

Engeln umgeben ist. Unter gotischen Baldachinen sieht man an den Seiten die Figuren der Verkündigung, den Erzengel Gabriel und Maria. Dem Giovanni zugeschrieben wird das achteckige Taufbecken in S. Marciano in L'Aquila mit kassettenförmig gerahmten Reliefs an der Außenwandung, ein Werk, das aus der Kirche in die Obhut des Denkmalamtes in L'Aquila gelangte.

1493 vollendete der Architekt Antonio da Lodi den Campanile des Domes in Teramo. Zusätzlich kam ihm noch die Aufgabe zu, für den Dom das Marmorgehäuse zur Aufbewahrung des Salböles herzustellen, ein Meisterwerk der lombardischen Renaissance. Vielleicht zog Antonio, der auch mit Arbeiten am Turm des Domes in Atri betraut wurde, weitere Oberitaliener in die Stadt nach.

Andrea Matteo III. Acquaviva, den die Aragonier aus politischen Gründen drei Jahre gefangenhielten, gelobte in der Haft, im Dom zu Atri der Maria und ihrer Mutter Anna eine Kapelle zu errichten. Zur Ausführung wurde Paolo de Garviis aus Bissone am Luganer See bestimmt, ein Ort, der viele Künstler hervorbrachte, die Gagini, Stefano Maderna und Borromini. Die Kapelle entstand in reinen Formen der oberitalienischen Renaissance. An den Seiten des hochliegenden Rundbogens über dem Altar sind Familienwappen angebracht, links das Abzeichen der Acquaviva, rechts dasjenige des Hauses Piccolomini. Die Inschrift am Sockel der linken vorderen Säule besagt, daß der Herzog die der Maria und Anna geweihte Kapelle 1505 errichten ließ. Sofort nach der Fertigstellung erhielt Paolo von der Gemahlin des Herzogs, Isabella Piccolomini, den Auftrag für das Taufbecken und das große Tabernakel im Dom von Atri. In einer Inschrift nennt sich der Künstler »Paulus de Garwis« mit dem Datum 1503.

In Campli steht in S. Maria in Platea am Ende des linken Seitenschiffs der 1532 datierte Sakramentsaltar, als dessen Meister sich in einer langen Inschrift Sebastiano da Como nennt »Huius operis magister Sebastian de Como Longo-

bardorum civitate sculptor fuit«. Im rechteckigen Mittelfeld, das von typisch lombardischen, kandelaberähnlichen Säulen und einem Architrav begrenzt wird, ist eine 1495 datierte Holzskulptur einer Madonna mit Kind zu sehen. Sogar eine Stadt wie Pescocostanzo, in der das heimische Kunsthandwerk durch Jahrhunderte in voller Blüte stand, beschäftigte in der zweiten Hälfte des 16. Jh. lombardische Meister für die Herstellung steinerner Altaraufsätze in S. Maria in Colle. Im 18. Jh. zeigt die Ausstattung dieser Kirche den Einfluß Neapels. Zeugnis dafür ist das eigenwillig gebildete, 1753 datierte Taufbecken aus polychromem Marmor, das als Bekrönung die Taufe Christi zeigt, eine vollplastisch gebildete Gruppe, und darunter zwei jubelnde Puttfiguren.

Im Barock zeigt die Kirchenausstattung im Molise einen starken neapolitanischen Einfluß. Viele Einrichtungen in der Diözese Larino fertigte der Bildhauer Lorenzo Troccoli im neapolitanischen Stil, z. B. den reichlich mit Marmor ausgestatteten Hauptaltar für die Kathedrale in Larino. Als Vorlage benutzte Troccoli eine Zeichnung des Malers und Bildhauers Domenico Vaccaro, die dieser für die Herstellung der Altäre in der Chiesa della Concezione di Monte Calvario in Neapel vorbereitet hatte. Der 1740 datierte Hochaltar in S. Maria Assunta in Guardialfiera zeigt die gleiche Form und im Material den gleichen Aufwand wie der Hauptaltar im Dom von Larino. Auch für die Anfertigung des Bischofsthrones in Larino bediente man sich des Marmorsachverständigen Troccoli, der hier kostbaren Stein aus Sizilien verwendete. Der Thron ruht auf zwei marmornen Löwen und hatte ursprünglich einen abnehmbaren Sitz aus Nußbaumholz, der für die verschiedenen Kirchenfeste mit den entsprechenden Farben bezogen werden konnte. Diese Vorrichtung rühmt Bischof Giovanni Andrea Tria (gest. 1747) ganz besonders an dieser seiner Anschaffung in seiner grundlegenden Geschichte von Larino aus dem Jahre 1744.

## Malerei

### Vorbemerkung

Die abruzzesische Malerei ist seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges besser zu überblicken als früher. 1951 erfolgte die Gründung des Abruzzesischen Nationalmuseums in L'Aquila. Der Bilderbestand setzt sich zusammen aus der Stiftung der qualitätvolleren Gemälde des Museo Civico in L'Aquila an den Staat, aus Neuerwerbungen und Schenkungen. Hinzu kamen Kunstwerke aus abruzzesischen Kirchen und Klöstern, die nicht die notwendige Garantie für eine sichere Konservierung boten.

Wichtige Funde führten zu neuen Erkenntnissen der Geschichte der Malerei in L'Aquila. Man entdeckte die Fresken

in S. Silvestro, die das Wissen über die wenig bekannte abruzzesische Malerei um 1400 bereicherten. Man legte Fresken in S. Domenico, S. Maria di Collemaggio und in S. Bernardino frei, bedeutsame Werke des 14., 15. und 16. Jahrhunderts.

Ungenügend studiert sind bisher die Kunstsammlungen der berühmten Patrizierhäuser in L'Aquila. Beachtlich waren die Kollektionen der Familien Cappelli und Persichetti, die sich vor allem im Barock um den Erwerb zeitgenössischer neapolitanischer Kunstwerke mühten. Ferner gab es noch Gemäldesammlungen in den Palästen der Rivera und der Dragonetti.

Daß Fresken die Zeiten nur schwer überdauern, ist eine

allgemeine Tatsache. Hinzu kommt, daß die Abruzzen und das Molise durch Erdbeben und Erdrutsche besonders heimgesucht wurden, so daß der dortige Bestand an Wandmalereien zusätzliche Einbußen erlitt. Fast alle Kirchen waren ausgemalt, und was heute erhalten ist, ist mehr oder minder das Ergebnis des Zufalls. Unversehrte malerische Ausstattungen sind kaum noch erhalten, eine ungefähre Ahnung vom Gewesenen gewinnt man in S. Maria in Piano in Loreto Aprutino. Im Dom von Atri sind trotz Zerstörungen noch etwa neunzig qualitätvolle Fresken zu zählen.

Die Geschichte der abruzzesischen Malerei ist noch zu schreiben. Die meisten Bilder sind künstlerisch bislang kaum kritisch gewürdigt worden, und vortreffliche Einzeluntersuchungen stellen nur erste tastende Versuche dar. Die Entwicklung der Malerei vollzieht sich ähnlich wie diejenige der Bildhauerei. Es verlieren sich allmählich die lokalen Eigenheiten, die noch in der Ikonenmalerei in der zweiten Hälfte des 13. Jh. festzustellen sind. Seit dem Trecento zeichnen sich die fremden Einflüsse immer deutlicher ab. Trotzdem kommt es besonders im 15. Jh. zu Leistungen, die zu den Meisterwerken der mittellitalienischen Malerei gehören. Die Maler des 19. Jh. beschäftigen sich zum erstenmal in ihren Themen mit der Wesensart der Bevölkerung und schaffen ein Bild der Abruzzen, auf das wir noch zurückkommen werden.

Kurz ist hier noch auf die Weihgeschenke in Form von Bildern, die Exvotos, einzugehen. Sie haben eine lange Tradition seit der Antike und sind Votivgaben, die man aus Dank für Genesung oder für Errettung aus Gefahr Heiligen an bestimmten Stätten darbrachte. Heutzutage beschäftigt sich die Volkskunde eingehend mit derartigen Erzeugnissen. Sie rücken stärker ins Blickfeld der Kunstgeschichte, weil auch gewisse Strömungen der modernen naiven Malerei darin eine verwandte Gesinnung erkannt haben.

Exvotos trifft man in ganz Italien an. In den Abruzzen allein hat man etwa zehntausend Beispiele gezählt. Sie finden sich hauptsächlich in Pilgerorten, in Sanktuarien und in Gotteshäusern, in denen der Votivkult besonders gepflegt wird, z. B. in der Kirche S. Cristina in Sepino oder in S. Francesco in Guardiagrele, wo der Sarg, der die Gebeine des aus Kalabrien eingewanderten Mönches Nikolaus enthält, von Exvotos umgeben ist. Überreiches Material sieht man im Pilgerzentrum S. Gabriele bei Isola del Gran Sasso. Bedeutendere Bestände zeigt man im Santuario della Madonna dei Miracoli bei Casalbordino. Dort gibt es ein Votivbild, das die wunderbare Begebenheit verblüffend genau vorführt. Man stellte das Ereignis als lebendes Bild vor dem Auge der Kamera dar, die es festhielt. Sachlicher ist man dem Wunder wohl noch nie zu Leibe gerückt.

Die auf unsere Zeit überkommenen Exvotos haben kein hohes Alter. Das früheste erhaltene Beispiel verwahrt die Einsiedelei S. Venanzio bei Raiano mit der Jahreszahl 1637. Dort wurden die schönsten Votivbilder gestohlen. Die Exvotos von S. Venanzio werden bereits in der älteren Lokalliteratur erwähnt; 1693 würdigte sie Matteo Pascucci in seiner Lebensbeschreibung des hl. Venanzio, ein Büchlein, das

in jenem Jahr in Pesaro erschien. Im Santuario della Madonna d'Oriente bei Tagliacozzo stammt das älteste Votivbild von 1742.

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

Aus der zweiten Hälfte des 13. Jh. sind ausschließlich ikonartige Sitzmadonnen des archaisierenden byzantinischen Typs überliefert, nicht unähnlich jenen Marienbildern, die in dieser Zeit im nahen Latium und in Umbrien gemalt wurden. Auszugehen ist von der einzigen datierten Madonna in S. Maria ad Cryptas in Fossa aus dem Jahre 1283, die der bereits genannte Gentile da Rocca signierte. Leider wurde das Werk öfter überarbeitet und läßt keine detaillierten Angaben zu. Die übrigen Marienbilder lassen sich chronologisch kaum einordnen. Sie zeigen vor allem in der Bildung der Gesichter gewisse Gemeinsamkeiten. Die lineare Zeichnung der Nase geht ohne Unterbrechung in die Brauenbogen über, und die Trennung von Kinn und Hals markiert eine einfache Halbkreislinie. Die Pupillen setzen sich deutlich vom Weiß des Augapfels ab, und alle Madonnen schauen über das Kind hinweg in einen imaginären Raum.

Altmodisch erscheint die gekrönte Madonna aus der Pfarrkirche in Collelongo (Tf. 269), heute im Nationalmuseum in L'Aquila. Maria sitzt auf einem drapierten Thronessel mit Rückenlehne, dessen Besatz mit einem Rautenmuster verziert ist. Sie hält in der Mitte auf dem Schoß den mit griechischem Gestus segnenden Knaben. Rechts neben ihrem Fuß erscheint eine kleine anbetende männliche Stifterfigur. In einer eigenen Rahmung sieht man unter der Madonna in verderbtem Zustand einen hl. Bischof, den Erzengel Michael und eine dritte Figur.

Aus der Kirche S. Maria in Graiano in S. Pio bei Fontecchio gelangte das Bild einer sitzenden Maria (1,73 x 0,66 m) in das Nationalmuseum in L'Aquila. Auf dem unteren Rand der Tafel liest man die Inschrift »Madonna de Ambro« (Tf. 270), eine Bezeichnung, die wir nicht deuten können. Das Gewand der 1918 restaurierten Figur wurde fast vollständig nachgemalt. Im Gegensatz zur schlichten Behandlung der Madonna von Collelongo bevorzugt der Meister der Wirklichkeit abgesehenes dekoratives Beiwerk. Der Thron, an dem oben zwei Engel erscheinen, zeigt kunstreiche Verzierungen. Das Haar der Maria unter der mit Edelsteinen und Perlschnüren verzierten Krone ist kunstvoll gelegt und in einem Netz zusammengehalten, aus dem an den Seiten je zwei sorgfältig gemalte Quasten auf die Schultern fallen. Um den Hals der Mutter legt sich ein kostbares Band, das vorne von einer großen Brosche zusammengehalten wird. Der abruzzesische Künstler kannte, nach der Behandlung des dichtgefältelten, zarte Lichtreflexe zeigenden unteren Gewandteiles zu urteilen, sicherlich umbrische, speziell spoletanische Vorbilder.

In der graphischen Durchführung ist mit der Madonna de Ambro eine andere Himmelskönigin verwandt, die einstmals an der Innenseite der großartigen Burgmauer von Ocre

angebracht war. Aus Konservierungsgründen hat man das Fresko der von zwei Heiligen flankierten Madonna von ihrem ursprünglichen Standort entfernt und es im Nationalmuseum in L'Aquila untergebracht.

Das dekorative Zubehör der Madonna de Ambro fehlt bei der prachtvollen Ikone (1,28 x 0,53 m) aus der Pfarrkirche in Sivignano bei Capitignano (Tf. 268), heute im Nationalmuseum von L'Aquila. Die würdige Maria, deren Heiligschein am äußeren Rand von einem Perlschnurmuster eingefasst ist, sitzt auf einem byzantinisierenden Thronessel ohne Rückenlehne auf einem Tuch, das ein Quadratmuster zeigt. Ihre Füße ruhen auf einem Holzpodest. Vor der Brust hält sie mit der rechten Hand einen zierlichen Spiegel und ihre Linke umfaßt das segnende Kind. An der linken Seite des Fußschemels erblickt man in eigener Rahmung eine weibliche Stifterfigur und darunter die Inschrift, die das Motiv des Spiegels erläutert »in gremio matris [!] fulget sapientia patris [!]«.

Unweit von Sivignano wird in der Kirche S. Maria in Pantanis in Montereale (Tf. 271) ein stark übermaltes Madonnenbild verehrt. Die Rahmung erinnert an diejenige der Madonna in Collelongo und die der Madonna de Ambro. Bei allen ist der Heiligschein im Umriss völlig oder teilweise aus der rechteckigen Tafel herausgesägt. Dadurch wird das Haupt auf eindringliche Weise vor der übrigen Gestalt betont. Wie bei der Madonna de Ambro erscheint auch in S. Maria in Pantanis die große kreisrunde Brosche, die ein Halsband zusammenhält. Die nährende Maria trägt das Kind auf ihrer rechten Hand. Es segnet im lateinischen Gestus und hält in seiner Linken die Schriftrolle. In Lucoli Alto bei L'Aquila zeigt man in der Kirche S. Michele eine thronende, nährende Madonna des 13. Jahrhunderts. Zu ihren Seiten stehen der Täufer und ein Heiliger, vielleicht der hl. Benedikt.

Das von Pilgern aufgesuchte Sanktuarium S. Maria dell'Oriente, drei Kilometer östlich von Tagliacozzo, ist kunstgeschichtlich nur wegen des verehrten Madonnenbildes (1,21 x 0,59 m) interessant. Nach der Legende sollte sich unter diesem Gemälde ein älteres befinden, das während des Bilderstreites unter Leo dem Isaurier 726 von Konstantinopel nach Tagliacozzo gekommen sein soll. Diese Überlieferung wurde bei der in Rom etwa 1950 ausgeführten gründlichen Restaurierung nicht bestätigt. Das Bild entstand am Ende des 13. Jh. und ist sicherlich eine abruzzesische Arbeit mit latialen Einflüssen. Die sitzende gekrönte Maria in Frontalansicht hält mit der Rechten den bekleideten Jesusknaben, der die Schriftrolle trägt. Wie in S. Maria in Pantanis und bei der Madonna de Ambro erscheint auch hier die Brosche. Am linken unteren Bildrand ist das Fragment eines Stifters mit Tonsur erkennbar.

Die Ikonenmalerei zeigt in der zweiten Hälfte des 13. Jh. eine stilistische Einheit. Die Werke stammen von begabten abruzzesischen Künstlern, die sich an der heimischen Vergangenheit orientierten. Die Malerei des 14. Jh. wandelt sich entscheidend angesichts der gotischen Bildmittel, die in Venedig, der Toskana und im franziskanischen Umbrien ent-

wickelt wurden. Diese neuen Ausdrucksformen verbreiten sich sehr rasch und dringen in südlichere Landschaften ein, die in der Malerei ein Eigenleben verloren hatten, wie die Marken und vor allem die Abruzzen. In der Rezeption der einströmenden gotischen Formen verhält sich unser Bergland unterschiedlich. Das Gebiet an der Adria bleibt, auch in späteren Zeiten, eher den Marken und direkt oder indirekt Venedig zugeneigt, während L'Aquila und die Provinz stärker mit toskanischen und umbrischen Formen vertraut wurden. Neapel behielt eine gewisse Bedeutung, jedoch nicht mehr als Umschlagplatz süditalienischer Kunstgewohnheiten sondern als Auffangsort eines internationalen Stils.

Das abruzzesische 14. Jh. zeichnet sich durch eine gewisse Unsicherheit aus und reagiert fast zufällig auf die große gotische Welt, die in das Land eindringt. Die eigene Tradition bleibt noch erkennbar, aber die Werke, die sie repräsentieren, sind die schwächsten unter allen entstehenden. Nur ein Künstler von sekundärer Bedeutung wird in dieser Zeit namentlich bekannt, ein Antonio da Atri, der 1373 eine Votivfigur in S. Maria in Arabona gemalt hat. Große Freskenzyklen, die in der zweiten Hälfte des 13. Jh. noch häufig anzutreffen sind, scheinen in der ersten Hälfte des Trecento nicht verbreitet gewesen zu sein. Seit der Mitte des 14. Jh. sind die erhaltenen Werke zahlreicher und lassen gewisse Zusammenhänge erkennen. Kunstgeschichtlich macht das Molise von sich reden. Die malerische Ausstattung der dortigen Krypten steht unter dem künstlerischen Einfluß Neapels.

Zu den wenigen abruzzesischen Gemälden, die aus der ersten Hälfte des 14. Jh. überliefert sind, gehört das Christophorusfresko in der kleinen verlassenen Kirche S. Pietro della Genca, die außerhalb von Assergi im Norden an den ersten Hängen des Gran Sasso liegt. Der Heilige nimmt die gesamte Höhe der Innenwand rechts vom Eingang ein und steht stilistisch in der Nachfolge der Fresken von SS. Crisanto e Daria im nahen Filetto. Eine andere Großfigur des Christophorus erscheint in S. Francesco in Monteodorisio links vom Eingang.

Traditionsgebunden sind auch Fresken aus dem Anfang des 14. Jh. in der Domkrypta von Penne. Dazu gehört der an einem Pfeiler dargestellte Christophorus. Fortschrittlicher erscheint die große Kreuzigung hinter dem Hauptaltar von S. Francesco in Campi. Ähnlich wie bei der früher behandelten Kreuzigung aus S. Clemente a Casauria im Nationalmuseum in L'Aquila ist der Kreuzesstamm unter dem Querbalken auf beiden Seiten verbreitert, um die Darstellung Mariens und des Täufers zu ermöglichen. Weich modelliert ist der schöne Christuskörper. Das Haar des leicht nach links geneigten Hauptes fällt auf die Schultern herab. Das spitze Gesicht mit mandelförmigen Augen zeigt Merkmale der von Mittelitalien eindringenden Gotik. Noch näher zu untersuchen wären die Fresken aus der ersten Hälfte des Trecento in der Apsis der Chiesa dei Cappuccini in Catignano sowie eine angeblich 1355 datierte Tafel mit dem Bilde Mariens in der Kirche S. Madonna delle Grazie in Altino.

Die ersten durchdachten Versuche, sich mit den künstlerischen Einstömungen aus Mittelitalien auseinanderzusetzen, erfolgten behutsam in kleineren Bildformaten. Dafür boten sich die bemalten Seitenflügel der Tabernakel an. Ein Beispiel dieser Art liefert das Retabel in der Pfarrkirche S. Maria Assunta in Fossa. Die Mitte nimmt die polychrome Holzstatue einer sitzenden Madonna mit Kind ein. Die auf der Innenseite bemalten Flügel zeigen drei Bildfelder übereinander, von denen eines etwa 38 x 25 cm mißt. Dargestellt sind Szenen aus dem Leben Christi. Die Malereien orientieren sich zum Teil an umbrischen Werken, indessen ist der Einfluß der sienesischen Schule vorherrschend. Die Figuren sind in klaren Umrissen gegeben, und das Geschehen ist erzählfreudig vorgetragen. Wenn es das Thema gestattet, stellt der Meister von Fossa die Personen in gotische Architekturen mit zarten, überschuln Säulen. Über der Szene der Anbetung ist phantasievoll die auf einem Hügel liegende Stadt Bethlehem dargestellt. Eine ikonographische Eigentümlichkeit zeigt das Verkündigungsbild. Gabriel bringt die Botschaft der vor einem Gebetpult knienden Maria. Das Ganze spielt in einer architektonischen Szenerie, deren oberer Abschluß links und rechts kleine turmartige Aufsätze zieren. Auf dem linken Pavillon erscheint die Madonna noch einmal. Inzwischen ist ihr das Kind geboren, und sie neigt sich mit ihm über die Brüstung, um die Taube zu verfolgen, die aus den Händen des Kindes auf einem langen goldenen Lichtstrahl zu der Maria der Verkündigung herunterfliegt.

Die gleiche Aufteilung in drei Felder wie die Flügel in Fossa zeigen die ehemals wohl zu einem Tabernakel gehörenden Tafeln aus S. Margherita in L'Aquila, heute im dortigen Nationalmuseum. Allerdings sind sie etwas größer, ein Feld mißt 57,5 x 33,5 cm. An Stelle der christologischen Szenen von Fossa finden wir hier sechs Episoden aus dem Leben der Katharina von Alexandrien. Die beiden oberen Darstellungen auf den Tafeln zeigen zum einen die Bekehrung der Kaiserin durch Katharina im Gefängnis und zum andern die Weigerung der Heiligen, vor dem Thron des Kaisers Maxentius das Idol anzubeten. Darunter folgen zwei Bilder, worin die vom Kaiser befohlene Marter der Katharina durch Rädern zu sehen ist. Von oben stürzt der Engel mit dem Schwert herab, die Heilige zu beschützen. Die Folterknechte liegen verwundet oder tot am Boden. Im anderen Bild ordnet der Kaiser in Gegenwart der Katharina die Marter der Christen an, die gesenkten Hauptes dastehen, und deren Hände an Pflöcke gebunden sind. Darüber tragen Engel ihre mit Aureolen gekrönten Seelen empor. Die untere Reihe zeigt das Martyrium und die Enthauptung der Heiligen. Wie in Fossa werden die Figuren mit kunstvoll gestalteten Architekturen gekoppelt, aber sie agieren nicht wie dort in den Räumen sondern davor. Auch hier lieferte die Toskana die Vorbilder. Ein Holzkruzifix (48 x 38 cm) im Nationalmuseum in L'Aquila stammt aus der Kathedrale in Penne. Die Kreuzenden haben die Form von Dreipaßbogen, deren Bemalungen schlecht erhalten sind. An oberster Stelle erscheint der segnende Gottvater. Stilistisch gehören die Malereien in den Umkreis der besprochenen Tabernakelflügel.

Der Dom von Atri enthält eine Anzahl qualitätvoller Votivbilder des 14. Jahrhunderts. Sie befinden sich an der Eingangswand im Westen und gehen an den Langhauswänden nicht über den eingestellten Campanile hinaus. Auf der rechten Langhausseite tragen mit Ausnahme des sechsten Pfeilers alle Stützen Fresken. Einige Künstler tradieren heimische Gewohnheiten, andere sind abhängig von toskanischen und bolognesischen Vorlagen.

Die Votivfresken an der Westwand in Atri müssen vor 1371 entstanden sein, denn damals errichtete man an dieser Stelle eine Allerheiligenkapelle, die, von einem Arzt Rainaldo di Panfilo gestiftet, im Lauf der Jahrhunderte durch andere Kapellen ersetzt wurde. Diese Fresken sind seit dem Jahre 1905 bekannt und haben keinen inhaltlichen Zusammenhang. Sie sind in Feldern verschiedener Breite in zwei Reihen übereinander angebracht. Neben der traditionellen Ölbergsszene links im oberen Bildstreifen erscheint ein breit-rechteckiges Fresko mit dem Erlöser als Weltenrichter auf einem Bogen sitzend in einer Mandorla, eine Reminiszenz an byzantinische und romanische Darstellungen. Hier aber tritt Christus in zweifacher Bedeutung auf. Er erscheint gleichzeitig als der Heiland der Passion. Seine Hände, seine Füße und die Brust zeigen die Wundmale, und die Passionswerkzeuge sind in und außerhalb der Mandorla dargestellt. Neben dieser knien Maria und der Täufer. Ihnen zur Seite stehen rechts der Erzengel Michael und links der Evangelist Johannes, der seine Hand auf das Haupt einer Stifterfigur legt. Die Bildreihe darunter mit vier Votivfresken ist im unteren Teil sehr zerstört. Man sieht u. a. eine Verkündigung, die in der Rahmung und im Aufbau des Thrones die Anwendung perspektivischer Mittel zeigt, und eine Kreuzigung, die die Kenntnis von Werken Giotto voraussetzt. Von den Votivbildern an der rechten Langhauswand sind zwei hervorzuhoben. Die Figuren sind größer und plastischer gebildet als an der Westwand und erinnern mit ihren eckigen Konturen an sienesische Vorbilder. Auf einem Gemälde ist die Hauptfigur, die thronende Maria, aus der Mittelachse nach links verschoben. Das stehende, bekleidete Christuskind auf dem Knie Mariens nimmt vom Täufer als Geschenk einen Stieglitz in seine Hände. Rechts vom Thron erscheinen der namentlich bezeichnete Johannes Evangelista und daneben ein Heiliger, dessen Kopf und Beischrift zerstört sind. Das schönste Votivbild zeigt zwei schwer zu deutende Heilige, einen Mann und eine Frau, vor der anbetend eine Stifterin kniet.

Von den Fresken der rechten Stützenreihe sei hier nur die sitzende, nährend Maria am letzten siebenten Pfeiler genannt. Sie weist eine so starke Übereinstimmung mit dem Votivbild gleichen Themas in S. Maria in Arabona auf, daß für beide derselbe Künstler anzunehmen ist. Das Gemälde in Arabona ist 1373 datiert und von Antonio de Atri signiert. Im Totenbuch von Atri ist das Sterbedatum des Meisters verzeichnet »Anno 1433 ... obiit Magister Antonius de Atri pictor de Adria, cuius anima benedicatur«. Der Name des Antonio kommt auch in einem Notariatsakt von 1426 vor.

Größere Freskenzyklen entstanden in den Abruzzen in der



zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Aus einer Kapelle im Dom von Chieti gelangten 1936 Freskenfragmente mit Darstellungen der Katharinenlegende in das Diözesanmuseum und danach in einen Raum bei der Kathedrale. In einem 2,62 x 1,83 m großen Fresko werden verschiedene Episoden der Heiligen gezeigt, ohne daß die Bildfläche in Felder unterteilt ist. Katharina erscheint in einer Nische sitzend, sodann am Fuße einer Treppe einen Korb tragend, weiterhin als große Standfigur mit der Lilie in ihrer Rechten und einem Buch in der Linken und darüber ein Engel, der Blumen austreut. Ein dazugehöriges zweites Fresko ist noch stärker zerstört. Dort erscheinen die Maria und das Kind sowie Katharina mit dem Wagenrad. Cesare Gnudi hat die Fresken zwischen 1363 und 1373 datiert und darin emilianische und romagnolische Einflüsse festgestellt.

