mit dem Datum 1607 in die Literatur eingegangen. Dieses dürfte falsch gelesen und in 1707 zu verbessern sein. Die spanische Karmeliterin ist mit ekstatisch erhobenem Kopf dargestellt, und zum Zeichen der himmlischen Verückung öffnet ein Engel ihr Gewand und bohrt einen Pfeil in ihr Herz. Mit der Theresa von Avila ist stilistisch die 0,75 m hohe Büste der hl. Concordia in der Kirche Assunta in Castel di Sangro verwandt. Sie hält in der rechten Hand die Märtyrerpalm und in ihrer linken ein Buch. Das Werk ist mit dem Namen des Giacomo Colombo bezeichnet und 1741 datiert. Zahlreicher kamen die Aufträge aus dem Molise. In dem Kirchlein Madonna di Loreto außerhalb des Ortes Capracotta sieht man die Gruppe der Heimsuchung. Im nahegelegenen Agnone stammt von unserem Meister eine Immacolata in der Kirche S. Francesco. Besonders tätig war Colombo in dem Landstrich zwischen Campobasso und Larino. In der Pfarrkirche S. Nicola in S. Giuliano del Sannio begegnen wir wieder einer Figurengruppe, die 1724 datiert ist. Der Schutzpatron der Kinder, Nikolaus von Bari, wird von puttenähnlichen Gestalten, von denen zwei auf dem Rande eines Fasses sitzen, umringt. In feierlicher Prozession trägt man diese Standfigur im Mai eines jeden Jahres durch den Ort, eine schwere Last, denn die aus einem Birnbaumstamm geschnittene Statue ist an die zwei Meter hoch. Eine andere Nikolausfigur, von der Hand desselben Colombo, wird in der Pfarrkirche S. Nicola in S. Giovanni in Galdo gezeigt. Wohl mit Recht schreibt man dem Colombo zwölf hölzerne Heiligenbüsten in der Pfarrkirche S. Nicola in Macchia Valfortore zu. In kassettenförmiger Rahmung sind sie in die Seiten eines Altares eingelassen, und es erscheinen jeweils drei Reihen mit je zwei Büsten nebeneinander. In S. Giovanni Battista in Colletorto zeigt man zwei Holzstatuen Colombos, und die Immacolata aus Holz in S. Francesco in Larino wird ihm ebenfalls zugeschrieben.

Eine noch größere Produktivität als Colombo erreichte Paolo di Zinno. Er wurde 1718 in Campobasso geboren, wo sein Geburtshaus in der Via S. Antonio Abate zu sehen ist. Er starb 1781 in seiner Geburtsstadt. Seine Lehrzeit verbrachte er in Neapel und kehrte später ins Molise zurück. Dort finden sich vornehmlich seine Bildschnitzereien, doch sind sie auch in angrenzenden Gebieten anzutreffen, wie in den Abruzzen und in der Capitanata. Seine Werke gelangten bis nach Dalmatien. In Campobasso hat man allein 26 Arbeiten des Meisters festgestellt. Sein Stil zeigt neapolitanische Einflüsse, wobei er eine unkomplizierte Frische entwickelt. Als sein Hauptwerk gilt die Büste des Franz Xaver in S. Giorgio in Campobasso. Erwähnenswerte Madonnenfiguren von seiner Hand findet man in Campobasso in der Kirche S. Maria de Fora, in der Kirche S. Salvatore in Cercepicola und in S. Alfonso dei Liguori in Colletorto. Seine Holzstatue des Dominikaners Vincenz Ferrer verwahrt das Sanktuarium S. Maria della Libera bei Cercemaggiore.