In der zweiten Hälfte des Trecento ließen die Grafen von Celano die Kirche S. Francesco in Castelvechio Subequo ausmalen. Kümmerliche Reste davon sind noch im Chorraum zu sehen. Von größerem Interesse sind die restaurierungsbedürftigen Fresken mit der Franzlegende im rechten Querarm, der als Kapelle des Franz von Assisi hergerichtet wurde. Vielleicht hat die Lokalliteratur nicht mit Unrecht die Entstehung der Malereien um das Jahr 1379 angenommen. Zu dieser Zeit lebte Graf Roger II. von Celano, der am Ende seines Lebens Franziskanermönch wurde und 1393 starb. Er fand sein Grab in der mit der Franzlegende ausgemalten Kapelle. Der Künstler dieser Wandmalereien bezog sich thematisch auf Fresken in Assisi und zeigt auch stilistisch Bindungen an Giotto und seine Schule. Durch den Einbau von Fenstern im 17. Jh. wurden die Malereien sehr in Mitleidenschaft gezogen. Ein stark zerstörtes Bild zeigt den auf dem Boden hingestreckten toten Franz, umgeben von Engeln und trauernden Franziskanern. Im folgenden Bild unterhält sich der Heilige mit drei Tugenden, dem Gehorsam, der Keuschheit und der Armut. Letztere ist durch ein zeretztes und geflicktes Kleid und durch eine bittend ausgestreckte Hand gekennzeichnet, während die beiden anderen lächelnd zuschauen. Ein anderes Fresko zeigt die Aussendung der Franziskaner, die den Sarazenen das Evangelium predigen sollen. Ein weiteres Bild läßt den knienden Heiligen vor einem Engel erkennen, der ihm die Ordensregel eingibt, die von den umstehenden Mitbrüdern aufgeschrieben wird. Es folgt der Traum des Papstes Innozenz III., der die Lateransbasilika in Rom einstürzen und durch die Macht des Heiligen wiederaufgerichtet sieht. Im Feld darunter erblickt man die Predigt des Franz vor dem Sultan Melik-el-Kemel mit der Feuerprobe, durch die die islamischen Priester für die Wahrheit des Evangeliums gewonnen werden sollten. Auf dem letzten Bild der Wand steigt Franz zum Himmel empor und erscheint dem sel. Augustinus, dem Provinzialen der Terra di Lavoro, auf dem Totenbett. Über dem Bogen, der sich zum Hauptschiff öffnet, sieht man eine allegorische Darstellung. In einem Turm wird hinter einem vergitterten Fenster eine weibliche Figur mit Glorienschein sichtbar, die die Keuschheit vorstellen soll. Zu ihrer Rechten schließen drei weibliche Gestalten die Tür zu ihrem Schutz.

Auf der anderen Seite diskutieren drei Personen, die vielleicht die Eitelkeiten der irdischen Welt zu repräsentieren haben. Die Sockelzone des Raumes zeigt in verderbtem Zustand die hll. Chiara, Dominikus, Franziskus und Katharina, während in den Gewölbefeldern die Symbole der vier Evangelisten in gutem Erhaltungszustand erscheinen. Pilger und Besucher haben in die Malschicht Namen und Jahreszahlen eingeritzt, u. a. lesen wir die Daten 1423, 1441, 1447, 1491.

Die rechte Langhauswand von S. Maria in Piano in Loreto Aprutino zeigt qualitativ hochwertige Freskenreste, die ikonographisch und künstlerisch noch nicht genügend ausgewertet wurden. Sie stammen aus verschiedenen Zeiten und von verschiedenen Künstlern. Der älteste Zyklus aus dem letzten Viertel des 14. Jh. stellt Begebenheiten aus dem Leben des Thomas von Aquin dar. Auf einem Bild sitzt der großfigurige Heilige vor einem Tisch, in seiner Rechten ein Schreibgerät, mit der Linken auf ein Buchweisend. Eine Gruppe von Schülern – sie können kaum über die Tischkante schauen – lauscht seiner Lehre. Auf Beziehungen dieses Bildes zur campanischen Malerei, speziell zu Fresken in der Annunziata in Minturno, hat Enzo Carli hingewiesen. Letztere gehören zur süditalienischen Giotteschule, die sich von Neapel aus verbreitete.

Zu den bedeutendsten Fresken dieser Zeit zählen Malereien in S. Maria ad Cryptas in Fossa, die an der linken Langhauswand eine Bilderfolge des 13. Jh., wahrscheinlich gleichen Themas, ersetzen. Der Zyklus ist nur fragmentarisch erhalten, teils im Lauf der Zeit verdorben, teils übermalt und überbaut. Die Langhauswand zeigt in den drei Jochen jeweils drei Bildstreifen übereinander, von denen der oberste im Gewölbeansatz liegt. In jeder Reihe befinden sich zwei Darstellungen, in jedem Joch erscheinen also sechs Bilder. Vollständig erhalten ist die Bilderfolge allein in der Gewölbezone. Im untersten Streifen sind von diesem Zyklus keine Gemälde erhalten. Die beiden Madonnen im ersten Joch an dieser Stelle stammen aus späterer Zeit. Im mittleren Bildstreifen blieb im ersten Joch die Szene mit der Maria auf dem Totenbett unbeschädigt. Die übrigen Felder wurden durch Vorbauten ganz oder teilweise zerstört. Die Fresken behandeln ausführlich das Marienleben, und im letzten Joch erscheinen Szenen von Joachim und Anna. Der Ablauf der Erzählung beginnt im ersten Joch oben links mit der Verkündigung. Das anschließende Bild erzählt von der Geburt des Jesusknaben im Stall von Bethlehem, von der Waschung des Kindes und von der Verkündigung an die Hirten. Die Figuren des Bildfeldes unter der Verkündigung sind arg zerstört. Man rammt dort im vorigen Jahrhundert Holzblöcke ein, die die Orgel zu tragen hatten. Immerhin ist zu erkennen, daß sich die Szene in einem Innenraum abspielt und offensichtlich nur zwei Personen auftreten. Da sich die folgenden Darstellungen ausführlich mit dem Marien Tod beschäftigen, ist es durchaus möglich, daß sich an der verdorbenen Stelle einst die Verkündigung des Todes an Maria befand. Im rechts anschließenden Bild wird ein Innenraum gezeigt, wo Maria auf dem Sterbebett liegt. Aus byzantini-

schen Vorlagen stammt das Motiv des Engels, der die in der Welt verstreuten Apostel auf Wolken herbeiholt, damit sie in der Todesstunde Mariens anwesend sind. Im linken oberen Feld des zweiten Joches wird die Erzählung vom Marientod fortgesetzt. Die Schar der Herbeigekommenen ist um den Leichnam Mariens versammelt. Darauf folgt der Gang zum Grabe der hl. Jungfrau (Tf. 273). Die Apostel, voran Johannes mit dem Palmzweig, tragen den Sarg auf ihren Schultern. Durch den Vorbau eines Altars wurden im zweiten Joch die Fresken des mittleren Bildstreifens, der zudem von einem Fenster unterteilt wird, sehr in Mitleidenschaft gezogen. Links neben der Öffnung sind noch Reste von der Grablegung Mariens erhalten, rechts Fragmente der Krönung Mariens durch Jesus. Das letzte Joch der linken Langhauswand zeigt in der Gewölbezzone links die Begegnung von Joachim und Anna vor der Goldenen Pforte (Tf. 272) und rechts den Joachim, der bei seiner Herde die Botschaft des Engels empfängt, daß ihm eine Tochter geboren werde, die den Messias zur Welt bringe.

In der Nähe von Fossa schuf ein anderer Künstler am Ende des Trecento die Fresken in S. Spirito d'Ocre. Die Malereien befinden sich in der Annexkapelle, die links vom Chorraum der einschiffigen Kirche zu betreten ist. In volkstümlicher Weise stellen die Malereien das Leben des Klostergründers, des sel. Placidus, dar. Der einheimische Maler zeigt eine gewisse Geschicklichkeit in seiner naiven Gestaltungsweise. Jede Szene wird in eigener Rahmung vorgeführt.

Keine künstlerischen Ambitionen verraten die am Ende des 14. Jh. entstandenen Freskenzyklen in der Kirche S. Lucia in Rocca di Cambio. An das 14,43 m lange dreischiffige Langhaus schließt das Querschiff mit einer Tiefe von 8,14 m und einer Breite von 14,92 m an. Dieser Raumteil war ursprünglich vollständig ausgemalt und bot sich als vorzügliche Malfläche an, zumal keine Apsiden vorhanden waren. Durch den Einbau eines 1523 datierten Altars wurden die Malereien auf der Rückwand in Mitleidenschaft gezogen. Dargestellt sind das Leben der hl. Lucia sowie links und rechts vom Altar eine Doppelreihe von Heiligen. Die Fresken an einer der Stirnwände sind darum zu erwähnen, weil sie bis in Einzelheiten thematisch und formal die Kenntnis der Malereien in Bominaco und vor allem im nahen Fossa voraussetzen, die mehr als hundert Jahre früher entstanden. Die Darstellungen sind in drei Bildzonen übereinander angeordnet. Zuoberst thront der Weltenrichter in der von Engeln umgebenen Mandorla. Der durch ein Fenster geteilte mittlere Abschnitt enthält zehn Begebenheiten aus der Passion und der Auferstehung. Am stärksten wirkt die Tradition im unteren Bildfeld in der Wiedergabe des Abendmahls. Wie in Fossa nimmt Christus, hier segnend und nicht das Brot austeilend, die linke Seite des langen Tisches ein. Die Gesichter aller Jünger sind auf Jesus gerichtet.

Bei einem derartig zähen Verharren der heimischen Künstler in der eigenen Tradition ist es nicht verwunderlich, daß man diesem Zustand durch Importwaren aufzuhelfen versuchte. Hiervon zeugt ein kleines, sehr fein durchgeführ-

tes Diptychon in frischen Farben auf Goldgrund, ein Werk des sienesischen Malers Niccolò Bonaccorso (1343-1388), und wahrscheinlich das einzige authentische sienesisische Bild des Trecento in den Abruzzen, von Enzo Carli in der Pfarrkirche S. Maria La Nova in Cellino Attanasio entdeckt und heute im Nationalmuseum in L'Aquila. Auf dem linken Flügel ist die mystische Vermählung der hl. Katharina dargestellt, rechts erscheint die Kreuzigung mit Maria und Johannes und der knienden Magdalena, die den Kreuzesstamm umarmt. Das reiche Linienspiel erinnert an Simone Martini, die perspektivischen Bemühungen hingegen an die beiden Lorenzetti.

Die im Trecento im Molise entstandenen Fresken sind von kunsthistorischer Seite, abgesehen von der verwirrenden Lokalliteratur, kaum gewürdigt worden. Überall ist der schlechte Erhaltungszustand zu spüren. An die Rettung der Werke ist kaum zu denken, aber eine wissenschaftliche Photokampagne würde wenigstens ein schwaches Bild der Erinnerung vermitteln können.

Einige Votivfresken des Trecento in der Domkrypta von Trivento zeigen sich noch unberührt von fortschrittlichen Einflüssen. Neben einer sehr zerstörten Kreuzigung mit der trauernden Maria und dem Johannes sieht man eine Heiligengestalt mit einem langen, in byzantinischer Manier zugespitzten Bart und einem Buch vor einem Hintergrund, der sorglos und rasch gearbeitet ein Rautenmuster zeigt. Ein anderes nur im oberen Teil erhaltenes Fresko läßt in einer Rahmung das Gesicht eines jugendlichen Heiligen mit Tonsur erkennen.

Zu den wichtigsten Monumenten dieser Zeit gehören Fresken in der Kirche SS. Annunziata (ehemals S. Andrea) in Jelsi. Durch ein 1363 datiertes Portal tritt man in die unscheinbare, 1864 völlig umgebaute Oberkirche ein. Belangvoll ist nur die breite tonnengewölbte Krypta mit Einbauten und Verstärkungen, die für die Fundamentierung der Trecentokirche nötig wurden. So stellte man z.B. in den Raum einen Spitzbogen ein. Die Krypta wurde 1821 zugeschüttet und 1947 wieder freigelegt. Dabei kamen Reste eines Freskenzyklus aus dem 14. Jh. zutage, der die Lebensgeschichte Christi zum Inhalt hat. Sollte das Datum 1311 am Leseput Mariens auf dem Verkündigungsbild richtig gelesen sein, besäßen wir ein sehr frühes Beispiel von Malereien aus den Anfängen der Herrschaft der Anjou. In Höhe des alten Kryptafensters sind noch Spuren einer älteren Malschicht erkennbar. Die Arbeit am Christuszyklus haben sich vermutlich zwei Künstler geteilt, die beide zur neapolitanischen Schule gehören. Die Heiligenscheine einzelner Gestalten erinnern an den auch in Neapel geübten Brauch, den äußeren Rand mit Einritzungen zu verzieren, die an gotische Lettern oder an kufische Zeichen erinnern. Neben Einzelfiguren sind an den Längswänden und im Gewölbe folgende Szenen festgestellt worden: Verkündigung, Heimsuchung, Flucht nach Ägypten, Jesus unter den Schriftgelehrten, Taufe, Jesus im Richthaus, Gebet am Ölberg, Abendmahl, Gefangennahme, Geißelung und Grablegung. In der Krypta befindet sich das Grabmal der Bertranda De Beaumont (Belmonte),

die 1322 starb. Die in den Fresken erkennbaren neapolitanischen Einflüsse lassen sich unschwer damit erklären, daß die französische Familie Beaumont, deren Mitgliedern die Krypta als Grabraum diente, als Auftraggeber für die Ausgestaltung anzunehmen ist. Diese Familie stand in naher Beziehung zum Hause Anjou. Die Herren Beaumont erhielten Jelsi von König Karl I. Anjou als Geschenk.

Die gotische Annexkapelle in der Kirche Madonna delle Grotte bei Rocchetta al Volturmo wurde im Trecento ausgemalt. An den Wänden erscheinen in gemalten Rahmungen Szenen aus dem Leben Christi. Unter den fragmentierten Darstellungen ist die Anbetung der Könige am besten erhalten. Nach Brauch französischer Miniaturen ist der Hintergrund mit kleinen Blüten ausgefüllt, ebenso sind französische Einflüsse im Figurenstil festzustellen.

Die kleine Ortschaft S. Angelo in Grotte, ein Ortsteil von S. Maria di Molise, besitzt in der Krypta der Kirche S. Pietro in Vincoli Fresken aus dem Trecento. Ähnlich wie in Jelsi hatte man von dem Unterraum lange Zeit keine Kenntnis. Er kam bei neueren Restaurierungen des Fußbodens der Oberkirche zum Vorschein, und man fand an der Wand der Krypta das von Besuchern eingeritzte Datum 1829. Der Raum ist 4 m lang, 2,80 m breit und 2,38 m hoch. Er ist fensterlos und weist an der linken Wand zwei in verschiedener Höhe eingebaute Nischen auf, deren Form auf eine ehemalige Grabkammer schließen läßt. Die Linienführung der Ornamente berücksichtigt die Grabnischen und geht um sie herum. Im Gewölbe und an der dem Eingang gegenüberliegenden Schmalseite befinden sich geometrische Muster. Die Sockel sind mit Blumen freskiert. An den Wänden sieht man neun Darstellungen, jede in einer eigenen Rahmung, dazu gehören jeweils in einem eigenen Feld das Abbild der Stadt Bethlehem und die Sonne in einem Strahlenkranz mit einem Menschenantlitz. Den eigentlichen Inhalt der Malereien bilden die sieben Werke der Barmherzigkeit, ein äußerst seltenes Thema in unserer Region. Die Bilder sind mit Erläuterungen versehen, die jedoch, wie die Gemälde selbst, schlecht erhalten sind. Ohne traditionelle Bindungen stellt man die Gegebenheiten frisch, anschaulich und volkstümlich dar, das Spenden von Speise für die Hungernden und von Trank für die Dürstenden, das Bekleiden der Nackten, die Beherbergung der Fremden, das Besuchen der Kranken, das Aufsuchen der Gefangenen und das Begraben der Toten. Die Einbeziehung der handelnden Figuren in die dargestellte Architektur verrät toskanisch-neapolitanische Einflüsse. So steht z.B. der Fremdling in der Szene der Beherbergung unter einem Vordach, das von dünnen Säulen getragen wird. Die parallelen, noch nicht perspektivisch gesehenen Dachsparren werden genau wiedergegeben. Eine sich anmutig dem Fremden zuneigende Frau führt ihn in die offene Tür eines Wohnturmes. Ein reines Architekturbild ist die schöne Stadtansicht von Bethlehem, das mit der Stadtmauer, Türmen und vielen Kirchen aus Hügeln emporwächst.

In Analogie zu den bisher besprochenen Fresken in Krypten des Molise lassen sich die durch Feuchtigkeit fast zerstörten Malereien in S. Margherita in Pietracatella wahr-

scheinlich dem 14. Jh. zuordnen. Der unterirdische Raum diente seit dem 18. Jh. als öffentliche Grabkammer. Man erkennt noch achtzehn schlichte, gemalte Trecentorahmungen, die Darstellungen aus dem Leben Christi enthielten. Zu identifizieren sind noch die Geburt und die Darstellung im Tempel. Unter dem Verputz sind im Dom von Larino im fünften Joch an der rechten Langhausseite Fragmente von Votivfresken freigelegt worden, die bald nach der Fertigstellung der Kathedrale im Jahr 1319 gemalt wurden. Auf einem Gemälde begegnet eine große, die ganze Bildhöhe einnehmende Heilige, die dem Beschauer zugewendet ist. Im unteren Teil des Freskos erscheinen zu beiden Seiten ihres Gewandes je zwei Reihen von Jungfrauen in Isokephalie.

Bei der schweren Bombardierung Isernias im September 1943 wurde auch die Kirche S. Maria Assunta erheblich in Mitleidenschaft gezogen. Durch die Erschütterung der Verputzschicht kamen am Ende der rechten Langhauswand in der Höhe des Chores Reste eines jüngsten Gerichts zum Vorschein, das zu den Meisterwerken seiner Zeit gehört haben muß. Es ist ganz unter dem Einfluß der Giottoschule gemalt. Wir sehen den Engel mit ausgebreiteten Armen die Schar der Verdammten zurückdrängen. Unter ihnen erscheint wie häufig ein Bischof. Der Ausdruck der Ausgestoßenen zeigt Schmerz, Verzweiflung und Verwirrung im Gegensatz zum milden, gütigen und schönen Gesicht des Engels.

### Die Malerei im 15. Jahrhundert

Die Abruzzen, die in der Malerei des Mittelalters hervorragende Leistungen vorwiesen, erlangen, allerdings unter völlig anderen Bedingungen, nochmals eine Blütezeit im 15. Jh., gipfelnd in den Werken des Andrea Delitio. Nach dem heutigen Stand der Forschung ist es kaum möglich, sich im Dickicht der in unserer Landschaft überlieferten Arbeiten zurechtzufinden und sie in eine Ordnung zu bringen. Bis etwa zum Ende des Zweiten Weltkrieges war die Beurteilung der abruzzesischen Malerei an überkommene Vorstellungen gebunden, die vom 18. bis in das 20. Jh. Gültigkeit besaßen. Erst eine jüngere Generation von Kunsthistorikern hat, von formalkritischen Beobachtungen ausgehend, eine völlig neue Sichtung des Materials vorgenommen, ein Unternehmen, das noch längst nicht zum Abschluß gekommen ist. Zu diesen Wegbereitern gehören Forscher, die als Denkmalpfleger in L'Aquila direkten Zugang zu den Kunstwerken hatten, wie Umberto Chierici, Enzo Carli, Ferdinando Bologna und Guglielmo Matthiae. Künstler, die in der früheren Kunstliteratur als treibende Kräfte in der malerischen Entwicklung des 15. Jh. galten, wurden aus dem Geschichtsbild ausgeschaltet, wie z.B. Cola von Amatrice. Der Meister wurde erst 1489 geboren und hielt sich 1511 bis 1515 in Ascoli Piceno auf. Vor diesem Zeitraum können wir ihm keine Malereien in den Abruzzen zuschreiben. Das von der älteren Kunstgeschichte konstruierte Œuvre des sooft zitierten Malers Giacomo da Campi hält einer strengen Prüfung nicht stand. Der Künstler wird in Urkunden in Ripatransone

in den Marken 1461 und 1479 genannt, aber die darin erwähnten Malereien sind uns unbekannt. Auf der anderen Seite zeichnen sich neue Persönlichkeiten ab, die man mit Notnamen versah. Man spricht heute z.B. vom »Maestro dei politici crivelleschi« oder vom »Maestro di S. Giovanni da Capestrano«.

Natürlich waren im 15. Jh. fremde Einströmungen vorherrschend. Gleich wie in den Marken wirkten sich auch in den Abruzzen verschiedene künstlerische Einflüsse aus, die u.a. aus Florenz, Siena, aus Umbrien, Padua oder Neapel kamen. Aber eben diese von anderen Kunstzentren abgeleitete Formenwelt gehört zu den Charakteristika der abruzzesischen Kultur dieser Zeit. Man fühlt sich nicht mehr als Einzelgänger sondern eingebunden in eine größere geistige Gemeinschaft und angestachelt, auch im künstlerischen Bereich an den Leistungen des gebildeten Italiens teilzunehmen. Im Gegensatz zum vorigen Jahrhundert sind die Versuche, an einem allgemeingültigen künstlerischen Zeitstil mitzuwirken, gar nicht mehr so zaghaft und tastend. Man erkennt die neuen künstlerischen Ideale bewußter und in Freiheit an, man wird fähig zu Neugestaltungen mit ausgebauten Mitteln. Es ist der gleiche Vorgang, den wir in der Bildhauerei bei Silvestro von L'Aquila beobachteten, eine Kraft der Gestaltung in Anlehnung an nichtabruzzesisches Gedankengut. Dieses Phänomen ist in der Malerei z.B. in den Fresken in S. Silvestro in L'Aquila oder im Werk des Andrea Delitio festzustellen. Im einen wie im anderen Fall kann man die Abhängigkeit von anderen Kunstschulen konstatieren, jedoch steht man einzigartigen persönlichen Leistungen gegenüber, die in der malerischen Entwicklung unserer Region stilbildend wirkten.

Um die kaum übersehbare Menge des Materials in gewisser Übersichtlichkeit vorzuführen, scheint es angemessen, die großen Freskenzyklen gesondert zu behandeln, sodann die Einzelfresken, die zum größten Teil als Motivbilder entstanden sind, und zum Schluß die Werke der Tafelmalerei, die im 15. Jh. immer größere Bedeutung erlangte.

Der 1946/1947 in der Kirche S. Silvestro in L'Aquila unter einer Verputzschicht aus der Barockzeit zum Vorschein gekommene Freskenzyklus bietet einen wichtigen Ansatz für die Untersuchung der bislang wenig bekannten abruzzesischen Malerei nach 1400. Die Fresken bedecken die Kalotte der Mittelapsis und größere Teile des Gewölbes im Vorjoch, die vordere Seite des Triumphbogens, die Unterzüge der beiden Gewölbegurte und die Sockelzone der Apsis. Hier kamen die Malereien zum Vorschein, nachdem man das Chorgestühl des 18. Jh. entfernt hatte. Ferner finden sich Fresken in den Bogenöffnungen, die vom Hauptchor zu den Nebenapsiden führen. Einzelne, teilweise schlecht erhaltene Motivfresken wurden an den Langhauswänden freigelegt. Bei der barocken Restaurierung hat man Rücksicht auf die älteren Malschichten genommen und diese nicht angetastet sondern unter dem alten Gewölbe ein völlig neues und von ihm unabhängiges eingezogen. Die Malereien im Gewölbe des Vorjochs sind in den unteren Partien zerstört, wahrscheinlich zeigten sie Szenen aus dem Marienleben. Im Scheitel er-

scheint die Madonna in der Glorie vor einem blauen Grund, der von goldenen Sternen durchsetzt ist (Tf. 274). Die stehende Maria mit Kind, bekleidet mit einem blauen Mantel und einem roten Gewand, ist völlig übermalt. Die Mandorla wird von schwebenden, musizierenden und anbetenden Engeln umgeben, die zu den schönsten Figuren des ganzen Zyklus gehören. Die Apsis beherrscht das Bild Christi (Tf. 275) in einer von vier Engeln getragenen Mandorla, umgeben von Evangelistensymbolen (Tf. 277) sowie von Maria und Johannes. Darunter erscheint am Ansatz der Apsiswölbung die Reihe der Apostel als Halbfiguren (Tf. 278). An der Vorderseite des Triumphbogens ist die Anbetung der Könige dargestellt. Künstlerisch spiegeln diese Wandmalereien toskanische Vorbilder wieder, die wahrscheinlich über die Marken vermittelt wurden. Den Meister von S. Silvestro treffen wir in der Kirche S. Michele in Vittorito wieder an, wo er Fresken an einem Ziborium ausführte; ferner steht ihm stilistisch das Triptychon aus Beffi nahe, das sich heute im Nationalmuseum in L'Aquila befindet.

Für die Abruzzesen muß dieser Zyklus in S. Silvestro ein künstlerisches Ereignis ersten Ranges gewesen sein, denn diese Form der Schönheit, die eigenwillige Ikonographie und eine derart vollendete Technik waren bisher im eigenen Land noch nicht zu sehen gewesen. Der Künstler arbeitet mit leuchtenden Farben und ist exakt in der Linienführung. In der Anbetung der Könige ist der Realismus in der Darstellung der Tierwelt für unsere Landschaft völlig neu. Ochs und Esel liegen Naturstudien zugrunde, ebenso den Kamelelen, auf deren Rücken possierlich spielende Affen herumklettern. Der anonyme Meister legt Wert auf kunstreiche Bewegungen seiner Figuren. Die Freudigkeit, welche die um Maria agierenden Engel (Tf. 276) zum Ausdruck bringen, ist nicht aus der Mimik der Gesichter zu lesen, sondern prägt sich in den anmutigen und kühnen Körperbewegungen aus. Das Euphorische ihrer Stimmung zeigt sich in einer außerordentlich kunstvollen Choreographie. Weiterhin besitzt der Künstler die Fähigkeit, die Gesichter zu individualisieren.

Die Malereien in der Sockelzone der Apsis von S. Silvestro, vierzehn Heilige in Dreiviertelfigur in architektonischer Rahmung, sind offensichtlich von anderer Hand, und vor allem der schöne Schmerzensmann in ihrer Mitte zeigt Verwandtschaft mit der Malerei der Marken, z.B. mit Allegretto Nuzi. Der Meister entwickelt ein besonderes Interesse am Studium männlicher und weiblicher Physiognomien (Tf. 279). Es erscheint das Menschenantlitz in immer neuen Variationen, die nicht unbedingt zur Charakterisierung der dargestellten christlichen Gestalten erforderlich sind. Die Figuren werden mit geneigtem Haupt gegeben, en face oder im Profil, mit dem Ausdruck des Ernstes, des Zweifels, des Fragens, oder sie zeigen ein Lächeln.