Die volkstümliche Plastik des 18. Jh. unterscheidet sich in ihrer Funktion von früheren Zeiten. Einstmals nahmen die Statuen einen Platz ein, der für die Ewigkeit gedacht war, während ein Teil der Barockskulptur beweglich ist und dem Volk in Prozessionen vorgeführt wird. Mit den Bildwerken wird ein stummes Mysterienspiel geschaffen. In den Sakristeien vieler Kirchen sieht man Scharen von Heiligenfiguren, die ausschließlich zur Schaustellung bei feierlichen Umzügen bestimmt waren und im Kirchenraum selbst keine Aufstellung fanden. Durch das Vorzeigen der Heiligen auf Straßen und Plätzen fielen den Bildschnitzern völlig neue Aufgaben zu. Das ist bei Paolo di Zinno der Fall. Am Fronleichnamstag eines jeden Jahres wird in Campobasso die »Sagra dei Misteri« gezeigt. In festlicher Prachtentfaltung werden zwölf Bildaufbauten (»macchine«), deren Gestelle aus Eisenblech bestehen, durch die Stadt getragen. Um die Darstellungen hoch über den Köpfen der Zuschauer Menge zu präsentieren, stellt man die »macchine« auf hölzerne Tragen, die ausgesucht kräftige Männer zu schleppen haben. Paolo di Zinno wurde 1740 beauftragt, für das Mysterienspiel in Campobasso 18 Gestelle herzustellen. Fünf von ihnen wurden beim Erdbeben 1805 zerstört. Zinno hatte die Form seiner Gestelle den verschiedenen Darstellungen anzupassen. Die behandelten Themen sind bekannt. So erscheinen u. a. der hl. Isidor als Bauernknecht und sein Herr am Fuße einer hohen Osterkerze. Der Schuster Crispin aus Soissons sitzt vor seinem Arbeitstisch in Betrachtung dreier Engel. Maria Magdalena steigt in den Himmel auf. Sehr kunstvoll mußte das Gestell sein, auf dem der hl. Antonius Abbas in einer Wolke schwebt, um nicht der Versuchung eines Mädchens zu verfallen. Natürlich durfte auch die Vorführung des strafenden Erzengels Michael nicht fehlen.

Die Skulptur des 19. Jh. zeigt in den Abruzzen und im Molise keine Merkmale, die nicht auch im übrigen Italien bekannt wären. Die traditionelle Holzschnitzerei nimmt ab. Aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts kennen wir von dem Neapolitaner Saverio Citarelli Holzstatuen für die Kirche in Cantalupo nel Sannio. Andere Arbeiten des Künstlers finden sich in Neapel im Palazzo Reale sowie in der Galerie des 19. Jahrhunderts im Museo Capodimonte. Weiterhin lieferte Giuseppe Franchi, ein dem römischen Bildhauerkreis des Antonio Canova nahestehender Künstler, für die Kirche in Villa S. Sebastiano im Marserland die Holzstatue des hl. Bartholomäus. An die Stelle des Holzes trat weitgehend der Stein bei der Fertigung von Skulpturen. Die Pathetik und die überschwengliche Formensprache des Barock verlieren sich. Man orientierte sich an klassisch antiken Beispielen. Das Abbild der himmlischen Welt steht nicht mehr im Vordergrund, nun werden historische Persönlichkeiten die Leitbilder des Menschen. Es entsteht eine Fülle von Marmorköpfen und Büsten, die berühmte Menschen der Vergangenheit, zeitgenössische Politiker, Literaten und alles was Namen hat, verewigen. In diesen Bereich gehört das Denkmal, das sich im 19. Jh. einer außerordentlichen Beliebtheit erfreut. Auch die Abruzzen konnten sich diesem Brauch nicht ganz verschließen. Das Marmormonument, das König Franz I.

1829 dem Verteidiger des Kastells von Civitella del Tronto am selben Ort errichtete, erwähnten wir an anderer Stelle. Typisch für die Erstellung eines Denkmals im 19. Jh. scheint mir eine Episode in L'Aquila zu sein. Die Stadtväter taten sich sehr schwer, ein Sinnbild für ihr Gemeinwesen zu finden. Um bei der Wahl des Themas allen politischen und gesellschaftlichen Kontroversen aus dem Wege zu gehen, hielt man es für angezeigt, eine Persönlichkeit aus der Antike zu verherrlichen. Da die Stadt aber erst im 13. Jh. gegründet worden ist, war man gezwungen, in der antiken Geschichte des Umlandes Ausschau zu halten, und man entschloß sich für die Darstellung des römischen Geschichtsschreibers Sallust, der 87 v. Chr. in Amiterno geboren wurde. Man setzte ihm auf der Piazza Palazzo ein bronzenes Denkmal. Es zeigt die idealisierte hohe Togafigur eines Römers mit edelgeformtem Kopf. Sie steht auf einem antikisierenden Altar, der von allen Seiten über drei breite Treppenstufen zu erreichen ist. Die notwendigen Ornamente kopierte man nach der Antike. Den rötlichen Granit des altarartigen Sockels bezog man aus den Steinbrüchen von Crusinallo, einem Ortsteil von Omegna in der Provinz Novara, den harten Stein für die Treppenstufen holte man aus dem nahegelegenen Roio Piano. Die Statue des Sallust modellierte der Kommendatore Professor Cesare Zocchi (1851-1922) aus Florenz. Gegossen wurde die Figur 1896 in der Kunstgießerei Pietro Lippi in Pistoia. Zocchi profitierte von der Einigung Italiens, die zur Folge hatte, daß man sich mühte, die Einheit des Landes auch optisch zur Schau zu stellen, indem man bei der Erteilung von öffentlichen Aufträgen nunmehr Künstler aus allen Teilen des Landes berücksichtigte. Zocchi fertigte serienweise Denkmäler an, Garibaldimonumente in Florenz, Perugia und Neapel, das Denkmal für König Vittorio Emanuele II. in Pisa, ein Denkmal für den General Fanti in Carpi, ein Dantemonument in Trient, ein Gefallenendenkmal in Ravenna usw. In L'Aquila tagte bereits seit 1880 ein Förderungskomitee zur Errichtung des Sallustdenkmals. Um in der Wahl des Künstlers sicherzugehen, hielt man es für tunlich, auch Ausländer als Gutachter heranzuziehen. Zu diesem erlauchten Kreis gehörten der französische Dichter Victor Hugo (1802-1885), der berühmte Archäologe Heinrich Brunn (1822-1894), der 1853 wegen epigraphischer Studien eine Woche in L'Aquila verbrachte, und Ferdinand Gregorovius (1821-1891), der sich in einem Brief vom 10. August 1881 aus Rom bedankt, dem Komitee angehören zu dürfen. Trotz des Rates dieser alten weisen Männer scheint es in L'Aquila Schwierigkeiten gegeben zu haben. Der Guß von 1896 wurde erst 1903 an Ort und Stelle aufgerichtet.

Grabdenkmäler

In bewundernswerter Hingabe hat man in unserer Region der Toten gedacht und sie durch hervorragend ausgestattete Gräber verehrt. In den hier zu besprechenden Ruhestätten sind Persönlichkeiten des geistlichen und weltlichen Standes beigesetzt, Äbte, Bischöfe, Heilige und ein Papst, Ritter, Kaufleute, Gelehrte, Künstler und eine Königin. In kontinu-

ierlicher Abfolge ist der Grabbau seit dem 14. Jh. zu verfolgen und erreicht seine Glanzzeit im 15. Jahrhundert. Das Zeitalter des Barock, das im übrigen Italien in der Grabmal-kunst so hervorragende Leistungen zeitigte, hat in diesem Bereich in den Abruzzen und im Molise keine bemerkenswerten Werke hervorgebracht. Zu Zentren der künstlerischen Behandlung der Totenmale entwickeln sich die Städte Sulmona und L'Aquila.

Am Ende des 13. Jh. kommt in den Abruzzen das Hochgrab auf. Die Begräbnisstätte befindet sich nicht mehr in der Erde sondern darüber. Anfänglich liegt der Grabkasten noch tief, nur durch eine Sockelplatte vom Fußboden angehoben. Beispiele dafür liefern der Sarkophag in S. Maria in Valle Porclaneta bei Rosciolo, das Grab eines Abtes in S. Pietro ad Oratorium, das Grab an der Nordwand der Krypta von S. Giovanni in Venere und dasjenige an der rechten Wand kurz vor der Apsis in der Domkrypta von Sulmona. Um die Mitte des 14. Jh. ist in S. Maria della Strada das erste Beispiel festzustellen, wo die Grabkiste durch kleine gedrungene Säulen angehoben und deutlich vom Fußboden abgesetzt wird. Mit Ausnahme der Gräber in S. Giovanni in Venere und in der Domkrypta von Sulmona, die wegen des schlechten Erhaltungszustandes kaum Aussagen zulassen, sind die Schauseiten der Sarkophage durch vertikale Elemente, meist in Form von vorgelegten Pilastern, Halbsäulen oder Polygonalstützen gegliedert. Die dadurch entstehenden Felder füllte man mit Ornamenten und Wap-pen aus, wie etwa in Rosciolo, S. Pietro ad Oratorium, S. Maria della Strada und Montone. In Rosciolo und S. Pie-tro ad Oratorium erscheint in den Mittelfeldern der Särge das Kreuzeslamm und in S. Maria della Strada an dieser Stelle der segnende Christus. Im 14. Jh. kannte man vor-nehmlich den in eine Wandvertiefung eingestellten Sarko-phag mit einer Ädikula als Bekrönung.