Den Ruhm von S. Maria in Piano in Loreto Aprutino begründen die großen Wandgemälde, mit denen früher die gesamte Kirche ausgestattet war. Das jüngste Gericht (Tf. 280) an der Westseite, das eine Fläche von 11 x 6 m einnimmt, ist der schenswerteste Teil der Ausmalung, erst seit 1903 bekannt, nachdem an dieser Stelle die Orgel und eine



Verputzschicht entfernt worden sind. Die rechte Seite des Freskos ist in den oberen Partien teilweise und in der untersten Zone völlig zerstört. Der fehlende Teil stellte die Hölle dar. Die Komposition zeigt eine dreiteilige horizontale Gliederung. Oben thront in der Mitte Christus in einer aus weißen, roten und grünen Farbbändern gebildeten Mandorla, die von vier Engeln getragen wird. Rechts und links der Mandorla verharren Maria und Johannes in Anbetung, neben ihnen erscheinen anbetende Engel und an den Seiten vier Erzengel, die mit langen Trompeten in die vier Weltgegenden rufen. Sie halten Spruchbänder mit den Worten »Surgite mortui venite ad iudicium. Surgite mortui percipite regnum«. Die übrigen Inschriften sind unleserlich. Darunter erscheinen Gruppen von Heiligen und Seligen, Patriarchen und Apostel. In ihrer Mitte steht ein mit einem weißen Tuch bedeckter Tisch, auf dem Passionswerkzeuge niedergelegt sind. Davor ragt das Kreuz empor, um das weitere Bildsymbole der Passion gruppiert sind, wie z.B. Hellebarde, Leiter und Lanze, die ohrfeigende Hand, das spuckende Antlitz, der Leibrock und der Essigschwamm. Franz von Assisi umarmt den Kreuzesfuß, neben ihm erscheinen rechts der hl. Augustin mit der Bischofsmütze und links der hl. Dominikus. Unter dieser Dreiergruppe verläuft ein doppelzeiliges Spruchband »Beati pauperes spiritu quoniam ipsorum est regnum coelorum«. Die unterste Bildzone ist, wie gesagt, auf der rechten Seite zerstört. Man erkennt mit Mühe und Not noch zwei unheimliche Höllentiere. Die Anschaulichkeit der Erzählung kommt am besten in den Purgatoriumsszenen auf der linken Bildhälfte zur Geltung. Nackte, aus dem Grabe aufsteigende Gestalten bewegen sich auf eine Brücke zu, die sich in einem hohen runden Bogen über einen Fluß spannt (Tf. 282). Das Drängen der Menge auf der rechten Seite verliert sich auf der linken, da der Übergang nur wenigen gelingt. Manche stürzen bereits beim Betreten des schmalen steinernen Steges herab, und mancher Unglückliche treibt in den Fluten des Flusses davon. Die Glücklichen, die die Mitte der Brücke überschritten haben, nimmt ein Engel in Empfang und leitet sie hilfreich die Stufen herunter (Tf. 283). Die nächste Prüfung erfolgt vor dem freundlich blickenden, mit einer kostbaren Dalmatika bekleideten Michael, der die Seelen in einer kunstvoll gebildeten Waage wägt. Die für gut Befundenen werden in einen höher gelegenen Palmenhain gewiesen, wo sie Zweige brechen, und wo einige hoch in die Bäume geklettert sind, um die schönsten Äste zu erlangen. Links vom Palmenhain liegt ein zweigeschossiger viereckiger Bau mit Terrassen (Tf. 284), ein interessantes Beispiel für frühe Architekturdarstellungen aus dem Übergang von der Gotik zur Renaissance. Im rundbogigen Hauseingang wacht Petrus. Auf dem Umgang im ersten Geschoss sieht man einen Engel, der den nackten Gestalten Kleider aushändigt. In modischen Gewändern erscheinen sie auf der oberen Terrasse. Dort tanzen sie auf dem mit Blüten bestreuten Boden, ganz der Freude hingegeben. Einige wenden sich zum Palmenhain und unterhalten sich mit den Glücklichen im Gezweig, die ihnen die Palmen als Wahrzeichen des Paradieses überreichen. Über dem Altar funkeln

Sterne zum Greifen nahe, und man geht nicht fehl, wenn man sich die Turmterrasse in den höchsten Höhen befindlich vorstellt. Unten links vom Turm erscheint die sehr schön gemalte Dreiergruppe der Erzzväter, die bereits in Bominaco und in Fossa zur Darstellung des Jüngsten Gerichts gehören. Abraham, Isaak und Jakob sind im Gespräch vertieft (Tf. 285). Das weise, affenähnliche Gesicht der Mittelfigur ist höchst eindrucksvoll. Die leuchtende bunte Pracht der Darstellung des Jüngsten Gerichts ist einzigartig in der abruzzesischen Malerei. Die Farben entwickeln sich aus einem bläulichgrünen Grundton. Die besondere Frische hängt sicherlich mit der Maltechnik zusammen, die noch genauer zu untersuchen wäre. Wie es scheint, handelt es sich gar nicht um ein Fresko im eigentlichen Sinn sondern um ein Verfahren, das der antiken Enkaustik nahesteht, etwas sehr Seltenes in der Malerei des frühen 15. Jahrhunderts. Kunstgeschichtlich spiegelt sich in dem großangelegten Bild die Situation der abruzzesischen Malerei um 1420 bis 1430. Das traditionelle Verharren zeigt sich vor allem in der obersten Zone, dagegen herrscht in der unteren eine neue Lust am Fabulieren. Modern erscheinen die Darstellungen der weiblichen Figuren, die vielfältig bewegten Gestalten, die phantasievolle Brücken- und Turmarchitektur. Diese neuen Impulse leitet die jüngere Forschung, vor allem Enzo Carli, von Ottaviano Nelli ab, insbesondere von seinen um 1423 entstandenen Fresken in der Oberkirche von S. Maria della Rocca in Offida in den Marken.

Die umfangreichsten Wandgemälde sind in Loreto Aprutino an der rechten Langhauswand zu sehen mit Szenen aus dem Leben Christi und Mariae, von denen die Anbetung der Könige, die Auferstehung, die Marienkrönung und Christus in der Mandorla am besten erhalten sind. Auch in diesen Fresken, vor allem in den musizierenden Engeln neben der Krönung und in den Gesichtern der Heiligen Drei Könige, ist die Beziehung zu den erwähnten Wandmalereien in Offida offensichtlich.

Auf der linken Langhauswand in S. Maria di Collemaggio in L'Aquila hat man zu seinen der Porta Santa Fragmente von gemalten Rahmungen ausfindig gemacht, die einen heute nicht mehr erkennbaren Freskenzyklus des 15. Jh. enthielten.

Wie in der Bildhauerei begegnen wir auch in der Malerei Werken, die thematisch und formal an längst vergangene Zeiten anschließen. Beispielsweise entstanden 1488 in S. Maria dei Bisognosi bei Pereto Fresken, die im oberen Teil das Paradies und darunter die Hölle darstellen. Die Gemälde sind ikonographisch interessant. Die Sünder werden in Gruppen geteilt, und ihre Missetaten sind wie üblich durch Beischriften benannt. Die Unterwelt bewacht der Satan, eine zerberusähnliche Gestalt. Mit beiden Händen ergreift er die Bösen und verschlingt sie. Nach der Digestion scheidet er sie aus, und sie erscheinen als wiedererstandene Menschen. Nur die Stolzen kann er nicht verdauen und wirft sie in den tiefsten Abgrund. Als Künstler dieser Malereien gilt ein Jacopo da Arsoli. Die Inschrift »Magister Jacopo da Arsoli pinxit« befindet sich tatsächlich in S. Maria dei Bisognosi.

Aber bei näherer Betrachtung erweist sich, daß dieser Name auf einer älteren Malschicht erscheint.

Neben stilistisch retardierenden Zyklen entstehen Freskenabfolgen, die für die Abruzzen höchst modern anmuten. Am 1. Mai 1491 erging ein Auftrag an Saturnino Gatti, die Apsis der dreischiffigen Kirche S. Panfilo in Tornimparte auszumalen. Vier Jahre später waren die Arbeiten abgeschlossen. In der Kalotte schwebt der bärtige segnende Gottvater in Wolken, in seiner Linken die Weltkugel tragend. Um ihn tummeln sich Engel, die Blumen ausstreuen und Schriftbänder halten, auf denen Musiknoten geschrieben stehen. Andere singen oder spielen auf Instrumenten. Im Unterzug des Apsisbogens erscheinen Propheten. Von diesen zeigt vor allem Daniel die Anlehnung Saturninos an Vorbilder, die Perugino und Ghirlandaio lieferten. Die Seitenwände der Apsis füllen Szenen aus dem Leben Christi. Im verdorbenen Zustand sieht man die Gefangennahme und den Verrat des Judas, die Geißelung, Grablegung und Auferstehung. Das Mittelbild der Kreuzigung in der Apsisrundung ist zerstört.

Den Fresken in Tornimparte steht das Tafelbild mit der Darstellung des sel. Vincenzo dell'Aquila im Konvent von S. Giuliano bei L'Aquila nahe. Es entstand als zeitgenössisches Porträt etwa 1491-1494. Vom Œuvre des Saturnino berichten Urkunden. Es seien hier nur wenige Dokumente erwähnt, die den Zeitraum vor 1500 betreffen. 1488 verpflichtete sich der Meister, den Johannes Evangelista für eine Kapelle in S. Domenico in L'Aquila zu malen. 1492 wurde er mit der Ausmalung der Cappella S. Giovanni in S. Maria di Collemaggio betraut. Andere Arbeiten führten ihn nach S. Spirito bei Sulmona und nach Kalabrien.

Einer der größten Zyklen aus dem letzten Viertel des 15. Jh. in der Provinz Teramo ist bislang kaum bekanntgeworden. Er befindet sich in Campli im ehemaligen Konvent S. Onofrio im Refektorium, das nach dem Zweiten Weltkrieg als Abstellkammer für Getreide diente. Der Künstler, der sich stilistisch an die Malerei der nahegelegenen Marken anschloß, stattete die Wände und Gewölbeansätze des rechteckigen, etwa 11 m langen und 7 m breiten Raumes mit Fresken aus. An der rückwärtigen Schmalseite sieht man die Darstellung der Trinität, der Verkündigung und des Abendmahles. Die gegenüberliegende Eingangsseite zeigt die Lebensgeschichte des hl. Benedikt, der hl. Scholastica und des sel. Roberto da Sala (gest. 1341). An der linken Wand sieht man Heiligenfiguren. In einer Fensterlaibung ist noch einmal der namentlich bezeichnete Roberto da Sala in Büstenform gemalt.

Fragmente eines Freskenzyklus von 1499 enthält die Abteikirche S. Maria di Propezzano. Im Mittelschiff blieb über der linken dritten Arkade das Fresko einer Verkündigung erhalten, das mit fünf weiteren schwer erkennbaren Bildern zu einer christologischen Folge oder aber zur Erzählung der Gründungsgeschichte gehörte.

Der früheste Zyklus weltlichen Inhalts entstand in den Abruzzen in der zweiten Hälfte des 15. Jh., und zwar vor 1496, im Palazzo Ducale in Tagliacozzo. Die aus Rom stam-

mende Feudalfamilie Orsini beauftragte einen lokalen Künstler mit der Ausschmückung ihrer Loggia. Vermutlich war Lorenzo da Viterbo (gest. 1476) am Werk oder einer seiner engsten Mitarbeiter.

Die Gliederung der Malereien ist höchst kunstvoll durchdacht und korrespondiert mit der Architektur der Loggia mit ihren sechs Säulen, die den Blick in die Landschaft freigeben. Diesen Stützen entsprechen auf der Rückwand sechs gemalte Pilaster, so daß dort sieben Felder entstehen, die jeweils zwei Standfiguren in einer offenen Architektur zeigen, wodurch auch hier der Anschein erweckt wird, als ginge der Blick ins Freie. Die Gestalten erheben sich auf einem rotweißgekachelten, in perspektivischer Verkürzung gegebenen Fußboden, und eine jede bekrönt eine muschelförmige Kalotte, die links und rechts von drei gekoppelten Säulen getragen wird. Die Schmalseiten der Loggia waren auf die gleiche Weise durch Pilaster in zwei Felder geteilt mit jeweils zwei Figuren in der loggienartigen Scheinarchitektur. Die breite Rückwand wurde durch den Einbau vier hoher Renaissanceportale stark in Mitleidenschaft gezogen, wobei sieben Standfiguren völlig verschwanden und zwei weitere nur noch zur Hälfte zu sehen sind. Es fehlen die beiden Figuren im ersten, dritten und siebenten Feld. Zwischen dem fünften und sechsten Feld wurde die Tür so eingesetzt, daß die linke Gestalt des fünften Feldes halbiert wurde, die darauffolgende gänzlich verschwand und die linke Figur im sechsten Feld wieder nur halb erscheint. Über der niedrigen Tür der rechten Schmalseite sieht man nur zwei weibliche Büsten, die Kronen tragen. Ursprünglich waren insgesamt 22 Figuren dargestellt und alle durch Beischriften namentlich bezeichnet. Bei den elf unbeschädigt erhaltenen und den vier halbierten Figuren ist die Inschrift kaum noch zu entziffern. Nur fünf Gestalten sind namentlich gesichert.

An der linken Schmalwand sieht man im ersten Feld zwei gekrönte Personen, Könige oder Kaiser, von denen die linke mit Schild und Schwert als Kaiser Konstantin und die rechte mit Szepter und der Erdkugel in ihrer linken Hand als Karl der Große zu deuten wären. Beschriftet ist das folgende Figurenpaar an dieser Schmalseite. Links erscheint der Dichturfürst Ovid aus Sulmona in einem langen Gewand, das unter dem Hals zusammengehalten wird. Er trägt eine einfache Tuchmütze, hält in seiner Rechten ein großes Buch mit Schließe, und die andere Hand faßt den Gürtel in der Taille. Zu dem etwa gleichzeitig entstandenen Oviddenkmal in Sulmona bestehen formal keine Beziehungen. Zu seinen Ovids steht der aus Rieti gebürtige Marcus Varro, einer der größten Gelehrten des antiken Rom. Das zweite Feld der Rückwand vereint zwei römische Feldherren, Scipio Africanus und Camillus, in kurzen Waffenröcken und mit großen langen Schwertern in ihren Händen. Trotz der stereotypen Haltung der Figuren bemüht sich der Maler um Differenzierungen. Das Gewand des Scipio ist gelblich weiß, während in der Kleidung des Camillus das Rot überwiegt. Die muschelförmige Kalotte über Scipio zeigt ein helles Blau, die über Camillus einen tiefen goldgelben Farbton.

Die letzte benannte Figur tritt im vierten Feld der Rück-

wand links auf, und die Beischrift weist sie als »Pantasila« aus. Sicherlich handelt es sich um die Amazonenkönigin Penthesilea, die im Trojanischen Krieg den Trojanern zu Hilfe kam und von Achill getötet wurde. Sie ist schreitend dargestellt, mit weit zur Seite flatternden Haaren und bekleidet mit einem dunklen Wams mit hellen Ärmeln. In ihrer Rechten trägt sie ein Bündel von Speeren, und die Linke hält einen großen gespannten Bogen. Die übrigen Gestalten sind nicht zu deuten, es sind meistens jugendliche Männer.

Der Maler der Loggia erhielt auch den Auftrag zur Ausschmückung der anschließenden herzoglichen Kapelle. An der Eingangsseite sieht man den Erlöser zwischen den Figuren der Verkündigung. Diese vollzieht sich vor einer kunstvollen Architektur, und wie in den Fresken der Loggia sind die Fußbodenfliesen in perspektivischer Verkürzung gemalt. An der rechten Wand der Kapelle ist die Geburtsszene dargestellt. Vor einer Höhle knien Maria und Joseph und beten das Kind an; darüber erscheint in einer Landschaft die Verkündigung an die Hirten. Auf der gegenüberliegenden Wand sieht man die Anbetung der Weisen aus dem Morgenland, die in prunkvollen Gewändern auftreten, und rechts daneben, in eigener Rahmung, erscheint die prachtvolle Gestalt Johannes des Täufers. Die Rückwand zeigt den Gekreuzigten und zu seinen Seiten Maria und Johannes.

Neben den Zyklen gibt es eine Anzahl von Einzelfresken, die in der Kunstgeschichte kaum einen Widerhall gefunden haben. Ein Wandgemälde, das die Überführung des Hauses Mariens nach Loreto darstellt, trägt das Datum 1403 und wird heute im Dommuseum in Atri gezeigt. 1419 sind Fresken datiert, die den Altarbaldachin im linken Seitenschiff von S. Clemente al Vomano schmücken. Dort sieht man die Evangelisten, Papst Clemens I. und die Madonna. Beim Erdbeben von 1915 stürzten in S. Giovanni Battista in Celano die wenig soliden Barockkonstruktionen ein und legten im rechten Seitenschiff die ersten fünf spitzbogigen Kreuzrippengewölbe frei, von denen vier qualitätvolle, toskanisch beeinflusste Malereien aus dem Anfang des 15. Jh. zeigen. Auf dunkelblauem Grund sieht man die vier Evangelisten, die Halbfigur der Madonna mit Kind, die hll. Lorenz, Katharina von Alexandrien und andere. Die Unterzüge der Spitzbogen enthalten in Einzelrahmungen Figuren des Alten Testaments, unter denen Moses durch Beischrift benannt ist, Märtyrer, Bischöfe und einen Papst. Ähnlich wurden die Unterzüge der Langhausarkaden in S. Salvatore in Canzano behandelt. Von den Dargestellten sind Jesaias und Baruch namentlich bezeichnet. Alten Gewohnheiten folgend, malte man im Quattrocento die Kalotte der Apsis von S. Giovanni ad Insulam aus. Das arg zerstörte Bild des Erlösers erscheint in einer Mandorla, die von Maria und einem Engel auf der einen sowie von Johannes d. T. und dem Jesusknaben auf der anderen Seite umgeben ist.

Einflüsse aus Umbrien und den Marken gelangten über S. Maria in Piano in Loreto Aprutino nach Pianella. Den Beleg findet man in den Fresken der rechten Apsis von S. Angelo. Zuerst im Bildfeld erscheint die Halbfigur des segnenden Gottvaters, dessen Bart in etwas vergrößerter Form

an Bartbildungen in S. Maria in Piano erinnert. Darunter ist in der Mitte das Schweißstuch der Veronika dargestellt. Rechts daneben stehen Johannes d. T. und Jacobus Maior, links zwei weibliche Heilige. Der Meister dieser Heiligenfiguren begegnet noch einmal im Dom von Atri mit einem Fresko des hl. Georg am letzten Pfeiler der rechten Stützenreihe. In der Cappella della Vestizione, die man vom linken Seitenschiff des Domes in Chieti betritt, hat man Fresken untergebracht, die sich früher in der Krypta befanden. Sie wurden wahrscheinlich in den letzten Jahren des 15. Jh. gemalt und zeigen eine Pietà, Antonius von Padua, Maria Magdalena und einen Engel.

Laut Inschrift von 1486 malte ein Meister Sebastian in S. Maria ad Cryptas in Fossa das Fresko einer Verkündigung an die Rückwand einer Altarnische. Vor einem Lesepult vernimmt Maria die Botschaft des knienden Engels. Darüber schwebt Gottvater in einer Wolke und läßt als Zeichen der göttlichen Abstammung den Jesusknaben auf einem Lichtstrahl zu Maria hinuntergleiten. Im Unterzug des Spitzbogens der Altarnische sind vier qualitätvolle Halbfiguren zu sehen. Das Werk, das zu Unrecht oft dem 1506 gestorbenen Sebastiano di Cola Casentino zugeschrieben wurde, stammt von einem abruzzesischen Künstler, der sich an toskanischen Vorbildern orientierte. Die Verkündigung in Fossa hat Ferdinando Bologna stilistisch mit anderen Gemälden in der Umgebung L'Aquilas in Verbindung gebracht. Dazu gehören eine noch unpublizierte Madonna mit Kind in der Kirche S. Egidio in Civitaretenga, das Lünettenfresko am Seitenportal von S. Maria d'Appari bei Paganica und ein Freskofragment an der Fassade von S. Maria Assunta in Assergi.

Aus der zerstörten Kirche S. Maria di Cascina in L'Aquila gelangten um 1500 entstandene Fresken aus dem Umkreis des Saturnino Gatti in das Nationalmuseum in L'Aquila. Zu seinen der hl. Katharina von Alexandrien erscheinen in einer eigenen Rahmung die Standfiguren der hll. Gervasius und Protasius.

Die Menge an Votivfresken, meistens mit Darstellungen von Heiligen, an Wänden, Säulen und Pfeilern in Kirchen ist unüberschaubar. So waren z. B. alle Pfeiler in S. Maria di Collemaggio in L'Aquila mit Fresken überzogen. Anderen Malereien begegnen wir in der Kirche S. Pietro in Caporciano, darunter befindet sich eine von den Marken beeinflusste Madonna, die 1430 datiert ist. Qualitätvolle Votivbilder zeigen die Wände von S. Francesco in Campli. Die Kirche S. Maria in Piano in Loreto Aprutino enthält eine Reihe vortrefflicher Arbeiten. Von diesen sind zu erwähnen eine ganzfigurige Maria unter dem jüngsten Gericht und in der Nähe des Seiteneingangs eine Märtyrerin (Tf. 281) mit turbanähnlichem Kopfputz, die den Heiligen in der Apsis von S. Maria della Rocca in Offida ähnelt.

Die wichtigsten Votivbilder des Quattrocento hat der Dom in Atri überliefert mit ausgezeichneten Werken aus der ersten Hälfte des 15. Jh., hier nur in Auswahl mitgeteilt. Der fünfte rechte Langhauspfeiler zeigt das prachtvolle Fresko der Trinität (Tf. 289). Sie erscheint als stehende segnende

dreiköpfige Gestalt. Die beiden Gesichter im Profil mit Heiligenschein sind in helleren Farben gegeben als das Antlitz en face. Die drei Häupter werden von einem gemalten Kielbogen mit eingehängtem Dreipaß eingerahmt. Darüber entwickelt sich ein phantasievolles Rankenwerk, worin zwei Köpfe eingearbeitet sind; dieses Rankenwerk erscheint in ganz ähnlicher Form auch am gegenüberliegenden Pfeiler im Bild der Elisabeth von Ungarn und in weiteren Votivfresken. Einen Anhaltspunkt für die Datierung des Trinitätsbildes gibt die Einritzung eines Besuchers mit der Jahreszahl 1412.

Am siebenten Pfeiler der linken Stützenreihe sieht man die selten dargestellte abruzzesische Märtyrerin Anatolia, ein Fresko aus den ersten Jahrzehnten des Quattrocento. Sie erscheint mit dem Palmzweig und einer langen Schlange. Die Heilige sollte durch einen Schlangenbiß getötet werden, der aber ohne Wirkung blieb. Daraufhin wurde sie enthauptet.

Aus dem Anfang des 15. Jh. läßt sich im Dom von Atri eine Gruppe von Votivbildern feststellen, die vermutlich aus derselben Werkstatt hervorgingen. Dazu gehören z. B. drei Fresken am vierten rechten Pfeiler, die Standfiguren des hl. Biagio und der Katharina von Alexandrien unter einer ähnlichen Rahmung wie im Trinitätsbild, eine hl. Königin, die eine Lampe hält, und von besonderer Schönheit der langhaarige Johannes der Täufer mit einer Schriftrolle in seiner Rechten und einem Becher in der anderen Hand. Er sitzt auf einem Fels über einem munter rinnenden Bach in einer poetisch empfundenen Landschaft mit dicht stehenden Bäumen, in denen sich eine Eule ausruht. Darunter hat es sich ein Vierbeiner bequem gemacht. Zur gleichen Gruppe gehören am fünften Pfeiler rechts eine Heilige und neben ihr der Christophorus, am siebenten Pfeiler links das Doppelbildnis der Brüder Cosmas und Damian und am fünften Pfeiler links die Darstellung der thronenden Madonna mit Kind unter einem Baldachin. 1437 ist das Fresko mit dem Papst Clemens I. am dritten Pfeiler rechts datiert. Derselbe Künstler schuf sicherlich auch den Antonius Abbas am siebenten Pfeiler auf der linken Seite.

Von historischer Bedeutung ist das Porträt des hl. Bernhardin an der rechten Langhauswand. Er erscheint als Ganzfigur mit Heiligenschein und jugendlichem aber abgemagertem Gesicht. An der oberen Randleiste liest man seinen Namen mit dem Datum 1451. Das Fresko entstand also ein Jahr nach seiner Heiligsprechung und ist in den Abruzzern die erste Darstellung, die ihn als Heiligen zeigt. Vermutlich entstand das Bild auf Betreiben des Bischofs Giovanni von Atri. Dieser aus Palena gebürtige geistliche Würdenträger bekleidete das Bischofsamt in Atri seit 1433 und wurde 1454 zum Bischof von Orvieto ernannt. Er machte sich einen Namen durch seine Mitwirkung am Kanonisationsprozeß des Bernhardin.

Im Gegensatz zu den Abruzzern sind Freskomalereien des 15. Jh. im Molise äußerst selten. Erwähnenswert sind allein Gemälde in der Kathedrale von Venafrò, die nach Beseitigung des Barockputzes zum Vorschein kamen. Man fand an Pilastern die Votivfiguren eines hl. Diakons und des hl. Michael. Wichtiger ist in der Kirche das gemalte Grab der Co-

bella de Alario. Eine Inschrift sagt aus, daß sie aus Castelpetroso stammt und 1458 als Ehefrau des Edlen Cristoforo de Maninis aus Venafrò gestorben ist. Die Tote liegt mit übereinandergelegten Händen auf dem Sterbebett. Über ihr erscheint die breite dreizeilige erwähnte Inschrift. Das Bild zeigt am oberen Abschluß eine sitzende, ungekrönte Madonna mit dem segnenden Christuskind vor einem bräunlichen Damasttuch im Hintergrund.

In den Temperabildern auf Holz ist die Verbundenheit der abruzzesischen Malerei mit anderen Kunstschulen sehr viel deutlicher abzulesen als in den Fresken. Häufig entstand ein Mischstil, in dem die aus verschiedenen Kunstlandschaften entnommenen Vorlagen verschmolzen. Nur eine kleine Gruppe von Malern bleibt übrig, die noch eine relative Eigenständigkeit erkennen läßt und einen qualitativollen lokalen Stil entwickelt. Dazu gehört ein Künstler, der durch neuere Forschungen immer greifbarer geworden ist, Giovanni da Sulmona, der neben Andrea Delitto in den Abruzzern zu den großen Meistern des Quattrocento zählt. Giovanni arbeitete in der Freskotechnik, praktizierte aber hauptsächlich die Temperamalerei. Ausgangspunkt für die Erkenntnis seines Schaffens sind die Malereien auf dem Flügelaltar im Museo Civico in Sulmona, die bei der letzten Restaurierung ihre leuchtende Farbigkeit wiedererlangt haben. Das Bildwerk stammt aus der 1915 durch Erdbeben zerstörten Kirche S. Orante in Ortucchio. Bei geschlossenem Zustand der Flügel (Tf. 286) sieht man die prachtvolle Verkündigung. In Profilansicht kniet der Engel, bekleidet mit einem roten Untergewand und einem hellfarbigen Mantel. Die Lilie in seiner Linken nimmt mehr als die Hälfte der Bildhöhe ein. Ebenso groß sind als Zeichen der göttlichen Sendung die flammendroten tiefgezackten Flügel gebildet. Auf einer schlichten Holzbank gegenüber vernimmt Maria die Botschaft, den Blick intensiv auf den Engel gerichtet und zugleich einen leisen Argwohn in den Augen, warum gerade ihr das angekündigte Schicksal zugebracht sei. Unter dem Engel steht in eigener Rahmung in klaren schwarzen Lettern die Inschrift »Hoc opus pins[i]t Joh[an]es pictor de Sul[mo]na a.D. 1435«. Auf den Innenseiten der Flügel sieht man links die Geburtsszene und rechts die Anbetung der Könige. Die Geburt vollzieht sich in einer Höhle. Maria, auf der mit einem leuchtend roten Laken bedeckten Lagerstatt ruhend, streckt ihre Hand dem Neugeborenen entgegen, das strampelnd in einem von Ochs und Esel umstandenen Korb liegt. Im Vordergrund grübelt Joseph, und zwei Frauen sind damit beschäftigt, dem Kind das Bad herzurichten. Über der Höhle verkündet ein Engel das Ereignis an die Hirten, von denen der eine auf einem Dudelsack bläst, in der gleichen Pose, die auch die musizierenden Hirten in den Weihnachtskrippen einnehmen. Die Anbetung der Könige, die mit ihrem noch halb hinter den Hügeln verborgenen Gefolge anreisen, findet vor der Geburtshöhle statt.

Unschwer erkennt man die Hand des Giovanni da Sulmona in den Fresken (Tf. 288, 287), die über dem 1412 datierten Caldoragrab in S. Spirito bei Sulmona zu sehen sind. Dargestellt ist die Beweinung Christi unter dem Kreuz

mit den üblichen fünf Frauen und mit Johannes, Nikodemus und Joseph von Arimathia. Die Trauernden zeigen pathetische Klagegesten. Die Schächer am Kreuz sind differenziert. Der böse nackte reckt sich verzweifelt mit gedunsenem Bauch, während derjenige, der sich dem Heiland empfiehlt, weiß bekleidet ist und ein gütiges Gesicht hat. Rechts neben dem Kreuz Christi sieht man eine antike Säule.

Giovanni da Sulmona sind fernerhin zuzuschreiben das Fresko der Pietà in der Lünette des Hauptportales des Domes von Sulmona sowie die Halbfiguren des segnenden Gottvaters, des Johannes und der Maria in den als Dreipaß gebildeten Enden eines Kreuzes, das, wie der Flügelaltar, aus Ortucchio in das Museo Civico in Sulmona gelangte. Ein Kreuz mit ähnlich gebildeten und bemalten Armen kam aus der Kirche S. Cesidio in Trasacco in das Nationalmuseum in L'Aquila. Vermutlich ist ein Aufenthalt des Giovanni oder eines seiner engsten Mitarbeiter in L'Aquila anzunehmen. Unbekannt ist die Herkunft einer auf Holz gemalten, 0,90x0,60 m großen Kreuzigung im Nationalmuseum in L'Aquila. Die bereits früher beobachteten pathetischen Gebärden finden sich auch hier in den Figuren der Maria und des Johannes. Die fast vollständig zerstörten Fresken im Innern an der Eingangswand von S. Maria di Collemaggio hat man ebenfalls mit Giovanni da Sulmona in Verbindung gebracht, und eine Beweinung Christi in der Nähe von L'Aquila in dem Kirchlein S. Maria a Capo di Serra in Barisciano, ein bisher unveröffentlichtes Werk, hat Enzo Carli dem Umkreis des Giovanni zugeschrieben. Die Werke dieses Meisters gehören in den Kreis von Arbeiten, die im Quattrocento einen lokalen abruzzesischen Stil repräsentieren. Gewisse toskanisch-sienesische Elemente scheint Giovanni aus den Benedikt fresken in der Oberkirche von S. Speco in Subiaco übernommen zu haben.