Vom Grab des Architekten Nikolaus in S. Maria in Valle Porclaneta berichteten wir bereits in anderem Zusammen-hang. In S. Pietro ad Oratorium kann man aus den kümmer-lichen Relikten des Sarges am Ende des rechten Seitenschiffs auf eine Entstehung am Anfang des 14. Jh. schließen. Das Grab in der Krypta von S. Giovanni in Venere hat durch die Salzlufte des nahen Meeres gelitten. Auf den Ecken an der Vorderseite des Sarkophages erheben sich zwei Säulen, die rechte mit Knospenkapitell, die linke, die wahrscheinlich restauriert ist, besitzt kein Kapitell. Sie tragen große Deck-platten, auf denen ein Spitzbogen ansetzt. Manche Gräber verloren ihre ursprüngliche Funktion. Die Sarkophage boten sich als Altäre an. So wurde am Anfang des 19. Jh. das Grab in der Domkrypta von Sulmona in einen Altar umgewan-delt. Ähnlich erging es einem Sarkophag des 14. Jh. in S. Francesco in Guardiagrele. Der Kasten aus rotem verone-sischem Marmor zeigt an der Schauseite eine Gliederung durch Säulchen, deren Schaft schraubenförmig gebildet ist. Die spitzbogige Bekrönung des Grabes ist aus weißem Mar-mor gefertigt. Hier war Napoleone Orsini bestattet, ein Ver-wandter und Nachfahre des Papstes Nikolaus III. Orsini. Heute dient der Sarg als Hauptaltar der Kirche.

In S. Maria della Strada ruht die Vorderfront des Sarko-phags auf vier niedrigen Säulen, von denen den mittleren als Basis quadratische Klötze dienen und den äußeren liegende Löwen. Die Schauseite zieren Wappen und in der Mitte die Darstellung des Erlösers, während die Schmalseiten Roset-ten zeigen. Auf dem Kasten liegt langhingestreckt die Figur des Toten, die Hände über der Brust zusammengelegt; er ist mit einer Tunika bekleidet, deren Ärmel eng anliegen. Ent-sprechend toskanischem Brauch ruht die Gestalt in einem Alkoven hinter einem Vorhang, den zwei Engel auseinan-derziehen. Über dieser Nische erheben sich auf Löwenrük-ken Säulen, die einen mit Fialen und Kriechblumen besetz-ten Dreieckgiebel tragen, worin ein Dreipaßbogen eingefügt ist. Die Grabanlage zeigt keine Inschrift. An Hand der Wap-pen hat man vielleicht etwas voreilig geschlossen, daß der Tote den 1345 verstorbenen Bernardus von Aquino dar-stelle. Immerhin steht das Monument in naher Beziehung zu den Totenmalen der Familie Aquino, die, von der Schule des Tino da Camaino gefertigt, heute in der Kapelle der Pietà in S. Domenico Maggiore in Neapel aufgestellt sind.

Das prachtvollste Grabmonument des 14. Jh. in den Abruzzen verwahrt die Kirche S. Antonio im kleinen Ort Montone, einem Ortsteil von Mosciano Sant'Angelo. An einer Seite der Anlage befindet sich eine Inschrift, die mit-teilt, daß der Feudalherr von Montone, Bucciarello di Gia-como di Bartolomeo da Montone, dieses Grab im Jahr 1390 fertigen ließ. Die Schauseite des Kastens wird durch fünf Säulen gegliedert. Den beiden äußeren dienen, wie in S. Ma-ria della Strada, liegende Löwen als Basis. Die vier Schmuck-felder zeigen Ornamente und Wappen, von denen eines die Lilien des Hauses Anjou enthält. Von typisch abruzzesischer Machart sind die verschiedenartig geformten, gedrehten Säulenschäfte, an denen das Fischgrätenmuster nicht fehlen durfte. An der Vorderseite erheben sich an den Ecken des Kastens je zwei Doppelsäulen, die als Bekrönung der Anlage einen gestelzten Dreieckgiebel tragen, in den ein Dreipaß eingefügt ist. Auf der Giebelspitze sitzt ein kleinerer Drei-paßbogen, der das Kreuzeslamm umschließt. Die Schrägen des Dreieckgiebels knicken nach altem apulischem Brauch am unteren Ansatz in die Horizontale um. So entstehen kleine Standflächen, die statt Fialen zwei Engel mit Spruch-bändern tragen.

Schwer zu kontrollierende Angaben besitzen wir von den Erinnerungsmalen des berühmten um 1390 gestorbenen Rechtsgelehrten Luca da Penne. Er wurde in der Konvents-kirche S. Francesco in Penne begraben. Lokale Quellen über-liefern, daß ihm die Bürger der Stadt eine Statue errichteten mit Distichen am Sockel, ein Monument, das 1436 zerstört wurde. 1625 ließ der Humanist Pansa die Grabstätte des Juristen in S. Francesco durch ein Monument aus Marmor erneuern. Auch dieses Denkmal verschwand mit der Zerstö-rung der Kirche. Übriggeblieben ist eine Grabplatte, die un-ter dem Portikus des Rathauses aufgestellt und fast unbe-achtet ist.

Größte Bedeutung erlangte der Grabbau im 15. Jahrhun-dert. Anfänglich waren die Monumente noch bescheiden.