Das Museo Civico in Sulmona verwahrt zwei zusammengehörige Tafelbilder, jedes 0,64x0,54 m messend, von ausgezeichneter Qualität, die von einem einheimischen Künstler für die Kirche S. Onofrio am Morrone bei Sulmona gefertigt wurden. Das eine Gemälde zeigt Onophrius in einer Felslandschaft. Vor ihm kniet eine weibliche Stifterfigur im schwarzen Kleid und mit hellem Kopftuch. Auf dem anderen Bild erscheint die namentlich bezeichnete Maria Magdalena im roten Obergewand. Ihr goldenes Haar fällt in Strähnen lang über die Schultern herab, in den Händen hält die noch gotisch ausschwingende Figur das Salbgefäß. Wie Giovanni da Sulmona arbeitet der Meister mit großen kontrastierenden Farbflächen.

Die venezianische Malerei dringt vor allem in den adriatischen Küstenstreifen ein. Das rechte Seitenschiff des Domes von Teramo behütet die große Altartafel des Venezianers Jacobello del Fiore (gest. 1439), die früher in S. Agostino in Teramo aufgestellt war. Das Polyptychon mit der Marienkrönung im Zentrum ist wohl im zweiten Jahrzehnt des 15. Jh. entstanden. Das Werk ist signiert und für Teramo gearbeitet. Unter der Marienkrönung sieht man die Vedute von Teramo, eingeschlossen von den beiden Flüssen Tordino und Vezzola. Daneben erbitten Vertreter des geist-

lichen und weltlichen Standes den himmlischen Schutz für die Stadt. Die vordere Figur der linken Gruppe, durch Beischrift als Magister Nicolaus bezeichnet, wird als Porträt des Goldschmieds Nikolaus von Guardiagrele angesehen. Ferner erscheinen die Ganzfiguren von Heiligen, von denen Augustinus, Hieronymus und Nikolaus von Tolentino zu identifizieren sind. Der eine der beiden Bischöfe dürfte der hl. Berardus sein. In den engeren Umkreis des Jacobello gehören zwölf gemalte Halbfiguren auf Goldgrund auf der Predella des holzgeschnitzten Altares mit dem Jacobus Maior im Dommuseum von Atri. Wichtiger als dieser ist das Retabel aus Cellino Attanasio im Nationalmuseum in L'Aquila. Die Malerei und vornehmlich die Rahmung stehen dem Bildwerk in Teramo nah.

In den Marken tätige venezianische Künstler setzten ihre Werke auch in den Abruzzen ab, z. B. Carlo Crivelli und sein in Göttingen in Österreich geborener Schüler Pietro Alamano, der von 1453 bis 1498 in den Marken tätig war. Ein aus ihrer Werkstatt stammendes Triptychon gelangte aus der Pfarrkirche in Collegrato, ein Ortsteil von Valle Castellana, in das Nationalmuseum in L'Aquila. Es zeigt links die lebhaft und keck anmutende Gestalt des Tüfers, in der Mitte die Sitzfigur der Maria und rechts den hl. Biagio.

Ferdinando Bologna stellte eine Reihe von Bildern zusammen, deren Autor er wegen des sich in ihnen spiegelnden Einflusses Carlo Crivellis, den Notnamen »Maestro dei politici crivelleschi« gab. Der Meister war sicher Abruzzese. Wie bei Fabrikware erfolgt der Aufbau seiner Polyptychen stets nach demselben Rezept. Sie zeigen über einer Predella mit Halbfiguren fünf gerahmte Felder mit Heiligen in Ganzfigur, deren Mitte stets Maria auf einer schlichten Holzbank einnimmt. Jedes dieser Felder trägt einen dreieckigen Aufsatz, worin eine Halbfigur erscheint, von denen die mittlere immer der Schmerzensmann mit den Passionswerkzeugen ist. Die neben Maria und dem Schmerzensmann dargestellten Heiligen konnten je nach Auftrag und Bedarf ausgetauscht werden. Die etwas eckig und manieriert gezeichneten Figuren sind auf den verschiedenen Altartafeln zum Verwechseln ähnlich, und alle minuziös, aber ohne künstlerischen Schwung ausgeführt. Zu dieser Gruppe gehören vier Retabel. Zunächst die Tafel im Nationalmuseum in L'Aquila aus dem Konvent in S. Angelo d'Ocre. Die Predella zeigt den segnenden Christus und die zwölf Apostel. In den Hauptfeldern erscheinen von links nach rechts Franz von Assisi, Michael, die Maria, zu deren Füßen eine Stifterin kniet, Hieronymus mit dem Kirchenmodell und Antonius von Padua mit Lilie und Buch. Die Brustbilder in den Giebfeldern führen entsprechend den Bernhardin vor, Ludwig von Toulouse, den Schmerzensmann, Bonaventura und Johannes von Capestrano. Aus dem Konvent S. Giovanni da Capestrano bei Capestrano stammt eine ähnliche Altartafel, die heute gleichfalls im Nationalmuseum von L'Aquila ist. Auf der Predella mit Christus und den zwölf Aposteln treten an den Seiten noch zwei weibliche Heilige auf, Klara von Assisi und Scholastica, die Schwester des hl. Benedikt. Darüber erscheinen neben der Maria als Mittelbild links Bern-

hardin von Siena mit der Christusdeise und Franz von Assisi, rechts Antonius von Padua und Johannes Capestranus mit der Siegesfahne von Belgrad. In den Ziergiebeln mit dem üblichen Schmerzensmann sieht man links Bonaventura und Johannes d.T., rechts Hieronymus mit einem Kirchenmodell und Ludwig von Toulouse. Übereinstimmend in Anordnung und Stil ist ein anderes Retabel, das eine weite Reise aus einem Konvent in Chieti in die Sammlung Harewood in Knaresborough in England zurückgelegt hat. Die Predella weist die zwölf Apostel auf, und die Heiligen, die darüber Maria begleiten, sind von links nach rechts Hieronymus mit dem Kirchenmodell, der Drachentöter Michael, Antonius von Padua und Bernhardin von Siena.

Ausgehend von diesem Schema und auf Grund übereinstimmender stilistischer Merkmale konnte Ferdinando Bologna ein Polyptychon rekonstruieren, dessen einzelne Teile in verschiedenen Museen aufbewahrt werden. Das Retabel, von dem die Predella noch nicht ausfindig gemacht werden konnte, befand sich einstmals im Observantenkonvent S. Maria del Paradiso bei Tocco da Casauria. Die Maria als Mittelfigur und Antonius von Padua, der rechts neben ihr steht, gelangten mit ihren zugehörigen Dreieckgiebeln mit Halbfiguren, dem Schmerzensmann und dem hl. Bonaventura, in das Nationalmuseum in L'Aquila. Die Tafeln mit den äußeren Figuren, links Johannes d.T. und darüber im Dreieckfeld der hl. Bernhardin sowie rechts der hl. Hieronymus mit dem Kirchenmodell und der hl. Johannes Capestranus im Aufsatz, sind in die Pinakothek von Chieti gelangt. Der hl. Franz von Assisi mit Ludwig von Toulouse im Giebfeld, der links von Maria stand, wird heute im Museo Franciscano in Assisi gezeigt. Neben dem linken Fuß des Franz liest man das Datum 1489. Von den vier Altarwerken ist das Retabel von Tocco da Casauria das späteste.

Die Landschaft der Marken stellte besonders im Quattrocento einen Umschlagplatz künstlerischer Strömungen dar, die aus Venetien, der Emilia und Romagna, aus der Toskana und Umbrien kamen. Von der Provinz Ascoli Piceno gingen Ausstrahlungen längs der Adria weiter nach Süden und erreichten Apulien und Kalabrien. Am stärksten beeinflusst wurden natürlich die Landstriche, die den Marken am nächsten lagen, besonders die Provinz Teramo.

In S. Maria in Platea in Campli verwahrt die Sakristei das Tafelbild der thronenden, nährenden Maria, das stilistisch mit einem 1461 datierten Fresko gleichen Themas in der Loggia des ehemaligen Palazzo Comunale (heute Postamt) in Ripatransone in den südlichen Marken übereinstimmt. Dem Umkreis dieser beiden Madonnen ist auch ein Retabel aus der Kirche S. Bernardino in Campli zuzurechnen, das in das Museo Civico von Teramo gelangte. Zu seinen thronenden Madonna stehen Ganzfiguren von Heiligen, links der Täufer und Franz von Assisi, rechts Bernhardin und Hieronymus mit dem Kirchenmodell. Zu der von den Marken beeinflussten Bildergruppe gehört ferner die das Kind anbetende Maria auf Goldgrund, eine Tafel, die aus dem Konvent S. Giuliano bei L'Aquila in das dortige Nationalmuseum gebracht wurde. Wahrscheinlich war die Maria,

wie so häufig, das Mittelbild in einer Reihe von Heiligen. Zwei Tafeln, die die hll. Antonius von Padua und Ludwig von Toulouse darstellen, sind möglicherweise Seitenteile dieses Retabels, denn sie sind stilistisch verwandt und ebenfalls aus S. Giuliano in das Nationalmuseum in L'Aquila gekommen.

Der Maler Matteo da Campli zeigt starke Bindungen an die Kunst der Marken. Sein einziges gesichertes Bild stammt aus der Pfarrkirche in Pizzoli und ist heute im Nationalmuseum von L'Aquila zu sehen. Diese signierte Holztafel mit Goldgrund dürfte am Ende des 15. Jh. entstanden sein. Über der mystischen Vermählung der Katharina von Alexandrien mit dem Jesuskind ist Maria in einem blauen, mit Sternen besetzten Mantel in Anbetung versunken. Zwei heranfliegende Engel setzen ihr die kunstreich gemalte Krone auf. Matteo verarbeitete Formen des Carlo Crivelli und des Pietro Alamanno.

Toskanische, speziell sienesishe Einflüsse, die sich bereits in den Fresken von S. Silvestro in L'Aquila geltend machten, sind am Anfang des 15. Jh. auch in der abruzzesischen Tafelmalerei zu erkennen. Die Kirche S. Maria del Ponte bei Fontecchio war lange Zeit im Besitz eines Triptychons, das dem Meister von Beffi zugeschrieben wird (Tf. 291), der nach einem Ort bei Fontecchio genannt ist; der Altar zählt heute zu den Hauptwerken des Nationalmuseums in L'Aquila. Die Beziehungen der Altartafel zu den Fresken in S. Silvestro sind so eng, daß man für beide Werke denselben Künstler postuliert hat, der sich an Vorbildern der sienesischen Schule, vor allem an Taddeo di Bartolo, orientierte. Das Mittelfeld der Tafel aus S. Maria del Ponte zeigt die thronende, ungekrönte Madonna mit dem nackten Jesuskind. Die Rücklehne des Thrones bedeckt ein kostbares Tuch, das zwei Engel halten. Auf den Seitenflügeln ist unten links die Geburtsszene mit dem Bad des Kindes und einer knienden Stifterfigur dargestellt, darüber erscheint die Verkündigung an die Hirten. Auf der rechten Seite sieht man unten den Marienod mit der Legende des ketzerischen Juden, darüber die Aufnahme Mariens in den Himmel und ganz oben die Marienkrönung.

Um dieses Bild des Meisters von Beffi gruppiert sich eine Reihe anderer Tafelbilder. Am nächsten steht ihm ein Gemälde auf Goldgrund mit einem seltenen Thema aus der Kirche S. Maria Paganica in L'Aquila (Tf. 290), heute im dortigen Nationalmuseum. Am unteren Bildrand hält die Halbfigur der Maria ein polygonal geformtes Gefäß, aus dem ein Baum emporwächst, in dessen Krone die wohlgeformte Gestalt des Gekreuzigten zu sehen ist. An den Ästen des Stammes sind acht Schriftbänder angebracht, die die Worte Christi wiedergeben, die dieser am Kreuz gesprochen hat. Eine männliche Stifterfigur kniet anbetend in der unteren rechten Bildecke. Nach dem Erdbeben von 1915 konnte man in der Pfarrkirche S. Maria delle Grazie in Cese, ein Ortsteil von Avezzano, Fragmente eines Tafelbildes retten, das den sienesisch beeinflussten Kopf einer Maria zeigt, ein Werk, das in den Umkreis des Meisters von Beffi gehört.

Diese Gruppe vervollständigen zwei weitere Gemälde im

Nationalmuseum in L'Aquila. Das eine ist ein Triptychon, ehemals in der Sammlung Dragonetti-Torres. Das Mittelbild nimmt die sitzende Madonna mit dem segnenden Kind ein, und die Seitenteile zeigen die Standfiguren eines männlichen und einer weiblichen Heiligen. Das andere Bild stammt aus dem Konvent S. Giuliano bei L'Aquila und stellt auf Goldgrund einen Heiligen dar, der in seiner Linken ein gewaltiges Schwert vor sich hält.

Das nach 1450 entstandene, 0,92 x 0,43 m messende Tafelbild des hl. Bernhadin im Nationalmuseum in L'Aquila stammt aus der Kirche S. Giovanni da Capestrano bei Capestrano. Es lehnt sich an sienesisische Vorbilder an, insbesondere an Sano di Pietro.

Die künstlerischen Beziehungen zwischen Umbrien und den Abruzzen waren auf Grund ihrer geographischen Nachbarschaft durch Jahrhunderte eine Gegebenheit. Gegen Ende des Quattrocento werden in unserem Bergland die großen Künstlerpersönlichkeiten der umbrischen Renaissance-malerei bekannt, Perugino, Signorelli, Fiorenzo di Lorenzo; dazu kommen andere Meister, die sich in Umbrien geschult haben.

Das Triptychon in S. Maria dei Raccomandati in Gessopalena wurde von Corrado Ricci dem Giovanni Francesco da Rimini zugeschrieben, einem Maler, der künstlerisch stärker von Umbrien, und speziell von Perugia, als von den Marken geformt wurde. Das um 1470 entstandene Bild zeigt in der Mitte die Schutzmantelmadonna, die in Schulterhöhe von zwei Engeln umgeben wird. Auf den Seitenflügeln, deren untere Teile verschwunden sind, erscheinen die hl. Klara und der hl. Antonius von Padua. Die beiden dreieckigen Giebfelder über den Flügeln enthalten die Verkündigung.

Das Nationalmuseum in L'Aquila zeigt ein Bild der hl. Elisabeth von Ungarn, das ebenso wie die Tafel mit einem hl. franziskanischen Märtyrer, die sich heute im Museo Civico in Chieti befindet, aus dem Konvent S. Angelo in Ocre stammt. Beide Figuren schließen sich eng an Fiorenzo di Lorenzo aus Perugia an. Elisabeth hält in ihren zusammengelegten Händen ein langes zierliches Kreuz und einen Rosenkranz, während sie mit dem linken Arm ein Buch an ihren Körper drückt.

Das Tabernakel in S. Maria in Scurcola, das die besprochene, schöne Holzfigur Mariens aus dem 14. Jh. im Mittelteil aufnahm, zeigt verderbte Malereien mit Szenen aus dem Leben Christi. Zu identifizieren sind noch die Verkündigung, die Anbetung der Könige, die Beschneidung, die Geißelung und die Kreuzigung. Es fehlen einige Bilder, die 1894 gestohlen wurden. Die Zuschreibung dieser Szenen an Saturnino Gatti ist nicht überzeugend. Sie weisen vielmehr umbrische Einflüsse auf. Bei der Geißelung Christi ist die Nachwirkung Signorellis unverkennbar.

Das Polyptychon aus der Kirche S. Leonardo in Pianella, heute im Nationalmuseum in L'Aquila, zeigt eine venezianische Rahmung, während die Figuren deutlich den Einfluß Peruginos erkennen lassen, dessen Malweise vielleicht über die Marken in Pianella bekannt wurde. Es erscheint Maria

in der Mitte, links von ihr stehen ein hl. Bischof und der Erzengel Michael, rechts der Erzengel Raphael und der hl. Sebastian. Die Predella schmücken die Halbfiguren von Christus und den Aposteln sowie links und rechts außen je zwei Engel. Die Felder der spitzen Giebel zieren musizierende Engel.

Eines der hervorragendsten Werke der Renaissance in den Abruzzen, eine dreiteilige Altartafel mit der Darstellung des Johannes von Capestrano in Ganzfigur im Mittelfeld und je zwei Szenen auf den Seitenteilen (Tf. 293), heute im Nationalmuseum in L'Aquila, hat durch die Forschungen Ferdinando Bolognas endlich eine überzeugende kunsthistorische Bestimmung erhalten. Früher wurde die zwischen 1480 und 1485 gemalte Bildtafel mit namhaften und unnamhaften Autoren in Verbindung gebracht, mit Sebastiano di Cola da Casentino, der 1486 ein Fresko in S. Maria ad Cryptas in Fossa signierte und datierte, mit Andrea Delitio, mit dem sienesischen Maler Matteo di Giovanni und schließlich mit Pollaiuolo und Botticelli. Zu all diesen Künstlern hat unser Meister keine Beziehung. Bologna hat dem Maler den Notnamen »Maestro di S. Giovanni da Capestrano« gegeben; er ist eine hervorragende Persönlichkeit, die aus der internationalen Kunstwelt Neapels hervorging. Hier trafen sich die verschiedensten Kunstrichtungen. Die große, plastisch geformte Mittelfigur des Capestrano ist das Ergebnis katalanischer Einflüsse, die ihrerseits die Kenntnis flämischer Malerei und burgundischer Kunstübung zeigen. Andere in der Figur und den Szenen feststellbare Einflüsse kommen aus Urbino, einer Stadt, die ebenfalls künstlerisch auf Neapel einwirkte. Die vier Seitenbilder der Altartafel zeigen oben links die Messe des Heiligen für die Türkenkrieger, darunter die Schlacht bei Belgrad, oben rechts die Predigt Capestranos in L'Aquila und darunter seine Beisetzung. Das Altarwerk war ursprünglich in S. Bernardino in L'Aquila aufgestellt, wo sich auch das Bild der Stigmatisierung des hl. Franz (Tf. 292) von der Hand des »Maestro di S. Giovanni da Capestrano« befand.

Wie sehr und in welcher fruchtbaren Weise sich die abruzzesische Tafelmalerei des 15. Jh. mit den Geschehnissen in anderen Kunstlandschaften auseinandersetzte, erhellt aus einem Vergleich mit entsprechenden Leistungen dieser Zeit im Molise. Dort hat die Renaissance in der Tafelmalerei überhaupt keinen Eingang gefunden. Ein Tafelbild des hl. Bischofs Casto aus dem 15. Jh. in der Domkrypta von Trivento zeigt den ersten Bischof dieser Stadt segnend, dem Beschauer in Frontalansicht gegenüberstehend. Ein angeheftetes Schildchen besagt, daß das Bild im 9. Jh. entstanden ist. Im Museo Emidiano neben der Kirche S. Emidio in Agnone werden zwei aus derselben Werkstatt hervorgegangene herkömmliche Bilder auf Holz ausgestellt, ein Petrus und ein Augustinus. Am Hauptaltar von S. Maria di Canneto sieht man neben der verehrten Holzstatue der Maria zwei gemalte Tafeln mit der Darstellung der hl. Katharina und der hl. Anastasia.



*Andrea Delitio*

Der bedeutendste Künstler der abruzzesischen Malerei des 15. Jh. ist Andrea Delitio. Seine Bilderwelt baut er souverän und eigenwillig auf. In der mittel- und oberitalienischen Malerei gibt es kaum einen großen Künstler oder eine Kunstrichtung, die ihm fremd geblieben wären. Aber es besteht keine sklavische Abhängigkeit. Mit außerordentlicher Intelligenz wird alles, was er außerhalb der Abruzzes studiert und gesehen hat, in ein persönliches Erleben eingebettet, das höchste Poesie und Empfindsamkeit ausstrahlt. Die Lust des Delitio, in Bildern zu fabulieren, ist leicht nachzuvollziehen. Er zeigt keinen grübelnden seelischen Tiefgang und liebt desto mehr eine volkstümliche Erscheinungswelt. Er bringt eine Fülle der Wirklichkeit abgesehener Details, wobei der eigentliche christologische Inhalt seiner Darstellungen oft zweitrangig ist und zugunsten seiner persönlichen Einfälle buchstäblich zur Seite geschoben wird. Delitio kannte die in der Toskana entwickelte Perspektive, die jede Figur und jeden Gegenstand einer bestimmten Stelle in einem einheitlich vorgestellten Raum zuweist. Der Künstler verunklärte aber den Einheitsraum, indem er in einem Bilde verschiedene Perspektiven vereinigte, die er zur Hervorhebung einer Person und vor allem zur Verdeutlichung einzelner Gegenstände benutzte. So entstand neben dem Realismus zugleich ein Irrealismus, ein Kaleidoskop von Perspektiven, die in einem Bild zusammenkamen. Seine aufgeweckte Intelligenz erscheint fröhlich, kapriziös und scheut nicht das Bizarre.

Die Dokumente, die über das Leben des Delitio Auskunft geben, sind zahlreicher als es noch vor einigen Jahren schien. Neues wertvolles Material brachte Bruno Trubiani, Kanoniker am Dom von Atri, zutage. Ausgangspunkt der Delitioforschung ist das große Christophorusfresko außen an der Kirche S. Maria Maggiore in Guardiagrele, das der Meister in der rechten oberen Ecke datiert und signiert hat »Andreas Delitio 1473 fecit hoc opus«. Diese Inschrift kannte bereits Gabriele D'Annunzio. Er teilte sie in einem Brief von 1885 anlässlich eines Besuches in Guardiagrele mit. Der Aufenthalt Delitios in Sulmona konnte durch Funde Trubianis gesichert werden. Seine dortige Anwesenheit war zwar durch eine im 18. Jh. angefertigte Kopie eines Vertrages überliefert, doch schenkte die Forschung dieser Tradition keinen Glauben. Trubiani hat im Archivio Capitolare in Atri das vom 2. Oktober 1450 datierte Original wiederentdeckt, von dem sich die Kopie nur ganz unwesentlich unterscheidet. Es handelt sich um eine Abmachung, die zwischen den Prokuratoren des Konvents von S. Francesco della Scarpa in Sulmona mit Andrea De Litio hinsichtlich der Ausmalung ihres Hauptchors getroffen wurde. Demnach hatte der Meister die Gewölbefelder mit den vier Evangelisten, den Vertretern der theologischen Wissenschaften und den Tugenden auszufüllen. An den Wänden der Kapelle sollten Szenen aus dem Leben der Maria Magdalena zur Darstellung kommen, eine Anspielung auf König Karl II. Anjou, der zufolge der Tradition die Kirche der Maria Magdalena weihen ließ aus Dankbarkeit für die Hilfe der Heiligen bei seiner Errettung aus dem Gefängnis in Barcelona. Für

seine Arbeit erhielt Delitio eine Entlohnung von 300 venezianischen Dukaten, zahlbar in drei Jahresraten von je hundert Dukaten. Die Fresken in S. Francesco in Sulmona sind nicht mehr erhalten. Jedoch erfolgen später im Dom von Atri gewisse Wiederholungen des Programms; es handelt sich dort ebenfalls um die Ausschmückung des Hauptchors, in dessen Gewölben die gleichen Themen dargestellt sind wie in der Ovidstadt.

Ein Aufenthalt des Delitio in L'Aquila scheint um das Jahr 1465 stattgefunden zu haben. Man hat ihm mehrere Malereien in dieser Stadt zugeschrieben, u. a. einstimmig die Madonna mit Kind aus der Kirche S. Antonia, heute im Nationalmuseum in L'Aquila. Das Bild ist 1465 datiert, trägt aber keine Signatur.

Die Werke des Delitio in und um Atri sind seinen späteren Lebensjahren zuzuweisen. In einem Katasterbuch aus Atri, das das Datum 1447 trägt, fand Trubiani Notizen, nach denen der Maler Andrea De Lictio in Atri über Grundbesitz verfügte, und zwar über ein Haus mit Garten. Da sich in diesem Grundbuch jedoch auch spätere Eintragungen finden, kann man den genauen Zeitpunkt für den Besitz des Delitio nicht festlegen. Man muß sich mit einer allgemeineren Zeitangabe zufriedengeben, die zwischen 1450 und 1480 schwankt.

Die Fresken im Chor des Domes von Atri hat die moderne Forschung einstimmig, indessen nur auf Grund stilistischer Merkmale, dem Delitio zugeschrieben. Noch nicht ausgewertet ist eine um 1976 gemachte Entdeckung, die eine Inschrift unter dem im späten Quattrocento entstandenen Bildnis des Papstes Silvester am letzten rechten Langhauspfeiler des Domes von Atri ans Tageslicht gefördert hat. Die zeitgenössische Inschrift lautet »M[aestro] And[rea] da Leccja fo questa« (Meister Andrea da Leccja malte dieses Bild). Damit hätten wir möglicherweise den dokumentarischen Beweis für eine Tätigkeit des Meisters im Dom von Atri. Denn auf Grund stilistischer Überlegungen galt das Silvesterbild schon immer als ein Werk des Delitio. Die Schreibweise seines Namens variiert, wie es in dieser Zeit üblich ist, beträchtlich, manchmal sogar in ein und derselben Urkunde. Man liest: Andrea Delitio, de Lictio, de Liteis, de Litis, de Leccia, de Leccja, da Lesse Marsicana. Der Meister stammt nicht, wie es in der älteren Literatur oft heißt, aus Lecce in Apulien. Delitio wurde um das Jahr 1420 in Lecce nei Marsi geboren.

Aus der Zeit seiner Tätigkeit in Sulmona ist dem Delitio mit Sicherheit ein kleines, schlecht erhaltenes Fresko, eine Madonna mit Kind, in einem Bogen des Treppenaufgangs im Palazzo Sanità zuzuschreiben. In L'Aquila hat sich eine Reihe von Bildern erhalten, die unserem Meister zugeschrieben werden. Auszugehen ist von dem erwähnten, 1465 datierten Fresko aus der Kirche B. Antonia. Das Bild weist viele Fehlstellen auf. Maria trägt auf ihrem weit vorgestreckten rechten Arm das bekleidete segnende Christuskind, das in seiner Linken die Weltkugel hält. Delitio schloß sich hier an Vorbilder von Carlo Crivelli und Pietro Alamanno an, die durch die Marken vermittelt wurden. Ein anderes



Fresko, das ebenfalls aus der Kirche B. Antonia in das Nationalmuseum kam, stellt die Anbetung des Kindes durch Maria und Joseph dar (Tf. 294, 295). Diesmal erweist sich der Meister von toskanischen Vorbildern abhängig, von Fra Angelico und von Domenico Veneziano. Jedoch kommt in der poetischen Auffassung des Vorgangs bereits die Persönlichkeit des Delitio zum Ausdruck. Von besonderer Schönheit ist das Haupt der in Andacht versunkenen Maria, über deren goldgelbes Haar sich ein feiner dünner Schleier legt. Ob das Temperabild auf Holz mit der Darstellung des hl. Antonius von Padua, das ebenfalls aus der Kirche B. Antonia in das Nationalmuseum gelangte, dem Meister zuzuschreiben ist, bedürfte noch genauerer Untersuchungen. Sicher anzunehmen hingegen ist seine Autorschaft für die Madonna mit Kind und zwei Engeln in der Klosterkirche S. Amico in L'Aquila. Der Eklektizismus, der die Kunst des Delitio in den 60er Jahren kennzeichnet, läßt es durchaus möglich erscheinen, daß der großartige Madonnenkopf aus dem Santuario della Madonna d'Appari bei Paganica, heute im Nationalmuseum in L'Aquila, gleichfalls sein Werk ist. Es setzt die Kenntnis des Domenico Veneziano oder des Piero della Francesca voraus. Die Holztafel wurde durch Brand auf der rechten Seite zerstört.

1473 datiert und signiert ist das bewundernswerte Fresko des hl. Christophorus in Guardiagrele. Es befindet sich an der südlichen Außenwand von S. Maria Maggiore. Am Ufer des Flusses, den die Kolossalfigur durchschreitet, beobachtet man drei Gestalten in zeitgenössischen Gewändern. Der mehr als vier Meter hohe Heilige trägt den Jesusknaben auf den Schultern. Auf dem Globus, den das Kind hält, liest man die Initialen A.A.E. als die bekannten Abkürzungen für Asia, Africa und Europa.

Seine Spätwerke zeigen den Delitio als reife Künstlerpersönlichkeit. Seine Fresken im Domchor von Atri stellen den größten erhaltenen Zyklus des 15. Jh. in den Abruzzen dar. Ohne gesicherte Unterlagen hat man die Entstehung auf die Jahre 1480-1481 festgesetzt. Emile Bertaux, der 1898 am linken Seitendurchgang der Chorkapelle das Porträt des Matteo III. Acquaviva zu erkennen glaubte, hält den Herzog, der 1481 wieder in seine alten Güter in Atri eingesetzt wurde, für den Auftraggeber. Eine andere Möglichkeit schlägt Trubiani vor. Er hält es für plausibler, daß die Bestellung der Chorfresken von den Stadtvätern und der Dombehörde ausging, die in den Jahren 1479 und 1481 bedeutende Geldzuwendungen von Papst Sixtus IV. erhielt. Die Beobachtungen Trubianis, daß der von Delitio gemalte Papst Silvester in Mutignano die Gesichtszüge des Bischofs Antonio Probi von Atri zeige, die er im Silvesterbild im Chorgewölbe von Atri wiederzuerkennen glaubt, erscheinen nicht stichhaltig. Sollte auch der Sachverhalt stimmen, läßt sich daraus noch nicht ableiten, daß Probi der Auftraggeber gewesen ist. Der berühmte Kirchenmann war seit 1462 Bischof von Atri und Botschafter der Aragonier in Venedig und in Ungarn. Auf dem Wege zu seiner neuen Bestallung als Erzbischof von Tarent starb er 1482 in Neapel. Gleichgültig, ob man der Meinung von Bertaux oder Trubiani

zuneigt, steht einer Datierung der Fresken in den Jahren 1480-1481 nichts im Wege.

In den Chorfresken verarbeitet Delitio außerabruzzesische Einflüsse in einer Weise, daß die Einheit des Kunstwerks nicht gestört wird. In seinen Darstellungen wird alles Göttliche seiner Transzendenz enthoben und in menschlich irdischer Umgebung gesehen. Die Fähigkeit, anschaulich zu schildern, ist seine größte Gabe, und seinen Bilderzählungen nachzugehen, ein ausgesprochenes Vergnügen. Delitio mußte sein Programm für die drei Wände der quadratischen, sich zum Mittelschiff öffnenden Chorkapelle entwickeln, die ein Kreuzrippengewölbe deckt. Dabei hatte er zu berücksichtigen, daß die Chorrückwand in der Mitte der oberen Zone von einem Rundfenster unterbrochen wird, während in den vorderen Abschnitten der beiden Seitenwände zwei rundbogige Durchgänge liegen, die die Höhe des Gewölbeansatzes erreichen und die Verbindung zu den Nebenräumen des Chors herstellen. Die drei Wände gliederte Delitio einheitlich in der Horizontalen in vier Zonen von gleicher Höhe. Im obersten Abschnitt kann er in den Lünetten nur eine Darstellung zeigen. Während die Chorrückwand in den drei übrigen Reihen je drei Bildfelder aufweist, kann er auf den Seitenwänden wegen der hohen Durchgänge nur oben drei Szenen und in den beiden unteren Zonen nicht mehr als ein Bild bringen. Da der Dom der Maria geweiht war, gebührte ihr an dieser heiligsten Stelle des Kirchenraumes eine bevorzugte Behandlung. In den drei Lünettenfeldern an höchster Stelle wird die Geschichte ihrer Eltern, des alten Joachim und der Anna, erzählt. Die neun Bildfelder darunter berichten, mit Ausnahme des mittleren an der Rückwand, das durch das einschneidende Rundfenster keine szenische Darstellung aufnehmen konnte, vom Leben der Maria, während die nächstfolgende Reihe in fünf Abschnitten vom Leben ihres Sohnes erzählt. Das unterste Bildband teilt in fünf Szenen den Tod Mariens bis zu ihrer himmlischen Krönung mit. Die Szenenabfolgen in den einzelnen Zonen beginnen immer an der linken Seitenwand.

Bei der Gliederung der Gewölbemalereien (Tf. 297) war durch die Kreuzrippen die seitliche Rahmung der einzelnen Felder in plastischer Form vorgegeben. Der Zwickel ist zweimal unterteilt. In der Spitze ist nur Platz für die Darstellung von Köpfen in Medaillonrahmung. In dem kleinen trapezförmigen Feld darüber sieht man die Halbfiguren der Tugenden. In den Gewölbekappen, wo sich der meiste Raum bot, erscheinen die vier Evangelisten mit ihren Symbolen und die Kirchenväter. Die Evangelisten werden bei ihrer Arbeit vorgestellt in Raumausschnitten mit Fußbodenfliesen, die jeweils eine andere perspektivische Behandlung zeigen. Jedem Evangelisten sind ein oder zwei Theologen zugesellt. Alle Personen werden sitzend vorgeführt. Bemerkenswert ist die wirklichkeitsnahe Wiedergabe des gotisierenden Mobiliars.

Im östlichen Gewölbefeld an der Rückwand der Chorkapelle erscheint links der Adler, der mit seinen Krallen das Evangelienbuch öffnet und dem Evangelisten Johannes an einem Schreibtisch bei der Lektüre zuschaut. An einem ge-

sonderten Pult vor Büchern sitzt Augustinus dem Johannes gegenüber im Dialog mit ihm. Hinter dem Kirchenvater ist Thomas von Aquin über einem geschlossenen Buch eingeschlafen. In den Gewölbezwickeln sind die Personifikationen der Hoffnung und des Glaubens dargestellt. Im nördlichen Gewölbfeld hält links ein Engel ein geöffnetes Buch in seiner hoherhobenen linken Hand. Die schöne Matthäusgestalt wendet sich vom Schreibtisch zurück dem Engel zu. Gegenüber sitzt der magere, gealterte Hieronymus im Kardinalsornat über einen Schreibtisch gebeugt. Alle Utensilien sind minutiös geschildert, Bücher, Tintenfüßer und anderes. In den Zwickeln sieht man die Gerechtigkeit mit Waage und Schwert und die zwei Putten nährend Barmherzigkeit. Im Gewölbfeld zum Mittelschiff hin hält der Markuslöwe das Evangelienbuch. Dem schreibenden Markus sitzt der Kirchenvater Gregor d. Gr. im Papstgewand gegenüber. In den Zwickeln erkennt man die Mäßigkeit, die Wasser in eine Weinschale gießt, und die robuste weibliche Gestalt der Stärke, die eine Marmorsäule entzweibricht. Im südlichen Gewölbfeld schaut der geflügelte Stier, das Symbol des Lukas, dem Evangelisten bei der Arbeit zu, der an einer Staffelei die Madonna mit Kind konterfeit. Bücher, Farbtöpfe und Pinsel sind anschaulich wiedergegeben. Auf der anderen Bildhälfte ist Ambrosius im Bischofsgewand über Büchern im Studium versunken. In einem der Zwickel erscheint die Klugheit mit dem Zeigefinger auf dem Mund, mit der anderen Hand einen gespreizten Zirkel auf einer Scheibe balancierend. Gegenüber befindet sich die Personifikation der Geduld. Sie gehört weder zu den vier Kardinaltugenden noch zu den drei christlichen Tugenden. Der Symmetrie wegen war *Delitio* gezwungen, acht Tugenden in den Gewölbezwickeln darzustellen. So kreierte er die achte Figur in der Gestalt der Geduld, eine prachtvolle junge Person mit niedergeschlagenen Augen, die auf ihrem Rücken unter Mühsal das Joch eines Zugochsen trägt.

Die Darstellung der Joachimslegende fußt auf dem Text des Jacobus de Voragine aus der *Legenda Aurea*. Die Erzählung beginnt an der linken, nördlichen Seitenwand in der Lünnette mit der Vertreibung Joachims aus dem Tempel. Die Ausweisung erfolgte, weil seine Ehe mit Anna unfruchtbar geblieben war. Ort der Handlung ist eine dreischiffige Kirche. Da *Delitio* sich nur schwer mit leeren Flächen zufrieden gab, brachte er in dieser Räumlichkeit mindestens 35 Personen unter, die mit dem Hauptereignis nur locker in Beziehung stehen. Die Perspektive des Mittelschiffs und die Verkürzung der Seitenräume stimmen nicht überein. Der Hohepriester vollzieht die Vertreibung mit Gewalt und packt den alten Joachim kräftig an den Schultern. Bezeichnend für *Delitio* ist sein Erfinden von Nebenrollen. Links vom Kirchenraum befindet sich ein ausgedehnter Spielplatz, auf dem ein Kind einen Gefährten schwungvoll auf einem zweirädrigen Karren zieht.

Voller Poesie ist die folgende Begebenheit in der Lünnette auf der Rückwand des Chores. Im Mittel- und Hintergrund öffnet sich eine weite Hügellandschaft, durch deren kegelförmige Erhebungen sich ein Wasserlauf zieht. Miniaturhaft

klein ist geschildert, was dort lebt und sich regt; auf den Wiesen weiden Schafe, man sieht beladene Esel, Hirten. Der ergraute Joachim wird dreimal in verschiedenen Situationen vorgeführt. Auf der linken Seite läßt er, gestützt auf einen Krückstock, das Stadttor von Jerusalem hinter sich. Vier Personen begleiten ihn, von denen ein auf einem Esel voranreitender Jüngling wehmutsvoll auf Joachim zurückschaut. Der Greis hat den Weg durch die weite Landschaft angetreten, und auf der rechten Bildseite sieht man ihn im Mittelgrund vor einer ärmlichen Hütte liegen, wo er verdutzt aufschauend von einem Engel die Nachricht vernimmt, daß der Herr seine Gebete und Bitten um Nachkommenschaft erhört habe. Am rechten vorderen Bildrand sehen wir einen veränderten Joachim. Mit grünendem Zweig in der einen und einem Wanderstab in der anderen Hand zieht er hurtig ausschreitend zu seiner Frau zurück. Zwei Eselstreiber begleiten ihn. Einer von ihnen trägt als Wiedersehensgeschenk einen Korb voller Eier.

In der Lünnette an der südlichen Chorwand findet die Umarmung Joachims und Annas vor der Goldenen Pforte statt. Im Gefolge von Frauen zeigt sich Anna bei der Begrüßung ihres Mannes etwas spröde und schaut an seinem Gesicht vorbei auf die Geschenke. Ein Esel ist mit zwei Körben bepackt, und ein dienstbarer Bursche hat einen Stock mit einem Zicklein geschultert, in der anderen Hand trägt er zwei Hühner. Das Hauptereignis des Bildes, die Begegnung von Joachim und Anna vor dem turmreichen Jerusalem, erscheint nur als eine Begebenheit unter anderen. Geschildert wird das Leben vor dem Stadttor. Rechts spielt ein Kind mit einem Hund, und eine Frau, mit einem Eimer auf dem Kopf und einer Spindel in der Hand, begibt sich zum Brunnen. Zwei stutzerhafte Jünglinge sprechen zwei Mädchen an, die mit Gefäßen auf dem Kopf soeben von der Zisterne zurückkehren; es scheint, als habe der eine Erfolg, während der andere abgewiesen wird.

Die Bilderreihe unter den Lünetten erzählt vom Leben Mariae, wie stets im Norden beginnend. In dieser Zone steht mehr Raum zur Verfügung, und jede Wand wird in drei Abschnitte von nahezu gleicher Breite, etwa zwei Meter, zerlegt. Im Bild der Mariengeburt agieren im engen Interieur allein neun Frauengestalten. Dazu kommen Tiere, Möbel, Feuerstellen. Alles wird genrehaft und derb geschildert, so daß man sich an flämische Bilder erinnert fühlt. Im Hintergrund sitzt Anna unter einer Art Baldachin aufrecht im Bett und nimmt eine Stärkung zu sich, die ihr von zwei grinsenden Mägden dargeboten wird. Rechts vom Bett kauert eine Alte mit einer Katze auf dem Schoß. Weiter im Vordergrund waschen zwei Dienerinnen das Marienkind, und eine andere stellt eine Platte in den Ofen, vor dem sich ein Schwalbennest befindet.

Im Mittelbild der Nordwand führen Joachim und Anna die junge Tochter im Tempel an die Stufen des Altars. Die Disposition des Raumes korrespondiert mit derjenigen des darüberliegenden Bildes, das die Vertreibung des Joachim zeigt. In dem Priester, der in der mit vielen Menschen angefüllten Kirche an der vorletzten Stufe zum Altar die Maria

mit ausgestreckten Armen erwartet, hat man die Gesichtszüge des Bischofs Antonio Probi von Atri erkennen wollen.

Das nächste Bild, das eine Szene vorführt, die die *Legenda Aurea* aus byzantinischen apokryphen Vorlagen übernahm, zeigt Maria in einem kompliziert aufgebauten Innenraum. Sie ist zweimal dargestellt (Tf. 298). Im Hintergrund betet sie vor einem Altar, über dem sich ein Bogen öffnet, aus dem ein Engel dem Gebet zuschaut. Im Vordergrund sitzt Maria vor einem Rahmen, auf dem sie einen Vorhang für den Tempel knüpft. Daneben stellen zwei Engel Speisen auf einem weißgedeckten Tisch bereit. Das Trinkgefäß erscheint in Form eines Kelches, und zwei Karaffen auf einem kleineren Serviertisch dienen als Reserve.

In der linken Szene auf der Rückwand des Chors vollzieht sich im Innenraum einer Kirche die Verlobung der Maria mit Joseph. Wegen ihrer Schönheit wurde die Jungfrau schon früh von Heiratskandidaten umworben. Die Legende vom blühenden Stab wird ausführlich geschildert. Durch einen Traum aufgefordert, läßt der Hohepriester die Bewerber mit Stäben in der Kirche zusammenkommen. Derjenige, dessen Stab zu blühen beginnt, soll der Erwählte sein. Es blüht der Stab des greisen Joseph, der an der Werbung nur teilnahm, weil es ihm ein Traumgesicht befahl. *Delitio* schildert recht anschaulich, wie die entsetzten und verdrossenen Jünglinge ihre trockenen Reise zerbrechen. Einer zertritt den Stecken mit dem Fuß, ein anderer bricht den Stab über dem Knie entzwei, und wieder ein anderer im Vordergrund reißt ihn mit den Zähnen auseinander. Die Schilderung der Jünglingsfiguren in verschiedenen Bewegungen war dem Künstler wichtiger als die Darstellung der nach rechts verschobenen Dreiergruppe mit Maria, Joseph und dem Hohenpriester.

In dieser zweiten Bildreihe beanspruchte das Rundfenster an der Rückseite des Chores den oberen Teil des Mittelfeldes, so daß hier auf die Darstellung einer Figurenszene verzichtet werden mußte. Als Seltenheit in dieser Zeit begnügte sich *Delitio* mit einem großartigen, reinen Landschaftsbild in pastellenen Farbtönen. Links thront eine Burg auf einem Felsen, dem rechts ein mächtiger Felsblock entspricht. Dazwischen öffnet sich eine weite Landschaft mit graugrünlchen Vorhügeln und zwei blau erscheinenden Bergmassiven im Hintergrund. Im rechten Feld der Chorwand sieht man die Verkündigung in einem Innenraum, der links den Ausblick in eine Flußlandschaft freigibt.

Auf der Südwand schließt sich die Heimsuchung an. Wie sooft zeigt *Delitio* in einem Bild dieselben Figuren in verschiedenen Handlungen. Im Hintergrund verlassen Maria und Joseph die Stadt Nazareth, im Mittelgrund begegnen wir ihnen im Verein mit einem Engel, vorn treffen sie an einem Portikus mit Marmorsäulen mit Elisabeth zusammen. Als Begleitfiguren der beiden gesegneten Frauen fungieren hinter Elisabeth eine vornehm gekleidete Dame und links von Maria der bärtige Joseph, der verschämt sein Gesicht abwendet und auf den Esel schaut, den er am Halfter führt.

Die nächste Begebenheit zeigt die Geburt Christi mit der das Kind anbetenden Mutter links und dem schlafenden Jo-

seph rechts. Der Vorgang spielt sich in einer Höhle ab, der ein offenes Sparrendach vorgebaut ist. Belebt wird das Bild durch Details. Eine Eule sitzt auf dem Dachbalken, im Hintergrund verkündet ein Engel den Hirten das Ereignis, daneben sieht man den Kreis singender Engel, und auf der rechten Seite tanzen Bauern nach der Musik eines Dudelsackpfeifers. Die Geburtshöhle erscheint nochmals im nachfolgenden Bild mit der Anbetung der Könige und ihrem Gefolge.

Die beiden unteren Bildstreifen enthalten wegen der Durchgänge an den Seitenwänden, wie gesagt, jeweils nur fünf Szenen. Die zweitunterste Bildfolge hat die Lebensgeschichte Jesu zum Inhalt und beginnt wieder an der nördlichen Seitenwand mit der Flucht nach Ägypten (Tf. 299). Wie sooft weist sich *Delitio* hier als hervorragender Landschaftsmaler aus. Ein Engel führt die Familie durch eine hügelige Gegend mit vielen Städten. Im Mittelgrund knien zwei Löwen vor der Reisegesellschaft und erweisen ihr ihre Reverenz. Eine ikonographische Besonderheit zeigt die im Vordergrund dargestellte Szene, in der ein Engel den Weg weist, gefolgt von Joseph, der den mit Maria und dem Kind gepackten Esel am Halfter zieht. Eine Dienstmagd mit einem Korb auf dem Kopf und einem Wassergefäß in der Hand bildet den Beschluß. Hinter dem Kopf des Engels sieht man eine sich im Winde wiegende Dattelpalme, die sich der Gruppe der Reisenden zuneigt. Einer der unteren Zweige ist blutrot gefärbt, und von ihm tropft Blut in die begierig ausgestreckten Hände des nackten Jesusknaben, eine Anspielung auf das zukünftige Martyrium.

Im Bethlehemitischen Kindermord schildert *Delitio* die Vorgänge in aller Grausamkeit. Das darauffolgende Bild zeigt den zwölfjährigen Jesus im Tempel. Die Hauptfigur Christi ist zerstört. In Anwesenheit von Maria und Joseph sitzen zwölf Rabbiner auf einfachen Bänken. Eifrig die Gesetzesbücher wälzend, finden sie keine Entgegnung auf die Worte des Messias. In der Durchführung der Figuren bemerkt man ein Nachlassen der Qualität. Natürlich konnte *Delitio* den großen Auftrag nicht allein bewältigen und mußte sich der Hilfe von Mitarbeitern bedienen. Diese sind sicherlich auch in der nächsten Szene der Hochzeit zu Kana beteiligt gewesen. Das Fest findet mit wenigen Geladenen an einem L-förmigen Tisch statt, wobei Jesus und Maria am Kopfende im Hintergrund sitzen. Zu den Requisiten der Szene gehören sechs große abruzzesische Amphoren, ein Hund im Vordergrund, die Küche mit Herd und großem Rauchfang und ein gaffendes Mädchen im Fenster des oberen Stockwerks.

Auf der Südwand ist die Taufe Christi dargestellt. Das Bild entbehrt der Frische und des Einfallsreichtums der früheren Werke. Die Gestalt Christi im Fluß verrät nicht die Handschrift *Delitios*, und in der Landschaftsdarstellung sind alte Rezepte wiederholt. Mit ausladender Gebärde gießt der am rechten Ufer stehende Täufer das Wasser auf das Haupt des im Gebet versunkenen nackten Jesus, dessen Kleider Engel am gegenüberliegenden Ufer halten. Auf der linken Bildseite sieht man unter einem Baldachin Christus

mit einem Buch unter dem Arm im Gespräch mit seiner Mutter.

Höchst uneinheitlich in der Durchführung ist die Abfolge der Gemälde im untersten Bildstreifen. Delitios persönliche Handschrift zeigen die meisterhaften Bilder an den Seitenwänden, während in den drei Bildern an der Rückwand des Chores die Beteiligung von Schülern offensichtlich ist. Die Feuchtigkeit der Wand verursachte hier große Zerstörungen. Thematisch wird die Lebensgeschichte Mariens wieder aufgegriffen, und es kommen die Ereignisse, die ihren Tod begleiten, zur Darstellung. Als Hinweis auf ihren baldigen Tod überreicht im Bild der nördlichen Seitenwand ein Engel der Maria den Palmzweig aus dem Paradies. Die Übergabe vollzieht sich auf der linken Seite der Komposition in einem Innenraum mit einer Säulenloggia darüber. Neben genrehaft agierenden weiblichen Personen erscheint Maria in der anderen Bildhälfte noch dreimal im schwarzen Gewand. Im Vordergrund bewegt sie sich tiefversunken mit einem Buch in der Hand auf einer Straße, in der Mitte des Bildes betet sie in einer Kapelle, und ganz oben sehen wir sie auf dem Weg zu einem Konventsgebäude, an das ein Friedhof grenzt. Im folgenden Bild auf der Rückwand des Chores verabschiedet sich Maria vom knienden Evangelisten Johannes, dem sie den Palmzweig übergibt. Die Gottesmutter steht in der Mitte eines Kirchenraumes. Die übrigen Jünger bilden zwei Reihen zu ihren Seiten. Der Künstler benutzt die Aufreihung der Figuren zur Verdeutlichung der Perspektive, indem er den Zwischenraum zwischen den einandergegenüberstehenden Jüngern nach hinten stark verringert. Andererseits werden ihre Größenverhältnisse entgegen den perspektivischen Gesetzen behandelt. Die Vorderen sind die kleinsten, während die rückwärts Stehenden immer mehr an Größe zunehmen. Bei der eigenartigen Konstruktion des Kirchenraumes fehlen die Seitenmauern. Durch eine offene Architektur hat man Ausblick auf eine Hügellandschaft. Das Mittelbild der Rückwand ist bis auf die Seitenpartien durch den Einbau eines häßlichen hölzernen Bischofsthrones vernichtet worden. Wahrscheinlich war in der Mitte Maria aufgebahrt, zu deren Seiten sich dann die Jünger befunden hätten, von denen Fragmente erhalten sind.

Schwierigkeiten bietet die Beurteilung des nächsten Bildes. Das Mittelstück ist durch Feuchtigkeit völlig zerstört. In den übriggebliebenen Teilen ist die Malweise des Delitio nicht spürbar. Entsprechend der Ikonographie hätte an der Fehlstelle das Marienbegräbnis gezeigt werden müssen. Einen Hinweis darauf geben die Fragmente zweier Engel, die an den Schmalseiten des Grabes gestanden haben könnten. Man weiß aus den Apokryphen, daß sie noch drei Tage nach dem Tod der Maria an deren Grabe ihre Lieder erschallen ließen. Anstatt der für diese Szene üblichen Jüngerschar sieht man in der unteren linken Bildecke einen knienden Bischof mit zwei Begleitfiguren. In der oberen Hälfte des Gemäldes erscheint ein an der Vorderseite zerstörter, perspektivisch verkürzter, offener Sarkophag, aus dem Christus mit ausgebreiteten Armen, in seiner Rechten die Hostie, in der Linken den Kelch zeigend, in Frontalansicht als Drei-

viertelfigur aufragt. Die beiden Halbfiguren links vom Sarge Christi wurden von dem römischen Restaurator Giuseppe Missaghi zwischen 1881 und 1885 von einem Pfeiler im Dom abgenommen, und, um die Sachlage noch mehr zu verwirren, an dieser Stelle eingesetzt. Dem Delitio widerspricht völlig der Aufbau der Landschaft mit großflächigen grünen Wiesen, mit dem spannungslosen geraden Horizont und der plumpen rechteckigen Wolkenbank darüber. Die kegelförmigen Hügel auf der linken Bildseite sind mißverständene Wiederholungen nach Delitio. Die Mariengeschichte endet auf der rechten Seitenwand mit der poetisch empfundenen Krönung. Auf einem Marmorthron krönt Christus seine Mutter. Sie werden umringt von jubelnden Engeln, die paarweise angeordnet sind. Sechs von ihnen haben die elliptisch geformte Marmorplatte, worauf der Thron steht, von einer blumenübersäten Wiese erhoben. Auf den Thronwangen stehen je zwei musizierende Engel mit detailliert gemalten Instrumenten, mit Laute und Harfe, mit Geige und Doppelflöte.

Delitio begnügte sich nicht mit der Ausmalung des Gewölbes und der Wandflächen. Gedrängt, sich in Bildern auszudrücken, freskierte er auch die konstruktiven Bauglieder des Chores sowie die Bogen der Chordurchgänge in die Seitenräume und den sich zum Mittelschiff hin öffnenden Triumphbogen. Soweit sie nicht bereits Bilder trugen, brachte er auch Malereien auf den achteckigen Pfeilern vor dem Chor an. An diesen versteckten Stellen ist seine Malweise oft persönlicher als in den repräsentativen Szenen an den Wänden. Am Bogen eines Chordurchgangs erscheinen in fensterförmiger Rahmung Büsten, die vermutlich Angehörige der Gesellschaftsschicht in Atri vorführen. An den Wandbogen treten Köpfe in Medaillonrahmen auf, einige von diesen sind Studien, in denen sich Delitio vielleicht, an Hand eigener Skizzenbücher, an toskanische Vorlagen erinnert. Bei der Gestaltung anderer Köpfe wiederum ließ er seiner Phantasie freien Lauf. Ähnlich wie der Meister in S. Silvestro in L'Aquila, hatte Delitio höchstes Interesse an der Gestaltung der Gesichtsmimik. Er besitzt eine eindrucksvolle Fähigkeit zu variieren. So zeigt er einen Frauenkopf mit dem Ausdruck der Verachtung, dann interessieren ihn die Anzeichen der Anmaßung, das Mienenspiel der Freude, die bei Mantegna beliebte Perspektive aufschauender Gesichter, er studiert schreiende und verzerrte Antlitze.

Die Unterzüge der Bogen freskierte er mit Heiligenfiguren, am Triumphbogen sind es ausschließlich weibliche Beschützerinnen, Ursula, Margarethe, Katharina von Alexandrien, eine nicht zu deutende Heilige, Agnes und Maria Magdalena. Die Unterzüge der Chordurchgänge zeigen am linken, nördlichen Bogen S. Biagio, einen hl. Mönch, David mit dem Haupt des Goliath und Sebastian, am rechten, südlichen Bogen Nikolaus von Tolentino, Antonius Abbas, mit dem Zwickler auf der Nase ein Buch lesend, den bärtigen Eremit der Thebais Paulus mit dem Rosenkranz und den hl. Stephanus.

Besonders prächtige Heiligenbilder schuf Delitio an den Halbsäulen, die unmittelbar neben den Seitendurchgängen

im Innern des Chorquadrats aufsteigen. Wieder stellt er nur weibliche Heilige vor, jeweils zwei übereinander. Die reifste Arbeit ist die hl. Reparata (Tf. 300) an der nördlichen Seite in weißer Kleidung und mit markantem, breitem Gesicht. Ihre Augen schauen etwas melancholisch aber bestimmt den Betrachter an. In ihrer rechten Hand trägt sie das Stadtmödel von Atri. Genau abgebildet wird der Dom, und wir sehen die Turmspitze in der Gestalt, die ihr um 1480 der lombardische Architekt Antonio da Lodi gab, ein wichtiges Indiz für die Datierung der Fresken. Über der Reparata befindet sich das Fresko der hl. Apollonia (Tf. 296). Als Märtyrerin hatte man ihr die Zähne herausgebrochen. Delitio benutzt diese Tatsache für seine gesichtsanatomischen Studien. Bei geschlossenem Mund sieht man breite rote Lippen, die die Jungfrau mit schmerzverzerrtem Gesicht zusammenpreßt. Auch ohne die Legende des Martyriums zu kennen, hat der Beschauer den Eindruck, die Heilige sei arg von Zahnschmerzen geplagt. Entsprechend der Disposition auf der Nordseite erscheint an der gegenüberliegenden Halbsäule der südlichen Chorwand eine meisterhaft gemalte, nicht zu deutende Heilige mit zum Gebet erhobenen Händen. Über ihr ist das Bild der Barbara angebracht mit ihrem Attribut, einem großen Turm.

Mit Recht werden dem Delitio Heiligenbilder an den achteckigen Pfeilern vor dem Chor zugeschrieben, am rechten erscheint vermutlich Vitus, daneben Papst Clemens I. und anschließend nochmals ein Papst, vielleicht Gregor der Große, und am entsprechenden linken Pfeiler der hl. Lorenz mit dem Rost, dann Leonhard, Sebastian und wahrscheinlich wiederum Gregor der Große.

Von höchstem Interesse ist die Madonna mit Kind an der vierten Stütze der rechten Langhausseite. Das Bild ist 1465 datiert und signiert »... ius fecit item Johannes Devaresis a[d] [hon]orem [be]ate Virginis Marie 1465«. Vielleicht ist der Name Devaresis eine Kontraktion für De Varesis, und wir hätten es dann mit einem lombardischen Meister aus Varese zu tun. Offensichtlich ist der Maler von Delitio beeinflusst. Schwierigkeiten hat die Jahreszahl 1465 bereitet, denn sie wirft die Frage auf, wie eine Abhängigkeit von Delitio nahezu zwanzig Jahre vor der Entstehung seiner Chorfresken zustandekommen kann. Devaresis lehnt sich indessen nicht an diese Werke an, sondern seine Madonna ist eine genaue, spiegelbildliche Übernahme der Maria aus einer Geburtsszene, die aus der Kirche B. Antonia in L'Aquila in das dortige Nationalmuseum gelangte. Dieses Bild wird einstimmig dem Delitio zugeschrieben. Ob Devaresis, der das Motivbild im Dom von Atri als selbständiger Meister ausführte, später zur Werkstatt des Delitio gehörte und an den Fresken im Chor mitarbeitete, wäre noch genauer zu untersuchen.

Delitio muß zu dem Bischof von Atri ein gutes Verhältnis gehabt haben, denn von dem Maler und seiner Schule sind, wenn auch ohne dokumentarische Unterlagen, weitere Arbeiten in der Diözese Atri zu belegen. In der Stadt Atri selbst ist ihm in der Kirche S. Agostino das Motivfresko der Madonna mit Kind zuzuschreiben, und ein Schüler malte in der

Kirche S. Nicolò di Bari in Atri an der Eingangswand das Fresko einer Madonna mit Kind zwischen den hll. Rochus und Sebastian.

In den engsten Umkreis des Delitio gehört die Altartafel in Mutignano östlich von Atri in der Pfarrkirche S. Silvestro (Tf. 301). Das Bild, das 2,06 x 1,92 m mißt, wurde 1913 schlecht restauriert und bedarf dringender Ausbesserung. Die Beziehungen zu den Fresken in der Chorkapelle des Domes von Atri sind so eng, daß man im Interesse der Kunstgeschichte wünschen möchte, das Werk von Mutignano im neu eingerichteten Dommuseum von Atri aufgestellt zu sehen. Das Altarbild besteht aus drei Tafeln, von denen die mittlere den thronenden Papst Silvester in natürlicher Größe zeigt, während die beiden Seitenflügel in der Mitte unterteilt sind und die Legenden von Papst Silvester und Konstantin d. Gr. wiedergeben. Der großzügige Bildaufbau und die Behandlung des prächtigen Papstornats verbinden sich mit der liebevollen Darstellung kleinster Details, wie die Tiara mit den drei Reifen, das feingearbeitete Kreuz auf dem Stab, den der Papst in der Linken hält, die vier Ringe an der linken Hand und die zwei Ringe an der rechten. Auf dem Besatz der Stola sind vier Gestalten dargestellt, der Erlöser, zwei weibliche Figuren und ein Franziskanerheiliger mit Buch und Kreuz, den man für den Bernhardin von Siena halten könnte. Die szenische Abfolge der Bilder auf den seitlichen Tafeln beginnt rechts unten mit der Taufe des Kaisers Konstantin. Im Bilde darüber disputiert Silvester mit den Rabbinnern, wobei ihm seine Argumente buchstäblich an den Fingern abgelesen werden können. Das Bild links unten zeigt das Wunder der Wiedererweckung des Stieres durch Silvester in Gegenwart des Konstantin. Das letzte Bild schildert, wie Silvester auf Geheiß des Kaisers in der Höhle das Maul des Drachen zubindet, der mit seinem Pestilenz bringenden Atem die Bewohner Roms vergiftete. Über der Grotte ist in eleganter Form eine mittelalterliche Stadt dargestellt. Die auf den Seitenflügeln erscheinenden Themen waren bereits früher in der Malerei bekannt, erinnert sei z. B. an die Fresken in der Silvesterkapelle in SS. Quattro Coronati in Rom oder an diejenigen in der Kirche S. Silvestro in Tivoli.

Westlich von Atri liegt der Ort Cellino Attanasio. Enzo Carli entdeckte dort in der Kirche S. Maria La Nova ein kleines Diptychon in Tempera auf Holz, das 30 x 50 cm mißt und sich heute im Nationalmuseum in L'Aquila befindet. Die Beziehungen zu den Chorfresken des Delitio im Dom von Atri sind offenkundig. Das Bildchen ist auf Goldgrund gemalt und zeigt auf dem linken Flügel die mystische Vermählung der Katharina von Alexandrien mit dem Jesuskind, während rechts die Kreuzigung mit Maria und Johannes dargestellt ist.

Von Wichtigkeit für die Delitioforschung ist in Isola del Gran Sasso in der Diözese Atri die kleine, alleinstehende Wegkapelle S. Sebastiano, die sich in einem hohen Rundbogen öffnet. Charakteristisch ist das weit vorgezogene stumpfwinklige Giebeldach, das den Besucher, der dem Altar und dem Heiligenbild hinter einem kunstvoll geschmiedeten Gitter seine Verehrung zollte, vor Sonne und Regen

schützte. Die sehr verwitterten Malereien auf der Rückwand werden einstimmig dem Delitio zugeschrieben. Die Stirnseite des Bogens zeigt in den Zwickeln die Verkündigung, während man im Scheitel über Bäumen und einer von Cherubim gehaltenen rosa Wolke Gottvater mit ausgebreiteten Armen sieht. Von ihm geht ein Lichtstrahl auf die Maria herunter.

Die Einflüsse Delitios in den wenig beachteten Fresken in der Kirche Madonna delle Grazie bei Alanno wären noch genauer zu studieren. Der Raum ist einschiffig und hat zwei Joche mit Kreuzgratgewölben. Die Malereien befinden sich in der Polygonalapsis, und zwar in der Kalotte und in den Lünetten der Seitenwände. Offensichtlich sind Thematik und Bildanordnung der Gemälde nicht sehr verschieden von den Chorfresken in Atri. Im Gewölbe werden den vier Evangelisten Johannes d.T. und drei Kirchenväter zugesellt, Hieronymus, Ambrosius und Gregor der Große. Wie in Atri bildet an den Wänden das Hauptthema die Lebensgeschichte der Maria, ihre Geburt, der Tempelgang, ihre Verlobung mit Joseph durch den Hohenpriester, die Ankündigung ihres Todes, ihre Krönung und das leere Grab.

### Die Malerei vom 16. Jahrhundert bis zum Ende des 18. Jahrhunderts

Die abruzzesische Malerei zwischen 1500 und 1800 ist durch Mangel an Originalität gekennzeichnet. Frühere Kunstzentren wie Teramo, Atri, Chieti und Sulmona verlieren völlig an Bedeutung. Nur L'Aquila zeigt noch eine gewisse Lebendigkeit, aber auch hier begegnen wir keinen überragenden Leistungen. Setzte sich das 15. Jh. noch eindringlich mit anderen Kunstlandschaften Italiens auseinander und weist eigenständige Ergebnisse auf, so charakterisiert die kommenden Zeiten, daß in den Abruzzen wahllos auswärtige Künstler beschäftigt werden, oder aber einheimische Maler am Werk sind, die sich in der Fremde bildeten, wie es der Zufall fügte. Im Cinque- und Seicento fehlen die Aufträge für größere Freskenzyklen. Sie begegnen erst im nachfolgenden Jahrhundert wieder, dann aber zeigen sich die Werke gänzlich von Neapel abhängig. Das Molise bleibt im 16. Jh. ohne Bedeutung, tut sich aber danach in der Ausschmückung seiner Kirchen hervor, was freilich ebenfalls völlig unter dem Einfluß Neapels geschieht. Kein Wunder, daß die Forschung sich mit der Spätzeit der abruzzesischen Malerei nicht abgegeben hat. Trotz des unbestreitbaren Niedergangs wäre es eine Aufgabe, diese Epoche zu studieren, da noch ungeheuer viel Material ans Tageslicht zu fördern ist.

#### *Das 16. Jahrhundert*

Im 16. Jh. entstehen die meisten malerischen Werke in den Abruzzen in L'Aquila. Eine Menge von Bildern aus dieser Zeit speichert das dortige Nationalmuseum. Der Einfluß der Toskana ist anfänglich so überwältigend, daß sich kaum ein eigener Stil ausbildete. Es ist deshalb äußerst schwierig, das Œuvre eines Künstlers scharf zu umreißen. In Dokumenten

ist eine große Zahl von Malern überliefert, deren Werke kaum noch nachzuweisen sind. Aber gerade diesen nahezu anonymen Meistern hat man willkürlich Gemälde zugeschrieben, so daß sie zu Unrecht ein stattliches aber durcheinandergewürfeltes Œuvre aufweisen. Eine neue kritische Sichtung des Materials, die man teilweise für das 15. Jh. vorgenommen hat, wäre ein Hauptanliegen für die Erforschung der Malerei der nachfolgenden Zeit. Mario Moretti hat noch 1968 in seinem aufwendigen Katalog des Museumsbestandes des Nationalmuseums in L'Aquila versucht, alle nicht signierten Bilder Malern zuzuschreiben, von denen wir im Grunde genommen kaum etwas wissen. So wäre z. B. das Œuvre des Giovanni Percossa, den wir nur urkundlich als Mitarbeiter des Saturnino Gatti kennen, völlig zu streichen. Worauf sich die vielen Zuschreibungen an einen Maler Cola di Merlo di Civita di Penne gründen, wäre noch auszumachen. Ebensowenig wissen wir von gesicherten erhaltenen Werken des Sebastiano di Cola da Casentino, der urkundlich zusammen mit Percossa als Zeuge genannt wird.

Der in seiner Aktivität am besten greifbare Künstler aus dem Anfang des 16. Jh. ist der 1521 verstorbene Saturnino Gatti, den wir bereits als Autor des 1494 datierten Freskenzyklus in Tornimparte kennenlernten. Am 6. November 1509 verpflichtet er sich vertraglich, für die Confraternità del Rosario in S. Domenico in L'Aquila ein Altarbild mit einer Rosenmadonna und einer dazugehörigen Predella zu liefern. Am 18. Juli 1511 garantiert er, das Werk mit Hilfe seines Mitarbeiters Percossa zu vollenden. Das in Tempera auf Holz gemalte Bild in den Maßen 2,45 x 1,70 m gelangte später in die Kirche S. Pietro di Coppito in L'Aquila und von dort in das Nationalmuseum. In der oberen Bildhälfte steht die von Lichtstrahlen umgebene Maria mit dem segnenden nackten Kind in einer Mandorla, die von Rosen eingefasst und von Engeln umgeben ist. Unter der Mandorla teilt ein Engel die dort versammelte Menschenmenge in zwei Gruppen. Links erscheinen ein Papst, Kardinäle und Bischöfe, rechts eine gekrönte weibliche Gestalt mit Edelfrauen in kostbaren Gewändern. Die im Vertrag erwähnte Predella ist nicht erhalten. Dieses Werk Saturninos setzt die Kenntnis Verrocchios voraus und zeigt weiterhin umbrische Einflüsse.

Ein nicht sehr einfallsreicher Schüler des Saturnino Gatti ist Giovanni Antonio da Lucoli. Aus Urkunden erfahren wir, daß er sich am 22. Juli 1534 zur Ablieferung einer Madonna aus Ton verpflichtete. Aus einem anderen Dokument ist er als Autor für das 1537 entstandene Ölgemälde auf Holz zu erschließen, das eine Anbetungsgruppe darstellt, die für den Dom von L'Aquila bestimmt war und sich heute im dortigen Nationalmuseum befindet. Für die Landschaft im Hintergrund bediente er sich umbrischer Vorbilder. Die Maria mit dem Kind und die Hirten auf der rechten Seite sind von Ghirlandaio und die beiden knienden Engel links von Lorenzo di Credi übernommen.

Francesco da Montereale wird zwischen 1509 und 1541 in Urkunden genannt. 1534 ist er unter den Mitgliedern der Accademia di S. Luca in Rom aufgeführt. Aus einem Notariatsakt vom 28. April 1509 geht hervor, daß er die Fresken

malte, die links vom Eingang in S. Silvestro in L'Aquila zu sehen sind. Die mittelmäßige, von Umbrien beeinflusste Arbeit zeigt die thronende Madonna in der Mitte, rechts davon steht der hl. Rochus und links der hl. Sebastian, für dessen Gestaltung die von Silvester von L'Aquila 1478 angefertigte Holzkulptur dieses Heiligen das Vorbild abgab. Die Komposition des Freskos wiederholt ein Temperabild auf Holz, das heute im Nationalmuseum aufgestellt ist. Die in S. Silvestro befindliche gesicherte Arbeit des Francesco da Montereale hat eine Kette von Zuschreibungen ausgelöst. Auf Grund einer alten Überlieferung hat man dem Meister wohl zu Recht die schlecht erhaltenen Fresken rechts vom Eingang in S. Silvestro zugewiesen, die u. a. die Taufe des Kaisers Konstantin zeigen.

Datierte Bilder anonymen Meister sind in L'Aquila in der ersten Hälfte des Cinquecento selten. Luigi Serra publizierte 1929 in seinem Buch über L'Aquila ein Fresko von 1516, das sich ehemals im Museo Civico befand, und in der Mitte den hl. Eusebius zeigt sowie zu beiden Seiten je zwei Szenen aus seiner Lebensgeschichte, die durch Beischriften erläutert sind. Das Lünettenfresko eines Portals am Langhaus der Kirche S. Maria della Misericordia ist 1545 datiert.

Von undatierten und nicht signierten Bildern in L'Aquila aus der ersten Jahrhunderthälfte ist das Kreuzigungsfresko an der Rückwand der einschiffigen Kirche B. Antonia erwähnenswert. In einer hügeligen Landschaft mit einer großen Ansammlung von Kriegern und Trauernden erblickt man in der Mitte den Gekreuzigten neben den Schächern. Entsprechend der Gewohnheit des 15. Jh. erscheint unter dem Kalvarienberg eine Reihe von Standfiguren, in deren Mitte der Erlöser mit einem Kelch in seiner erhobenen linken Hand dargestellt ist. Es umgeben ihn in rundbogigen Rahmungen rechts Antonius von Padua, Bernhardin von Siena und Johannes Capestranus, links Franz von Assisi, die hl. Klara und die später hinzugefügte sel. Antonia von Florenz. Weitere Bilder aus der ersten Jahrhunderthälfte bewahrt das Nationalmuseum. Aus der Kirche S. Maria della Misericordia stammt das große Ölgemälde auf Leinwand mit der Verkündigung. Die Landschaft ist umbrischen Vorbildern entlehnt. Links im Bilde erscheint der hl. Ludwig von Toulouse mit Bischofsstab und Mitra in einem Mantel, den das Lilienmuster ziert. Am unteren Bildrand kniet die Familie, die das Bildwerk in Auftrag gegeben hat. Nicht überzeugend ist die Zuschreibung eines Bildes an Francesco da Montereale, auf welchem Maria mit dem Jesusknaben und der kleine Johannes der Täufer als dessen Spielgefährte sowie sechs Heilige dargestellt sind, und das sich im Nationalmuseum in L'Aquila befindet. Die anbetende Madonna zeigt Formen des Carlo Crivelli, und die Köpfe der sechs Heiligen lassen sich stilistisch von Pinturicchio und Perugino ableiten. Zuschreibungen Morettis von Bildern im Nationalmuseum an Francesco da Montereale entbehren jeglicher Grundlage, z. B. gilt dies für eine Kreuzigung aus der Kirche S. Margherita in L'Aquila, für ein Lünettenfresko der Pietà mit Heiligen aus der Kirche S. Basilio in L'Aquila, für eine Kreuzabnahme, die früher im Rathaus von L'Aquila aufbe-

wahrt wurde, und für eine Mariengeburt in Tempera auf Holz aus der Kirche S. Maria della Misericordia in derselben Stadt. Der künstlerische Wert des letztgenannten Bildes ist nicht bedeutend, interessant jedoch sind die Kostüme der acht assistierenden Frauen, von denen zwei das Kind dem Vater Joachim in die Arme legen.

Der Einfluß der römischen Malerei ist im gesamten Cinquecento zu verfolgen, steigert sich jedoch nach der Mitte des Jahrhunderts. Erinnert sei an die dem Raffael zugeschriebene Heimsuchung, die sich in S. Silvestro in L'Aquila befand und heute im Prado in Madrid ausgestellt ist. Dieses Gemälde war bis 1655 in L'Aquila zu sehen; seine Stelle nimmt jetzt eine Replik ein. Laut Dekret der Stadtväter von L'Aquila vom Jahre 1520 durfte das Bild nicht kopiert werden. Dennoch konnte diese Verordnung seiner vorbildhaften Wirkung keinen Abbruch tun. Eine gute Nachbildung ist in S. Maria in Platea in Campi am dritten Altar rechts zu sehen. Nachklänge an die Kunst Raffaels und Michelangelos zeigt das riesengroße, 5,00 x 2,50 m messende Ölgemälde auf Leinwand im Chor von S. Maria di Paganica in L'Aquila. Dargestellt ist die Himmelfahrt Mariae. Die Jungfrau sitzt im hellerstrahlenden Himmel, von Engeln und Seraphim umringt, unten versammeln sich die Apostel an ihrem leeren Grab. Im vorigen Jahrhundert las man noch die Künstlerinschrift »Johannes Paulus Danti fecit 1576«.

Der wichtigste Vermittler römischer Kunst war Pompeo Cesura aus L'Aquila, der in hohem Alter 1571 in Rom starb. Er hatte dort als Schüler Raffaels seine Ausbildung erhalten und orientierte sich auch an der Kunst des Giulio Romano und des Perin del Vaga. Obwohl er seine Werke in L'Aquila weder datierte noch signierte, schreibt man ihm mit Recht Gemälde in S. Bernardino zu, die den Einfluß Raffaels erkennen lassen, eine Anbetung der Hirten und vor allem die Wundertaten des Antonius von Padua. Von Raffael übernommene Motive sind im Gemälde der Kreuztragung Christi mit dem Schweißstuch der Veronika deutlich erkennbar, ein Bild, das aus dem Konvent S. Giuliano bei L'Aquila in das Nationalmuseum gelangte. Die Zuschreibungen an Cesura von Malereien im Oratorio di S. Luigi Gonzaga in L'Aquila und von einer Kreuzabnahme in S. Amico ebendort sind zu überprüfen. Der Stil des Künstlers Cesura ist aus Nachstichen seiner Bilder zu erschließen, die Orazio de Santis aus L'Aquila, vielleicht ein Verwandter des Malers, ausführte.

Die Einwirkungen Raffaels und seiner Schule begegnen in anonymen Werken, die das Nationalmuseum in L'Aquila bewahrt. Erwähnenswert ist dort ein Rundbild aus der Chiesa del Carmine in L'Aquila, das die Hl. Familie, Franz von Assisi und den Täufer als Kind darstellt, ferner zwei zusammengehörige Gemälde aus S. Bernardino, die eine Verkündigung sowie den Erzengel Raphael und Tobias zeigen, weiterhin ist anzuführen die Darstellung der über einer Kirche in Wolken schwebenden Maria di Loreto zwischen dem Täufer und dem Stadtheiligen Massimo, ein Temperabild auf Leinwand aus dem Dom von L'Aquila.

Cesura hat in L'Aquila eine große Nachfolge gehabt, aus

der einige Künstler namentlich bekannt sind. Der wichtigste unter ihnen ist Giovan Paolo Cardone aus L'Aquila. 1569 war er an den Festdekorationen beteiligt, die anlässlich des Einzugs der Margarethe von Österreich hergestellt wurden, und 1586 hatte er Malereien an ihrem Katafalk im Dom von L'Aquila auszuführen. Nicht mehr erhalten sind seine 1572 entstandenen Fresken an der Porta Barete in L'Aquila. Seine Signatur trägt das berühmte Stadtbanner von L'Aquila, datiert und mit seinem Namen versehen sind zwei Madonnenbilder, das eine in S. Maria in Colle in Pescocostanzo von 1580, das andere in Fossa von 1583.

Das Stadtbanner von L'Aquila (Tf. 302) im Nationalmuseum stammt aus S. Bernardino und trägt links unten die Inschrift »Cardonius Aquilanus«. Es besteht aus rötlicher Seide, den Hintergrund durchsetzen goldene Tupfen. Dargestellt sind die vier Stadtheiligen, Massimo, Eutimio, Papst Coelestin und Bernhardin von Siena. Kniend heben sie das Stadtmodell von L'Aquila (Tf. 303) empor, das in der Genauigkeit der Wiedergabe eine wichtige Quelle für die Topographie der Stadt abgibt. Über die Stadtvedute schiebt sich eine Wolkenbank, in deren Mitte Christus steht, der das Kreuz umfaßt. Als Vorbild für diese Figur diente die Christusstatue Michelangelos in S. Maria sopra Minerva in Rom. Links vom Heiland sieht man Maria und rechts einen Engel. Die Ränder der Fahne sind reich dekoriert. An der linken und rechten Seite erscheinen in der Mitte die Stadtwappen, während oben und unten die Christusdevisen des hl. Bernhardin dargestellt sind. Der Standarte ist unten eine Art Predella angesetzt mit fünf Halbfiguren, jede in einer eigenen Rahmung. Vorgeführt werden zwei hll. Bischöfe, Franz von Assisi, Johannes Capestranus und Antonius von Padua.

In Pescocostanzo ist das Rosenkranzbild in der Cappella del Sacramento in S. Maria del Colle 1580 datiert und von Cardone unterzeichnet. Die Madonna mit Heiligen wird von den fünfzehn Mysterien des Rosenkranzes eingeschlossen, von den fünf freudreichen, den fünf schmerzreichen und den fünf glorreichen Geheimnissen der Erlösung. Ein thematisch ähnliches Bild, in Öl auf Leinwand, das Cardone 1583 mit seinem Namen signierte, befindet sich in S. Maria ad Cryptas in Fossa an der rechten Langhauswand. Über dem Haupt Mariens halten Putten einen Rosenkranz. Rechts kniet die anbetende Katharina von Siena, links steht der hl. Dominikus. Diese Darstellung umranden fünfzehn Szenen in Medaillonform mit den Mysterien des Rosenkranzes. Ein Ölgemälde auf Leinwand in der Kirche S. Francesco di Paola in L'Aquila zeigt links unten eine nur teilweise erhaltene Inschrift, die schlecht leserlich den Namen Cardonius erkennen läßt. Vor einem landschaftlichen Hintergrund tötet der Erzengel Michael den Drachen. Dem Cardone wird auch die Ausmalung des Refektoriums von S. Bernardino in L'Aquila zugeschrieben. Die Fresken in den Lünetten behandeln Szenen aus dem Alten und Neuen Testament. In sehr engem stilistischem Zusammenhang mit Cardone stehen noch zwei Ölbilder auf Leinwand in aquilanischen Kirchen, zum einen die Geburt Christi in S. Giusta und zum andern die Schlüsselübergabe an Petrus in S. Pietro di Coppito.

Zu den Schülern des Cesura zählt ein vermutlich aus L'Aquila stammender Maler namens Marianus Troylus, von dem sich eine Kreuztragung im Nationalmuseum in L'Aquila befindet. Der Einfluß Cesuras zieht sich bis in das 17. Jh. hin. Seiner Malweise folgen noch zwei Künstler aus L'Aquila, wahrscheinlich Brüder, Giovanni Paolo Mausonius und Pompeo Mausonius, deren Werke in der Umgebung von L'Aquila anzutreffen sind. Ersterer gilt als Autor eines Ölgemäldes auf Leinwand in der Pfarrkirche S. Maria e S. Pietro in Fagnano Alto. Es zeigt eine Rosenkranzmadonna und trägt die Bezeichnung »... Mausonius Aquilanus fecit 1599«. Die Pfarrkirche von Casentino, ein Ortsteil von S. Eusanio Forconese, verwahrt ein Bild dieses Künstlers, das den 1584 gestorbenen und 1610 heiliggesprochenen Carlo Borromeo darstellt. Die Signatur des Giovanni Paolo Mausonius und das Datum 1616 trägt das Bild der Hl. Familie in der Kirche von Civitatomassa. Für Pompeo Mausonius sind zu sichern das Rosenkranzbild von 1596 im Santuario della Madonna d'Appari bei Paganica, eine Himmelfahrt Christi von 1611 in der Pfarrkirche von Alanno sowie ein signiertes und 1616 datiertes Gemälde, das Carlo Borromeo wiedergibt, und weiterhin ein Fresko in der Kirche von Civitatomassa.

Ein letzter nennenswerter Schüler des Cesura ist Ottavio del Rosso. Von ihm stammt das Ölgemälde auf Leinwand in der Kirche S. Pietro di Coppito in L'Aquila in der ersten Kapelle links. Dargestellt ist in Frontalansicht die Figur des hl. Eusanius, die von neun kleinen Bildern gerahmt ist, worin Begebenheiten aus dem Leben des Heiligen erscheinen. Die Inschrift lautet: »Octavius Rubeus pinxit 1600«.

Die einheimischen Maler aus L'Aquila orientierten sich, vor allem in der zweiten Hälfte des 16. Jh., immer mehr an den künstlerischen Leistungen, die in Rom entstanden. Gleichzeitig wird in L'Aquila eine niederländische Künstlergruppe wirksam, die dort ihre Malweise verbreitet. Die Vertreter dieser Richtung gehören zu der Schar von Malern, die sich in Italien, vor allem in Rom, mit den Bildwerken der Hochrenaissance auseinandersetzten. Ein frühes Beispiel für eine derartige Mischung von niederländischer und römischer Malerei ist im Nationalmuseum in L'Aquila ein Ölgemälde der Hl. Familie auf Holz, das bereits zwischen 1530 und 1540 entstanden sein mag. Ein Engel schiebt einen Vorhang beiseite, hinter dem ein komplizierter zentraler Innenraum freigelegt wird. Der Joseph zeigt ein realistisches, niederländisch geformtes Gesicht.

Daß gerade L'Aquila in der zweiten Jahrhunderthälfte von Künstlern aus dem Norden aufgesucht wurde, erklärt sich durch den dortigen Aufenthalt der Statthalterin der Niederlande, Margarethe von Österreich, die ihr Staatsamt im Dezember 1567 niedergelegt hatte und dann bis zu ihrem Tod 1586 ihre farnesischen Güter in den Abruzzen verwaltete. Aus Quellen hören wir von niederländischen Künstlern im Gefolge der Margarethe in den Abruzzen. Zu diesem Kreis mag ein Maler gehört haben, der gegen Ende des Jahrhunderts eine im Nationalmuseum in L'Aquila befindliche Anbetung der Könige schuf. Das Ölgemälde auf Holz zeigt



die Hl. Familie und den Zug der Könige in einer Ruinenlandschaft.

Der namhafteste Vertreter der niederländischen Richtung in L'Aquila ist Aert Mytens, der in Italien unter dem Namen Rinaldo Fiammingo bekannt wurde, geboren um 1541 in Brüssel und 1602 in Rom gestorben. Von 1581 bis 1587 ist er als Maler in Neapel nachweisbar. Seine Werke in L'Aquila sind weder datiert noch signiert, doch wird ihm einstimmig die 6,00 x 5,50 m große Kreuzigung in Öl auf Leinwand rechts im Chor von S. Bernardino zugeschrieben. In dem vielfigurigen Gemälde erscheinen Maria Magdalena mit leidenschaftlicher Geste der Verzweiflung unter dem Kreuz Christi, die Gruppe der Marien, die Kreuze mit den Schächern, Krieger zu Fuß und zu Pferde. Am Himmel treiben Sturmwolken, und im Hintergrund wird in der Landschaft die Stadt Jerusalem mit dem Wahrzeichen eines Rundtempels sichtbar. Die Vorstudie zu dieser Kreuzigung ist in Gestalt eines 1,50 m hohen und 2,50 m breiten Ölbildes auf Leinwand erhalten, das aus der Kirche S. Maria di Paganica in L'Aquila in das Nationalmuseum kam. In derselben Sammlung sieht man noch zwei weitere Kreuzigungsdarstellungen in Öl auf Leinwand, die derjenigen von S. Bernardino nahestehen. Beide stammen aus L'Aquila, die eine aus der Kirche S. Maria Maddalena, die andere aus S. Apollonia. Eine Zuschreibung an Rinaldo, ein Bild mit der Taufe Christi, das in S. Maria di Paganica in der vierten Kapelle rechts hängt, wäre zu überprüfen.

Niederländischen Einfluß zeigen weiterhin zwei zusammengehörige Ölbilder auf Leinwand aus der Kirche S. Bernardino in L'Aquila, die sich heute in der Obhut des Nationalmuseums befinden, eine Anbetung der Könige und die Darbringung Christi im Tempel. Die Gesichter der beiden Madonnen strahlen eine passive Lieblichkeit aus, für die die niedergeschlagenen Augen charakteristisch sind. Der Marienfigur in der Darbringung Christi entspricht recht genau die Haltung der Katharina von Alexandrien auf einem Ölbild auf Leinwand, das aus der Kirche S. Caterina in L'Aquila in das Nationalmuseum gelangte. Dargestellt sind die Madonna mit Kind, Franz von Assisi und Katharina von Alexandrien.

In L'Aquila war die Entstehung der Bildwerke im 16. Jh. von Jahrzehnt zu Jahrzehnt zu verfolgen. Auch in den übrigen Abruzzan malte man fleißig, aber es bildeten sich dort keine Stilrichtungen aus, und die Erzeugnisse stehen beziehungslos nebeneinander. Die nächste Umgebung von L'Aquila orientierte sich an den Usancen in dieser Stadt. Ein Beispiel dafür liefert der Konvent S. Angelo d'Ocre bei Fossa. Am Anfang des 16. Jh. entstanden dort für die lokale Ikonographie interessante Bilder, die das Nationalmuseum in L'Aquila bewahrt. 1503 starb in S. Angelo der sel. Bernhardin von Fossa. Bald nach seinem Tod stellte man neben seinem Grabaltar zwei große Temperamalereien auf Holz auf. Die Kompositionen werden oben durch gemalte Kielbögen abgeschlossen, und in den oberen Ecken sind kleine Rundbilder angebracht. Auf einer Tafel erblickt man vor einer umbrisch beeinflussten Hintergrundslandschaft den

auferstehenden Erlöser mit der Siegesfahne, den auf der rechten Bildhälfte eine franziskanische Heilige anbetet. Auf dem anderen Gemälde stehen sich auf einem Wiesengrund Christus in Pilgertracht und der sel. Bernhardin von Fossa gegenüber, der von einem Franziskaner mit Bettelsack begleitet wird. Der obere linke Tondo berichtet von einer Wundertat des Seligen, indem dieser einem Stummen aus Teramo die Sprache wiedergibt, und der obere rechte Tondo erzählt von der Aufnahme Bernhards in den Himmel. Etwa gleichzeitig und im Umkreis des vorgenannten Malers entstand eine dreiteilige Temperamalerei auf Holz, von der das Mittelbild mit Christus am Kreuz verloren ist. Auf der linken Seite sind Maria und die durch Beischriften benannten seligen Massimo da Vigliano und Filippo da Cascina (gest. 1456) in Anbetung versunken, desgleichen auf der rechten Seite der Evangelist Johannes und die seligen Timoteo da Monticchio und Vincenzo dell'Aquila.

Konservativer verhielt man sich im weiter von L'Aquila entfernt gelegenen Sulmona. Das dortige Museo Civico verwahrt ein Lünettenfresko des 16. Jh. aus der nicht mehr existierenden Augustinerkirche in Sulmona. Die in einer Mandorla thronende Madonna mit Kind ist oben von drei schwebenden Engeln umgeben. Im Vordergrund links steht der hl. Laurentius mit einem Kirchenmodell und seinem Attribut, dem Rost, während rechts der Kirchenvater Augustin erscheint. Unten am Thron der Madonna sieht man eine anbetende Stifterfamilie. In diesem Werk ist kein Hauch der Renaissance zu spüren. Neben derartiger Rückständigkeit wird man gleichzeitig von Bildwerken überrascht, die für die Abruzzan neu waren. Im Kastell von Gagliano Aterno gewahrt man in einem Raum des oberen Stockwerks die Schlacht bei Tagliacozzo, das früheste Fresko historischen Inhalts in den Abruzzan.

Ebenso wie in L'Aquila sind auch in der übrigen Region datierte, aber nicht signierte Werke abruzzesischer Provenienz im 16. Jh. selten. Mit der Jahreszahl 1510 ist in der Sakristei in S. Maria in Platea in Campi ein Triptychon versehen, das in konservativer Reihung in der Mitte die Madonna mit Kind vorführt und auf den Seitentafeln Katharina von Alexandrien, Klara, Franz von Assisi und Antonius von Padua zeigt. In der ehemaligen, heute als Autoremise benutzten einschiffigen Kirche S. Maria della Misericordia in Tortoreto gibt es Fresken mit Gestalten und Szenen aus dem Neuen Testament, die z.T. 1536 datiert sind. Das Fresko mit Antonius von Padua am fünften linken Altar der Kirche S. Maria di Colliormano bei Penne stammt aus dem Jahre 1544.

Noch kümmerlicher ist der Bestand an Werken von einheimischen Künstlern, die außerhalb von L'Aquila in den Abruzzan zu finden sind. In der Kirche S. Maria di Costantinopoli in Ortona a Mare datierte 1583 ein Giovanni Battista Rusconi das große Leinwandbild einer Verkündigung. Der Maler Luca Fornaci aus Chieti ist seit 1585 nachweisbar und wird 1592 als verstorben erwähnt. 1590 datiert und signiert ist sein Leinwandbild im Diözesanmuseum in Chieti mit der Darstellung des Stammbaums des Franziskaneror-

dens. Von seiner Hand rührt auch ein Madonnenfresko in der Kirche S. Domenico in Chieti her.

Die künstlerischen Einwirkungen anderer italienischer Landschaften auf die abruzzesische Malerei des 16. Jh. sind so vielfältig, daß sie hier nur an Hand einiger Beispiele angedeutet werden können. Großen Einfluß gewann die venezianische Malerei, sei es direkt oder indirekt. Während des Zweiten Weltkrieges verschwand in Pescocostanzo aus der Kirche S. Maria del Colle ein Gemälde, das man dem Palma Vecchio zugeschrieben hat. Die meisten venezianischen Spuren finden sich entsprechend der Tradition im adriatischen Küstengebiet. Ein Maler, der direkt mit Venedig in Berührung kam, ist Polidoro da Lanciano. Er wurde um 1515 als Sohn des Paolo de'Renzi geboren und stammt aus einer in Lanciano ansässigen Familie von Vasenmalern. Bereits in jungen Jahren, 1536, ist er als Maler in Venedig überliefert und nennt sich dort Polidoro Veneziano. Als Schüler Tizians machte er sich einen Namen. Er ist nur in Venedig nachweisbar, wohingegen in den Abruzzen kein gesichertes Werk von ihm überliefert ist. 1957 gelangte aus der Kirche S. Nicola di Bari in Lanciano eine thronende Madonna mit dem Evangelisten Johannes links und Nikolaus von Bari rechts in das Nationalmuseum in L'Aquila. Der Bildaufbau und die Figuren erinnern so stark an die Schule Tizians, daß man geneigt ist zu glauben, Polidoro habe dieses Ölbild auf Holz für seine Vaterstadt gemalt. Der Künstler starb am 21. Juli 1565 in Venedig.

Einen Nachhall der Kunst des Paolo Veronese zeigt ein Werk in Chieti in der Kirche S. Giovanni dei Cappuccini, die 1586 errichtet und 1605 geweiht wurde. Das große Gemälde, das das Ehepaar Valerio und Silvia Valignani für den Hauptaltar ausführen ließ, ist das schönste Bild des 16. Jh. in Chieti. Dargestellt ist die Madonna in der Glorie, umgeben von Johannes d.T., Antonius von Padua und Franz von Assisi. Ebenfalls aus der Schule des Veronese stammen in derselben Kirche an einer der Langhausstützen das kleine Bild des von Engeln umgebenen Gottvaters mit dem toten Christus im Schoß sowie an einem Altar eine Kreuzigung mit Maria, Maria Magdalena, den beiden Johannes, Franz von Assisi und Rochus.

Venezianische Einflüsse zeigen ein Triptychon mit Maria und Kind und Heiligen in der Sakristei von S. Maria Maggiore in Lanciano und ein 1541 datiertes Tafelbild im Konvent der Madonna di Vallaspra bei Atesa. Kunstgeschichtlich kaum beachtet sind gute venezianische Bilder des 16. Jh. in S. Maria Maggiore in Vasto. Dazu gehören das fälschlich dem Tizian zugeschriebene Gemälde über dem Hauptaltar, und im hinteren linken Seitenschiff die schöne Madonna del Gonfalone. Die mystische Vermählung der Katharina im linken Seitenschiff an der Wand in Höhe der zweiten Arkade dürfte der Werkstatt des Veronese entstammen.

Die traditionellen Beziehungen und die geographische Nähe der Abruzzen zum balkanischen Küstengebiet schlugen sich auch in der Malerei nieder. Von dort wirkte eine venezianisch-byzantinisierende Richtung ein, die nicht immer zutreffend als kretische Malerei bezeichnet wird. Diesen

Einfluß zeigen mehrere Bilder im Depot des Nationalmuseums in L'Aquila, u.a. ein 1582 datiertes Ölbild der Verkündigung aus dem Observantenkloster bei Tocco da Casauria. Aus der Kirche S. Chiara in L'Aquila stammt eine venezianisch-byzantinische Kreuzigung. Andere Ölgemälde aus dieser Gruppe waren früher im erzbischöflichen Palast in L'Aquila untergebracht, eine Anbetung der Könige, eine Geburtsszene und eine Kreuzabnahme. Im Dom von Isernia befindet sich am Ende des linken Seitenschiffs eine Ikone, die Halbfigur einer Maria mit dem bekleideten Kind auf dem linken Arm. Die Tafel wurde im 16. Jh. von Monsignore Lomellino von Rhodos nach Isernia gebracht.

Die Malerei der Toskana, die einen so großen Anklang in L'Aquila fand, hatte natürlich auch in den übrigen Abruzzen einen Widerhall. Aus den zahlreichen Werken, die in diesen Zusammenhang gehören, greife ich ein Triptychon in der Kirche S. Marcello in Anversa degli Abruzzi aus der ersten Jahrhunderthälfte heraus, das in der Mitte die Madonna mit Kind und an den Seiten die hll. Michael und Franz von Assisi zeigt, sowie in Ripa Teatina eine von Engeln umgebene Hl. Familie am Hauptaltar der Pfarrkirche S. Pietro.

Einflüsse der Marken erstrecken sich vor allem auf die Provinz Teramo. Ein Beispiel unter vielen sind Malereien an den Seiten des 1532 datierten Sakramentsaltars in S. Maria in Platea in Campli. Links stehen die hll. Ursula, Maria Magdalena, Katharina von Alexandrien und der Täufer, rechts Gregor d.Gr., Sebastian, Paulus und Dominikus (oder Thomas von Aquin).

Unvermindert hält sich der Einfluß Umbriens. Auch hier nur ein Beispiel aus der ersten Hälfte des Cinquecento in Castelvechio Subequo. Am ersten rechten Altar von S. Francesco befindet sich die Himmelfahrt Mariens, ein Ölgemälde auf Leinwand. Im unteren Teil stehen die zwölf Apostel, die seitlich von den sie an Größe überragenden Franz von Assisi und Antonius von Padua eingerahmt werden.

Vielleicht um 1543 schuf ein römischer Maler das verehrte Bild der Himmelfahrt Mariens mit dem Erlöser auf der Rückseite in der Sakristei von S. Francesco in Tagliacozzo, ein Gemälde, das im Monat August eines jeden Jahres in feierlicher Prozession in den bedeutenderen Kirchen des Ortes gezeigt wird.

Weniger als in späteren Zeiten manifestiert sich die künstlerische Ausstrahlung Neapels in den Abruzzen. Inwieweit ein Temperabild auf Holz mit der Maria und dem Kind sowie zwei Heiligen, ehemals in einer Kirche in S. Eufemia a Maiella und heute im Nationalmuseum in L'Aquila, neapolitanisch beeinflusst ist, wäre noch zu untersuchen. Interessanter ist der Hinweis von Ferdinando Bologna, daß zwei Bilder im Dommuseum in Atri, eine Geburtsszene und eine Geißelung Christi, von einem Spanier gemalt wurden, der, sich im weltweiten Neapel formend, seine Werke in den Abruzzen absetzte. Die früher dem Signorelli, Perugino oder Cola dell'Amatrice zugeschriebenen Gemälde weist Bologna überzeugend einem Spanier zu, der die Kunst Bramantes und Signorellis kannte. Als Autor dieser Arbeiten nimmt er

den zwischen 1500 und 1507 in Neapel tätigen Pedro de Aponte an, ein Schüler des Juan de Borgoña. In den Ecken des zeitgenössischen Rahmens des Geburtsbildes sieht man das Wappen der Acquaviva. Somit käme Andrea Matteo III. Acquaviva, Herzog von Atri, Kenner der internationalen Welt in Neapel, als Auftraggeber in Betracht.

Die Zahl namentlich genannter auswärtiger Maler in den Abruzzen ist im 16. Jh. beträchtlich. Auch außerhalb von L'Aquila sind sie überall in unserer Landschaft anzutreffen, wie z. B. Antonio da Fossombrone, genannt Plonio Antonio di Francesco, der 1506 ein Triptychon für die Kirche S. Reparata in Casoli malte. Eine dem Sodoma zugeschriebene Kreuzigung Christi in der Unterkirche von S. Maria Valleverde in Celano ist vermutlich keine eigenhändige Arbeit, doch in seinem engsten Umkreis entstanden. Wohl einstimmig weist man dem Taddeo Zuccari (1529-1566), der in den Marken in S. Angelo in Vado geboren wurde, Bilder in S. Domenico in Penne zu, die Christus als Gärtner und das Martyrium des Stephanus darstellen. In derselben Kirche werden dem aus Ravenna stammenden, 1577 gestorbenen Giovanni Battista Ragazzini drei Bilder zugeschrieben, eine Himmelfahrt Mariae, eine Rosenkranzmadonna mit weiblichen und eine andere mit männlichen Heiligen. Der Aufenthalt Ragazzinis in der Provinz Teramo ist durch ein signiertes und in seinem Todesjahr datiertes Bild einer Madonna mit Kind und Heiligen in S. Maria in Platea in Campi gesichert.

Werke des aus Bergamo stammenden Malers Giovanni Paolo Olmo sind in Sulmona zu sehen. In der Kirche S. Francesco della Scarpa befindet sich am Elisabethaltar ein Ölgemälde auf Leinwand mit der Heimsuchung. Die Inschrift lautet: »Jo[hannes] Paulus Ulmus civis Bergom[ensis] p[in]xit«. Am unteren Bildrand ist das Stadtwappen von Mailand abgebildet. Der Altar gehörte der Mailänder Kolonie in Sulmona. Laut Beischrift wurde er 1508 errichtet, 1706 durch Erdbeben beschädigt und 1708 restauriert. In S. Maria della Tomba in Sulmona wird dem Olmo ein Ölbild auf Leinwand zugeschrieben, das den Apostel Jacobus Maior mit Pilgerstab und Buch darstellt. Ein Aufenthalt in L'Aquila des Malers Bernardino Monaldi aus Florenz ist bezeugt. In der Kirche der Annunziata in Sulmona führte er an der rechten Langhauswand ein Pfingstbild aus, das er 1598 datierte und signierte »Berna Monaldius Florentinus faciebat«.

Die Mitwirkung venezianischer Künstler an Malereien in S. Maria Maggiore in Vasto bestätigt sich durch die Signatur des Luigi Benfatto, auch Alvise dal Friso genannt, auf einem Bild der Taufe des Kaisers Konstantin. In der Inschrift bezeichnet sich der Meister als Neffe des Paolo Veronese. Benfatto war ein Schwestersohn Veroneses. Er wurde etwa 1554 geboren und starb am 7. Oktober 1609 in Venedig.

Fast zur Bedeutungslosigkeit sinkt im 16. Jh. die Malerei im Molise herab. Allerdings lassen die neuen, noch nicht ausgewerteten Funde in den Wohnräumen des Kastells von Gambatesa Überraschungen erwarten, denn es tauchen hier weltliche Themen auf, die in dieser Region sehr selten sind.

Dargestellt sind Ruinenlandschaften und Stadtveduten, die personifizierten Tugenden und antike Kaiserköpfe in Medaillonrahmen. Stilistisch zeigen sich die Malereien von Rom und Neapel abhängig. Reste von Gewölbefresken, u. a. die Darstellung des Turmbaus von Babel, sieht man in der Kirche S. Maria Maggiore in Guglionesi. Von ebendort gelangte ein Triptychon in Tempera auf Holz in das Nationalmuseum in L'Aquila. Als Maler des 1505 datierten Bildes nennt sich ein sonst unbekannter Michele Greco di Lavelona. Indessen deutet der Name an, daß der unter venezianischem Einfluß stehende Künstler von der balkanischen Küste der Adria stammt. In der von einem Giebel bekrönten Tafel sieht man in der Mitte die thronende Maria mit Kind, links den Täufer und rechts den hl. Benediktinerabt Adam, der in Guglionesi besonders verehrt wurde. Im dreieckigen Giebfeld erscheint der Erlöser mit den Passionswerkzeugen, gestützt von Maria und dem Evangelisten Johannes.

Ein anderes Triptychon, 1542 datiert und umbrischen Einfluß verratend, verwahrt die Kirche S. Antonio Abate in Gildone. Die Mitte nimmt Maria mit dem Kind ein. Auf den Seitentafeln erscheinen Antonius Abbas und Antonius von Padua, während in der Lünette die Kreuzigung mit der Gruppe der Marien und das Abendmahl dargestellt sind.

#### Das 17. Jahrhundert

Der Niedergang der bodenständigen Malerei in den Abruzzen hält im Seicento an. Tonangebend bleibt auch in dieser Zeit die Stadt L'Aquila. Waren dort im vorangehenden Jahrhundert noch einheimische Kräfte tätig, die ihre Ausbildung außerhalb des Landes suchten, so sind die Hauptakteure nun nach L'Aquila eingewanderte Künstler. Den größten Einfluß in der Stadt erreichte die Familie Bedeschini. Der in der Ortsgeschichte bewanderte Claudio Crispomonti, der 1629 eine noch unpublizierte Geschichte der Stadt L'Aquila verfaßte, nennt glaubhaft als den Stammvater des aquilanischen Zweiges Giulio Cesare Bedeschini, einen Piemontesen, der im Gefolge der Statthalterin der Niederlande, Margarethe von Parma, 1583 nach L'Aquila kam. Aus Mangel an Dokumenten sind wir in der Beurteilung des Giulio Cesare auf wenige gesicherte Werke angewiesen. Sein frühestes bekanntes Bild ist der 1607 datierte und signierte Bethlehemische Kindermord im Nationalmuseum in L'Aquila. Trotz schlechter Erhaltung ist der Einfluß des Toskaners Cigoli erkennbar. Um 1625 freskierte Giulio Cesare in S. Silvestro die Branconikapelle, wo die Heimsuchung Raffaels aufgestellt war. Undatiert, aber mit seinem Namen versehen ist ein Ölgemälde auf Leinwand in der Kirche S. Francesco di Paola. Dargestellt ist das Wunder des Kreuzes. Ein Bischof berührt mit dem Kreuz eine auf einer Bahre liegende Kranke, die von Assistenzfiguren umstanden ist. Vom Himmel steigen Engel herab, was auf die Gesundung der Leidenden schließen läßt. Mitarbeiter des Giulio Cesare war wahrscheinlich sein Bruder Giovanni Battista, von dem aber kein gesichertes Werk bekannt ist. Es wird überliefert, daß er sich auch als Musiker betätigte.

Ein Sohn des Giulio Cesare ist Francesco Bedeschini. Er

malte 1643 den hl. Antonius von Padua für die gleichnamige Kirche in L'Aquila und das Mittelbild des großen Triptychons hinter dem Hauptaltar in der Chiesa del Suffragio in L'Aquila. Dargestellt ist die Trinität mit Maria, Heiligen und den reinen Seelen, die dem Fegefeuer entgingen. Francesco wird auch als Architekt erwähnt. Größeren Ruhm erlangte er als Kupferstecher. Aus Dankbarkeit für das Ende einer Pestseuche entwarf und stach er 1675 eine Folge von Blättern religiösen Inhalts, die ein großer Erfolg war. Die Stiche wurden in Venedig, Rom und Neapel abgesetzt. 1699 schuf er das Titelblatt zu dem Werk »Melpomene sacra«, das ein Kanoniker namens Teodoro Vangelista vom Dom in L'Aquila verfaßt hatte. Für die Aufführungen von Melodramen desselben musischen Kanonikers lieferte Francesco die Bühnenausstattungen. Die Biblioteca Salvatore Tommasi in L'Aquila verwahrt einen Sammelband mit Druckgraphik des Francesco. Ein Blatt mit dem Datum vom 20. Mai 1685 widmete er dem Maffeo Barberini, Fürst von Palestrina. Die »Poesie« des Giovanni Canale, die 1694 in Neapel erschienen, stattete Francesco mit Illustrationen aus. Seine Stiche sind bezeichnet F.B.A.I., d.h. Franciscus Bedeschinus Aquilanus Inventor. Ein Sohn des Francesco war der Geistliche und Maler Carantonio Bedeschini, Kanoniker an der Kirche S. Pietro di Coppito in L'Aquila.

Mit der Behandlung der Familie Bedeschini haben wir dem zeitlichen Ablauf vorgegriffen. Am Beginn des 17. Jh. war der Einfluß der Niederländer immer noch wirksam. Eine 1612 datierte Verkündigung im Nationalmuseum aus S. Domenico in L'Aquila trägt die Inschrift: »Aloysius Finsonius Belga Brugensis fecit 1612«. Eine ähnliche Darstellung desselben Meisters aus Brügge befindet sich in Neapel im Museo di Capodimonte.

Im 17. Jh. können wir nachweisen, daß nicht alle auswärtigen Maler, die ihre Werke in L'Aquila oder anderswo in den Abruzzen absetzten, auch an den betreffenden Orten persönlich auftraten. Dieses könnte durchaus für den Maler Finson zutreffen. Eine Bekräftigung dieser Annahme liefert ein Bild des Malers Baccius Ciarpius mit der Taufe des Kaisers Konstantin am dritten linken Altar in S. Silvestro in L'Aquila. Es trägt eine Signatur, worin der Meister mitteilt, er habe das Werk in Rom ausgeführt: »Baccius Ciarpius Bargaensis faciebat Romae 1612«. Baccio Ciarpi wurde 1578 in Barga in der Provinz Lucca geboren und wird, in Rom lebend, zuletzt 1644 erwähnt. 1613 war er in der Malerakademie von S. Luca in Rom eingeschrieben. Dieser nicht sehr fortschrittliche Künstler war später noch einmal für L'Aquila tätig. Zwei Gemälde von ihm aus dem Jahre 1631 sind in S. Giusta überliefert. Beide Bilder in Öl auf Leinwand messen 2,50 x 1,80 m und stellen das Martyrium der Giusta und das Martyrium des Stephanus dar. Ein anderer für L'Aquila tätiger Künstler ist in Vicenza ansässig. In S. Maria di Paganica befindet sich in der ersten Kapelle links das Bild des Salvators mit der Inschrift: »Alexander Magantia pingebat Vicenzae«. Der Meister gehört zu der im 16. und 17. Jh. bekannten Malerfamilie Maganza in Vicenza. Er wurde dort 1556 geboren und starb nach 1630.

Einheimische Künstler aus L'Aquila zogen es vor, ihre Bilder in unbedeutenden Kirchen der Umgebung unterzubringen. So befindet sich z.B. in der Pfarrkirche von Pagliara eine Anbetung der Könige von der Hand eines sonst unbekannten Künstlers, der das Werk signierte: »Fabritius Micarella Aquilano faciebat 1644«.

Die Darstellung eines Schmerzensmannes, die aus der Kirche B. Antonia in L'Aquila in das dortige Nationalmuseum gekommen ist, schreibt Ferdinando Bologna dem Bolognesen Francesco Albani zu. Von einem Maler, dessen Herkunft unbekannt ist, und der anderswo nicht belegt werden kann, stammt am ersten rechten Altar in S. Pietro di Coppito das Ölbild auf Leinwand mit der Darstellung des hl. Bischofs Liborius. Das Gemälde trägt die Bezeichnung: »Joseph Liperius faciebat A.D. 1672«. In der zweiten Hälfte des 17. Jh. tritt der bereits an anderer Stelle erwähnte Deutsche Carl Ruthart in L'Aquila auf. Sein Weg führte ihn von Danzig über Antwerpen und Rom nach L'Aquila, wo er für S. Maria di Collemaggio einen umfangreichen Bilderzyklus schuf. Ein großer Teil seines Œuvre wird im Nationalmuseum in L'Aquila gezeigt. Die mangelnde Eigenständigkeit der aquilanischen Malerei verdeutlicht ein nach römischen Vorbildern im 17. Jh. gefertigtes Porträt des Papstes Paul IV., das laut Unterschrift ein Aquilaner malte: »Caesar Fantitto Aquilanus pinxit«.

Außerhalb von L'Aquila sind anonyme Malereien von geringem Interesse. In Gagliano Aterno freskierte man im 17. Jh. in der Kirche S. Martino die Polygonalapsis des 14. Jh. mit acht Geschichten aus dem Leben des hl. Martin. Nur der Datierung wegen sind zwei Rosenkranzmadonnen zu nennen. Die eine entstand 1600 für die Kirche S. Vittoria in Carsoli, die andere 1604 für S. Maria della Valle in Scanno. Eine 1698 datierte Geburtsszene verwahrt die Kirche der Annunziata in Sulmona.

Von Künstlern unterzeichnete Bilder sind im 17. Jh. in den Abruzzen nicht selten. In S. Martino in Tussio befindet sich am Altar des Rosenkranzes eine Rosenkranzmadonna mit den 15 Mysterien, die Bernardino Michetti signierte und 1613 datierte.

Unter den nichtabruzzesischen Malern tut sich Antonio D'Enrico hervor, genannt Tanzio da Varallo, ein Piemontese und Nachfolger des Caravaggio. Erst in neuerer Zeit ist man auf seine Reisen in Süditalien aufmerksam geworden. Er hielt sich in Rom auf, und in den Abruzzen hinterließ er großartige Bilder. Sein Weg führte ihn nach Fara S. Martino, wo er zwischen 1612 und 1614 in der Kirche S. Remigio das Gemälde mit der Beschneidung Christi schuf. Später sehen wir ihn in Pescocostanzo wieder. Dort malte er etwa 1616 ein großes Votivbild, dessen inhaltliche Deutung erst nach seiner neuerlichen Restaurierung möglich wurde. In der Mitte des Bildes liegt in bergiger Landschaft miniaturhaft klein eine Stadt, vor deren Mauern ein Palast lichterloh in Flammen steht. Ein zierlicher Engel fliegt von oben herab und gießt aus einem Kübel Wasser in die Feuersbrunst. Am unteren Bildrand erscheint die Halbfigur einer anbetenden älteren Frau mit Halskrause, die Stifterin des Gemäldes, die

das Werk aus Dankbarkeit für die himmlische Rettung ihres Besitztums der Kirche Madonna del Colle dedizierte. Das Ereignis mag sich in Pescocostanzo abgespielt haben, so daß das großartige Frauenporträt als das Bildnis einer Abbruzzesin anzusehen ist. In einer etwas höheren Bildzone sind Heilige dargestellt. Links hält der stehende Bernhardin von Siena dem Beschauer die Christusdevise entgegen. Neben ihm kniet Franz von Assisi. Auf der rechten Bildseite steht über der Stifterin die hl. Klara mit der Monstranz in ihrer rechten Hand, und ihr folgt rechts außen eine Märtyrerin mit dem Palmzweig. Über den Wolken erscheint die himmlische Welt. In einer Lichtflut sitzt die Madonna mit ihrem Kind auf einer von Cherubköpfen eingerahmten Wolke. Von besonderer Schönheit sind die musizierenden Engel zu seiten der Maria. Der linke spielt auf einer großen Laute, während der andere ein mit sechs Saiten bespanntes Violoncello zwischen muskulösen Beinen hält.

Ein Maler aus Polen, Sebastiano Majeski, erreichte die Provinz Teramo. Auf einem Gemälde im Konventualenkloster in Campli nennt er sich 1637 »Sebastianus Majeschi Polonus et civis Teramensis«. Als Bürger von Teramo schuf er 1622 für die Sakristei des dortigen Domes sechs große Leinwandbilder. Neben seinem Selbstbildnis, der Stifterfigur, den Darstellungen des Franz von Assisi und des hl. Leonhard führt er vor allem Wundertaten des Stadtheiligen Berardus vor. Auf einem der Gemälde trägt der das Volk von Teramo segnende Bischof unter dem Bischofsgewand eine Ritterrüstung, eingedenk einer Überlieferung, nach der Papst Paschalis II. den Bischöfen von Teramo das Anlegen des Kriegergewandes gestattet hatte. Dem Majeski zugeschrieben werden Fresken im Kreuzgang von S. Maria in Propezzano mit den Evangelisten und Szenen aus der Genesis, von denen noch Spuren festzustellen sind. Reisen führten den polnischen Bürger Teramos vermutlich in das südlichere Adriagebiet nach Ortona a Mare, wo er im Kreuzgang von S. Maria delle Grazie Gemälde geschaffen haben soll.

In der Kirche SS. Trinità in Ortona a Mare erstellte der ortsansässige Tommaso Alessandrino das große Leinwandbild mit dem Jüngsten Gericht. Ein anderes Gemälde von ihm verwahrt die Biblioteca Comunale von Ortona. Außerhalb seiner Heimatstadt war er für die Chiesa dei Cappuccini in Lanciano beschäftigt.

Größere Bedeutung erlangte der in Rom tätige Maler Giovanni Battista Boncori, 1643 in Campli geboren und am 24. Mai 1699 in Rom gestorben. 1678 wurde er als Mitglied in die Accademia di S. Luca in Rom aufgenommen und noch in seinem Todesjahr zum Princeps dieser Institution gewählt. In Campli besitzt die Chiesa della Misericordia eine Darstellung Christi im Tempel von seiner Hand.

In den Abruzzen finden sich Spuren von der Tätigkeit des Malers Mattia Preti, der 1613 in Taverna in der Provinz Catanzaro geboren wurde und 1699 auf der Insel Malta starb. Eine Reihe seiner Bilder befand sich in der Sammlung Dragonetti in L'Aquila. Eine aus Tortoreto stammende Taufe des Augustinus im Nationalmuseum in L'Aquila wird wohl mit Recht dem Preti zugewiesen.

In der Apsis der Kirche SS. Annunziata in Sulmona ist in einer reichen Stuckrahmung die schöne Verkündigung zu sehen, die Lazzaro Baldi in der zweiten Hälfte des Seicento ausführte. Baldi ist als Schüler und tatkräftiger Mitarbeiter des Pietro da Cortona berühmt geworden, 1624 in Pistoia geboren und 1703 in Rom gestorben.

Von dem Neapolitaner Luca Giordano existiert in der Kirche S. Maria dei Raccomandati in S. Demetrio ne' Vestini ein 1663 datiertes und signiertes Ölbild auf Leinwand mit der Darstellung der Heimsuchung. Ein Schüler des Giordano, Giuseppe Simonelli aus Neapel, von dem sich in der Regierungstadt zahlreiche Gemälde erhalten haben, malte für die Kirche der Annunziata in Sulmona einen Christus im Tempel. Am Ende des Seicento tritt Francesco Antonio Borzillo (Borzillo) aus Larino in Pescocostanzo auf. Er führte die Evangelistenbilder in den Gewölbezwicken der Cappella del Sacramento in S. Maria del Colle aus.

Die Malerei des Molise zeigt im 17. Jh. im Gegensatz zu früheren Zeiten eine gewisse Lebendigkeit. Die dort sesshaften Slawen, die aus Dalmatien und Kroatien eingewandert waren, hielten nicht nur durch ihre Sprache die Verbindung mit ihrer Heimat aufrecht, sondern sie stärkten das Band auch durch Import von Kunstwerken. Ein Beispiel für die Malerei liefert der von Slawen bewohnte Ort Acquaviva Collecroce. Die dortige Kirche S. Maria Ester behütet zwei aus Kroatien eingeführte Bilder des 17. Jahrhunderts. Das eine zeigt den Erzengel Michael, den Drachen tödend. Seitlich hinter ihm erscheint die Madonna in der Glorie. Sie hält den Jesusknaben, der die Kreuzspitze eines langen dünnen Stabes auf das verendende Untier drückt. Das andere großformatige Bild mit dem Martyrium des Blasius kam aus Zagreb. Die lebhaft agierenden Figuren sind völlig im Stil venezianischer Malerei gebildet. Ein venezianisch beeinflusstes Verkündigungsbild, das in jüngster Zeit durch Restaurierung seine Farbfrische zurückerhielt, bewahrt die Pfarrkirche von Montorio nei Frentani.

Mit wenigen Ausnahmen wird in dieser Zeit die Malerei durch Neapel bestimmt. Von den im Molise geborenen Künstlern, die sich mit der dortigen Kunst auseinandersetzten, nenne ich zwei Beispiele. Der aus Oratino gebürtige Benedetto Brunetti datierte 1658 eine Grablegung Christi in Öl auf Holz in S. Maria Maggiore in Casacalenda. Die Pfarrkirche S. Maria della Croce in Cercemaggiore besitzt vom selben Meister drei Bilder. Das eine zeigt die Madonna von Loreto mit den hll. Antonius Abbas und Dominikus, das andere zeigt die Madonna di Costantinopoli mit dem Apostel Philipp und dem hl. Francesco di Paola, und das dritte stellt eine Kreuzigung dar. Niccolò Fenico aus Campobasso arbeitete für den Wallfahrtsort S. Maria Libera bei Cercemaggiore. In der Kirche sieht man seine Madonna mit vier Heiligen und im Refektorium eine 1686 datierte Abendmahlsszene.

Daneben arbeiteten aber auch Künstler aus dem neapolitanischen Bereich für das Molise. Ein Sebastiano Pasquale aus Capua malte 1612 für die Cappella del Carmine in S. Maria Libera bei Cercemaggiore eine Maria mit Heiligen.

Bekannter ist der Neapolitaner Fabrizio Santafede. 1576 ist seine Eheschließung überliefert, und letztmalig wird er 1628 erwähnt. In Neapel sind zahlreiche Werke von ihm erhalten. Ein von Santafede signiertes Ölbild auf Holz kam aus der Pfarrkirche in Lucito in das Nationalmuseum in L'Aquila. Das um 1600 zu datierende Gemälde besitzt einen komplizierten Aufbau. Das 2,26 x 1,42 m große Mittelbild zeigt die Rosenmadonna mit Heiligen und Engeln. Zwei von ihnen krönen die Gottesmutter. Diese Darstellung wird von 15 rechteckigen Bildern, die durchschnittlich 30 cm hoch und 33 cm breit sind, umgeben. Darauf erscheinen Szenen aus dem Leben Christi. Über diesem Kompositwerk ist ein ovales Gemälde angebracht, dessen größte Abmessungen 70 x 100 cm betragen, und das den bärtigen Gottvater darstellt, der mit seiner Rechten segnet und mit der Linken eine von einem Engel gestützte große Weltkugel umfaßt. Von der Hand des Santafede ist am ersten linken Altar in der Kirche S. Antonio Abate in Campobasso das Gemälde des hl. Benedikt, der aus einem Besessenen den Teufel austreibt. Die große Geburtsszene hinter dem Hauptaltar in S. Maria Maggiore in Casacalenda wird ebenfalls diesem Meister zugeschrieben. Ein Bild aus der neapolitanischen Schule des 17. Jh. mit Maria in der Glorie und Heiligen hütet die Kirche S. Maria delle Grazie in Montefalcone del Sannio. Ein letztes Beispiel für die Präsenz neapolitanischer Maler im Molise mag Bartolomeo De Core abgeben, der in der Kirche S. Antonio da Padova in Fossalto das Altarbild signierte und 1692 datierte.

#### *Das 18. Jahrhundert*

Die Aufträge, die im Settecento an Maler vergeben wurden, sind zahlreicher als im vorangehenden Jahrhundert. Der Barockstil bemächtigt sich des ganzen Landes. Den vielen Neubauten von Kirchen entspricht eine verstärkte Betätigung in der Malerei, vor allem in der Freskotechnik. Der Stil wird vornehmlich von Neapel bestimmt.

Der regste Ort bleibt vorerst L'Aquila. Diese Stadt, die in ihrer Geschichte so häufig eine ausgeprägte politische Eigenständigkeit entwickeln konnte, erlebte in diesem Jahrhundert eine bis dahin nie gesehene kulturelle Überlagerung, die von der Landeshauptstadt des Königreichs ausging und besonders eindringlich in den ersten vier Jahrzehnten des Jahrhunderts zutage tritt. Danach entstand durch den kurzen Auftritt des Vincenzo Damini in der Malerei der Stadt eine völlig neue Situation. Durch ihn verbreitete sich eine Malweise mit starkem venezianischem Einschlag, und nach diesem Intermezzo verliert L'Aquila die Vormachtstellung, die es durch Jahrhunderte innehatte.

Einer der ersten Vertreter der neapolitanischen Schule in L'Aquila ist Giacomo Farelli. Von sizilianischer Abkunft, wurde er 1624 in Rom geboren, aber die Stätte seiner Wirksamkeit war Neapel, wo er als Schüler des Andrea Vaccaro (1598-1670) viele Werke schuf und 1706 starb. Vielleicht noch am Ende des 17. Jh. weilte er in den nördlichen Gegenden der Abruzzen und war für die Barockkirche S. Filippo Neri in L'Aquila tätig. Reisen führten ihn nach Atri, wo die

Herzöge Acquaviva residierten, die stets fruchtbare Verbindungen zu Neapel unterhielten. Im herzoglichen Palast statete Farelli die Wohnräume mit Fresken aus, von denen nur noch wenige Spuren zu sehen sind. Natürlich handelte es sich um weltliche Themen, wir hören vom Kampf der Titanen, von den Taten des Herkules und von Porträts von Mitgliedern der Familie Acquaviva.

Größere Wirkung als Farelli erzielte in L'Aquila der Neapolitaner Girolamo Cenatiempo (Cenatempo), dessen in Neapel erhaltenen Werke zwischen 1705 und 1730 datiert sind. Er gehörte zur Schule des Luca Giordano und starb 1744 in der Landeshauptstadt. Sein erster Auftritt in L'Aquila fand 1709 statt. In diesem Jahr verpflichtete er sich, die Decke und die Kalotte der 1703 durch Erdbeben beschädigten Cappella del Sacramento in S. Bernardino mit Fresken auszumalen, die heute noch erhalten sind. Zu diesem Zeitpunkt war er auch mit Malereien in der Kirche S. Margherita beschäftigt. In der Kirche S. Amico befindet sich ein Bild von ihm, das die hl. Monica im Gespräch mit ihrem Sohn Augustinus darstellt. Es ist signiert und datiert »Hieronimus Cenatempo pinxit 1715«. Eine reiche Tätigkeit entfaltete er in den Jahren 1732-1733. Im Domchor entstand sein 6,00 x 3,45 m großes Leinwandbild mit der Madonna del Carmine und den hll. Massimo und Georg. Das Werk ist signiert und datiert »Gerolamo Cenatempo 1732«. Gleichzeitig malte er im Dom rechts vom Chor die Maria Magdalena mit Engeln. Andere Werke entstanden in S. Bernardino, u. a. die berühmten Bilder in der Kassettendecke des Mittelschiffs. Ein undatiertes, aber mit seinen Initialen versehenes Ölbild auf Leinwand im Depot des Nationalmuseums in L'Aquila zeigt den Dominikaner Vincenzo Ferrer.

Beträchtlich ist der Aufmarsch der Neapolitaner in L'Aquila im Jahr 1733. Einer aus ihrem Kreis, Francesco de Mura, Schüler des Solimena, schuf für die Kirche S. Basilio ein Gemälde, das eines der schönsten Bilder des 18. Jh. in L'Aquila ist. In der Mitte schwebt Christus mit nacktem Oberkörper. Seine segnende Gebärde gilt einer Gruppe von Heiligen und assistierenden Benediktinermönchen. Im Vordergrund links kniet der Kirchenvater Basilius, und Gottvater, die Weltkugel haltend, sendet dem Sohn die Taube zu. Das Gemälde ist signiert und 1733 datiert. Der dazugehörige Entwurf befand sich ebenfalls in S. Basilio und gelangte in das Nationalmuseum. Mit Sicherheit ist dem Meister ein aus dem Dom stammendes Bild in derselben Sammlung zuzuschreiben, auf dem der hl. Gaetano Thiene mit pathetischer Gebärde vor der Madonna mit dem nackten Jesusknaben kniet.

Der in Neapel nachzuweisende Künstler Michelangelo Bonocore signierte und datierte 1733 ein Ölbild auf Leinwand mit der Darstellung des hl. Dominikus, dem die Jungfrau Maria erscheint. Das Gemälde gelangte aus der Kirche S. Domenico in das Nationalmuseum. Kurze Zeit später, etwa um 1735, malte der in Neapel tätige Solimenaschüler Nicola Maria Rossi (1699-1755) ein heute gleichfalls im Nationalmuseum befindliches Bild, das die Madonna di Lo-

reto mit Engeln und zwei Heiligen in der vorderen Bildebene darstellt. Das Werk kommt aus der Kirche S. Maria di Roio und ist signiert.

Die Vorherrschaft der neapolitanischen Malerei in L'Aquila fand ein jähes Ende durch die unerwartete Gastrolle des Vincenzo Damini, der auf einige Jahre die Malweise der Stadt bestimmte. Fast alle seine in L'Aquila ausgeführten Malereien tragen seine Signatur, worin er sich als Venezianer bezeichnet. Obwohl seine Tätigkeit in Venedig nicht zu belegen ist, spürt man doch den Einfluß, den venezianische Meister auf ihn ausübten, vor allem Giovan Battista Piazzetta und Giambattista Pittoni. Wir erfahren, daß sich Damini zwischen 1720 und 1730 in London aufhielt, wo es um diese Zeit vielen venezianischen Künstlern gelang, ihre Werke abzusetzen. Auf Grund seiner datierten Arbeiten in L'Aquila erhellt, daß Damini von 1737-1741 dort arbeitete. In dieser Zeit ist seine Schaffenskraft erheblich. Seine Malweise ist nicht erfinderisch, aber dem Zeitgeschmack geschickt angepaßt. In der Farbigkeit seiner Bilder offenbart sich immer der Venezianer. Jedoch zeigen einige Kompositionen Anklänge an Solimena. Indessen ist kein Aufenthalt in Neapel für ihn zu belegen.

Die Hauptaufträge, die ihn über Jahre beschäftigten, erhielt Damini von dem Observantenkloster S. Giuliano bei L'Aquila. Das Datum 1737 trägt am zweiten rechten Altar der einschiffigen Kirche die Darstellung des Johannes Capestranus in der Schlacht bei Belgrad, im selben Jahr entstand die Anbetung der Könige, ein großes Gemälde an der Rückwand des Chores. 1738 malte er das Bildnis des hl. Diego und den das Kreuz anbetenden Antonius von Padua am ersten Altar rechts. 1739 datiert ist der hl. Pasquale Baylón am Hauptaltar. Der gut erhaltene Entwurf für dieses Bild kam aus S. Giuliano in das Nationalmuseum. Das Gemälde des hl. Gennaro, des Schutzpatrons von Neapel, im Chor von S. Giuliano ist 1740 datiert. Leider ist die letzte Zahl unleserlich. Der Heilige erhebt pathetisch die Hände, um den feuerspeienden Vesuv im Hintergrund zu versöhnen. Für die kleine Kuppel der Kirche malte Damini die vier Evangelisten.

Daminis Malereien in aquilanischen Kirchen lassen sich seit 1739 verfolgen. Das Ölbild auf Leinwand im Nationalmuseum mit der Darstellung des Thomas von Aquin stammt aus der Kirche S. Domenico und ist 1739 datiert. Der von Engeln umgebene stehende Heilige hält in seiner erhobenen Rechten eine große Monstranz und in der anderen Hand eine Kette, mit der er die Ungeheuer bändigt. Am ersten rechten Altar in S. Silvestro befindet sich die 1740 datierte Taufe Christi, die Damini mit viel Lichteffekten darstellt. Im selben Jahr schuf er auch ein Ölbild auf Leinwand für die Kirche S. Domenico. Es zeigt König Karl II. Anjou, der Krone und Szepter abgelegt hat und auf einem roten Kissen kniet. Mit ausgebreiteten Armen verehrt er die Madonna in der Glorie, die von Thomas von Aquin assistiert wird. Das Bild bewahrt heute das Nationalmuseum. Zwei 1741 datierte Gemälde des Malers sieht man in S. Agostino, zum einen eine Madonna mit Augustin und dessen Mutter Mo-

nica und zum andern eine Darstellung des Augustinerheiligen Nikolaus von Tolentino. Aus dem Jahr 1741 ist weiterhin eine Hl. Familie in der zweiten linken Kapelle von S. Margherita zu erwähnen. Zu den besten Werken des Meisters in L'Aquila gehört das Bild, das die Mitte der Holzdecke der kleinen Kirche S. Antonio da Padova (auch Chiesetta dei Cavalieri de Nardis genannt) einnimmt. Es ist eine großartige Farbkomposition und zeigt Maria, die ihr Kind dem Antonius von Padua darreicht, der es freudig umarmt. Damini betätigte sich auch in der weiteren Umgebung L'Aquilas. Am letzten Altar des linken Seitenschiffs in der Pfarrkirche S. Giovanni Evangelista in Casentino, ein Ortsteil von S. Eusanio Forconese, sieht man sein Bild der das Kreuz anbetenden Brigitte von Schweden.

Damini war der letzte namhafte Maler in L'Aquila. Noch während seiner Tätigkeit in dieser Stadt ist ein unbedeutender Künstler aquilanischer Herkunft, Bernardino Ciferri, dort wirksam. Sein farbenreiches Bild der hl. Caecilie am zweiten rechten Altar des Domes ist 1741 datiert und mit seinem Namen versehen. In der Chiesa del Suffragio malte er ein Pfingstbild und das Martyrium der Lucia. Im nahgelegenen Fossa schuf er in der Pfarrkirche der Assunta in den Kassetten der Holzdecke die Himmelfahrt Mariae und Bilder mit Heiligen; diese Arbeiten sind signiert und 1739 datiert. Ein sonst unbekannter Maler Pietro Bugni unterzeichnete mit seinem Namen und dem Datum 1753 ein Ölbild auf Leinwand mit Maria, den toten Christus auf ihrem Schoß haltend, das in der Sakristei von S. Marciano in L'Aquila aufbewahrt wird. Ebenso unwichtig ist das Bild eines Edelmanns, das aus dem Rathaus von L'Aquila in das Nationalmuseum kam. Diese bescheidene Leistung signierte und datierte 1775 ein Diego Pesco.

Eine gewisse Bedeutung in der Malerei des 18. Jh. erlangte die Stadt Chieti. Dort wirkte der einheimische Maler Donato Teodoro, mit dessen Œuvre man sich bisher kaum beschäftigt hat. Er starb am 21. Januar 1799 und wurde in S. Domenico in Chieti begraben. In der einschiffigen Chiesa del Carmine führte er an der Holzdecke ein Gemälde mit dem Sturz des Luzifer aus. Im Konvent von Francavilla malte er eine Flucht nach Ägypten. Weiterhin ist ein Aufenthalt von ihm in L'Aquila zu belegen. Dort sieht man im Chor des Domes von seiner Hand Szenen aus dem Leben des hl. Massimo. Das Gemälde mit dem Martyrium des Heiligen ist signiert und datiert: »Theodorus Theatinus pinxit 1730«. Bekannt ist die Tätigkeit des Meisters in Campoli. In der Kirche S. Maria in Platea brachte er an der 1713 entstandenen Holzdecke Bilder aus dem Leben des Stadtheiligen Pancratius an, seine Taufe und sein Martyrium.

Natürlich war auch in Chieti der Einfluß Neapels nicht abzuwehren. Deutlich zeigt sich dieses in dem Bild des Todes des hl. Joseph in der zweiten rechten Kapelle von S. Agostino. Ein neapolitanischer Künstler betätigte sich im Dom von Chieti. Dort signierte ein Saul Persico eine Himmelfahrt Mariae, ein Gemälde mit Gennaro und anderen Heiligen. Ein Saul Persico ist in Neapel nicht nachweisbar, dagegen aber ein Saverio Persico. Die Schreibweise des Vornamens



Saul wäre zu überprüfen. Am dritten linken Altar des Domes trägt eine Himmelfahrt Mariae das Datum 1776. Als Autor nennt sich Andrea Scapuzzi aus Gaeta. Er studierte in Rom und erhielt dort 1768 den ersten Preis der Accademia di S. Luca. Nur wegen der Datierung 1725 ist ein Altarbild in der Kirche S. Giovanni dei Cappuccini in Chieti nennenswert. Es ist am dritten linken Altar angebracht und zeigt Franz von Assisi, der der Madonna und Christus Blumen darreicht.

Nichtabruzzesische Künstler bestimmten wesentlich die Malerei Sulmonas. Für die Badia Morronese in der Nähe der Stadt arbeiteten Giovanni Conca aus Gaeta und Rafael Mengs. Conca malte 1750 das an anderer Stelle erwähnte Gemälde des Papstes Coelestin und Mengs den hl. Benedikt. Beide Bilder hütet heute das Museo Civico in Sulmona. Wahrscheinlich entstand das 5,00 x 2,24 m große Ölbild auf Leinwand des Mengs in seinem römischen Atelier. Die Beziehungen des Meisters zu den Abruzzern reichen aber noch über diesen Auftrag hinaus. Sein drittes Kind, Katherina Mengs, heiratete den Baron Antonio De Angelis aus der abruzzesischen Stadt Ancarano. Im Hause des Mengs in Rom verkehrte der 1752 in Campli geborene Giovanni Antonio Paris, der sein bevorzugter Schüler wurde. Nach dem Tode des Lehrers im Jahr 1779 begab sich Paris in die Schule des Anton von Maron (1733-1808) aus Wien. Von Paris kennen wir in den Abruzzern keine Arbeiten. In Teramo bekleidete er die Stelle eines Direktors an der »Scuola teoretica di disegno« und starb 1840.

Das Gemälde des Antonius von Padua in S. Francesco della Scarpa in Sulmona zeigt eine Abhängigkeit vom erwähnten Coelestinbild des Giovanni Conca. Das Werk ist 1766 datiert und von dem in Arpino geborenen Maler Eugenio Porretta unterzeichnet. Aus Mangel an einheimischen Kräften gelang es einem Maler aus dem Molise, in Sulmona tätig zu werden. Paolo Gamba (1712-1782) aus Ripabottoni signierte die Gewölbefresken in der Chiesa dell'Annunziata und malte die Ovalekuppel und die Laterne der Kirche S. Caterina aus.

Ausschließlich neapolitanische Künstler waren an der malerischen Ausstattung der Barockkirche S. Maria Assunta in Castel di Sangro beteiligt. Das Datum 1719 und die Signatur des Paolo De Matteis trägt das Madonnenbild mit den hll. Jacobus, Philippus, Sebastian und Rochus. Von seiner Hand stammt auch das Abendmahl. Francesco De Mura malte einen Schmerzensmann und Jesus auf dem Weg nach Golgatha. Im linken Seitenarm der Kirche befindet sich von Santolo Cirillo das Ölbild der Eherne Schlange und ein anderes Gemälde mit der Mannalese. Das farbenprächtige Ölbild der Anbetung der Hirten und die Darstellung Christi unter den Schriftgelehrten werden dem Domenico Antonio Vaccaro zugeschrieben. Die Kirche Madonna delle Grazie in Castel di Sangro bewahrt an der Holzdecke eine 1715 datierte Anbetung der Könige, die die Signatur des sonst unbekannten Malers Felice Buccino trägt.

Ein in den Abruzzern tätiger Maler und Schüler des Francesco De Mura ist Giacinto Diana, 1730 in Pozzuoli gebo-

ren und 1803 in Neapel gestorben. In der Kathedrale von Lanciano freskierte er die elliptischen Gewölbe des Hauptschiffes und die Kuppel. Die Malereien sind signiert und 1789 datiert. Im ersten Gewölbefeld überreicht David seinem Sohn Salomon das Modell des Tempels von Jerusalem. In der Mitte erhebt Ahasver die junge Esther auf den persischen Thron, und im dritten Feld weiht Salomon Gott den Tempel von Jerusalem. Die Kuppel hatte Diana mit einer heute zerstörten Marienkrönung ausgestattet.

Noch im 18. Jh. vergab man in der Provinz Teramo Aufträge an Künstler, die aus den Marken stammten. Zu ihnen gehört z.B. der Historien- und Bildnismaler Nicola Monti aus Ascoli Piceno, der 1795 in seiner Heimatstadt starb. Er hatte sich in Rom in der Schule des Pompeo Batoni gebildet. Die Chorbände der Pfarrkirche S. Maria in Bellante versah Monti 1793 mit biblischen Szenen, u.a. mit den alttestamentlichen Gestalten des Jakob und der Rahel. Das Werk ist mit seinem Namen bezeichnet.

Einige Künstler kennen wir nur auf Grund ihrer Signaturen. Dazu gehört z.B. Giuseppe Prepositi, der 1789 drei Bilder im Chor von S. Domenico in Atri schuf, eine Verkündigung, eine Madonna mit Heiligen und eine biblische Szene. Vor der Zerstörung der Stadt Roccaraso im Zweiten Weltkrieg sah man in der Pfarrkirche S. Vito das Gemälde des Titelheiligen, das in der zweiten Hälfte des 18. Jh. der Maler Carlo Ponticelli signierte.

Außerhalb von L'Aquila und Chieti sind einheimische namentlich bekannte Maler nur selten anzutreffen. Eine 1732 datierte Pietà in der Kirche S. Felice Martire in Poggio Picenze ist vermutlich das Werk eines Abruzzesen. Aus Penne stammte der Maler Domiziano Vallarola (1731-1811). Er schuf in der Kirche S. Francesco in Bucchianico 1774 datierte Fresken und malte 1782 in seiner Vaterstadt in der Kirche S. Chiara an der Holzdecke die große Darstellung des Paradieses.

Daß die Abruzzesen ihre künstlerische Ausbildung in Neapel erhielten, erweist immer wieder der stilistische Befund. Eine Bestätigung wird durch einen Maler aus S. Demetrio ne' Vestini geliefert, der 1788 für die Kirche S. Giovanni Evangelista in S. Giovanni, ein Ortsteil von S. Demetrio ne' Vestini, das Bild eines Rosenkranzfestes schuf. In der Signatur nennt sich der Meister Johannes Baptista Arista Demestriensis und sagt aus, er habe sein Bild in Neapel gemalt.

Eigenleistungen der abruzzesischen Malerei sind im 18. Jh. kaum zu finden, und die auswärtigen Maler, die das Land durchstreiften, hinterließen keine Meisterwerke. Sie gehörten nicht zur ersten Garnitur und standen im Schatten der großen Barockmaler. Ähnlich zeigt sich die Situation in der Malerei des Molise, wo ebenfalls der neapolitanische Einfluß vorherrschend ist.

An der vielbesuchten Malerschule des Francesco Solimena in Neapel studierte Carlo Gamba. Er wurde am 30. Oktober 1712 in Ripabottoni im Molise geboren und starb daselbst am 26. Dezember 1782. Sein noch weitgehend ungesichertes Œuvre wäre auf Grund seiner verbürgten Werke zusammen-



zustellen. 1747 datiert und von ihm signiert sind in der einschiffigen Kirche S. Francesco in Larino, ein Bau des 18. Jh., die Kuppelfresken mit der Madonna, die von Engeln umgeben in der Himmelsglorie von ihrem Sohn gekrönt wird. Die meisten Bilder des Künstlers befinden sich in seinem Geburtsort Ripabottoni. In der dortigen dreischiffigen Kirche der Assunta trägt das Altarbild des hl. Rochus mit Engeln seine Signatur und das Datum 1754. Die Rosenkranzmadonna am Ende des rechten Seitenschiffes und ferner zwölf allegorische Figuren zwischen den Arkadenbögen des Langhauses stammen von seiner Hand. Andere Darstellungen von ihm mit der Verherrlichung Mariens sieht man im selben Ort in der Chiesa dell'Immacolata. In der Kirche S. Maria Assunta in Fossalto malte der Meister 1774 das mit seiner Signatur versehene Opfer des Melchisedek. Die Barockapsis derselben Kirche zeigt von seiner Hand Fresken mit Szenen aus dem Alten Testament, das Opfer Isaaks, die Arche Noah sowie Kain und Abel. Im selben Jahr 1774 entstand Gambas Bild mit der Unbefleckten Empfängnis, das sich in Campodipietra in der Kirche S. Martino befindet. Wohl mit Recht werden ihm im Refektorium des Klosters S. Elia in Sant'Elia a Pianisi zwei Lünettenfresken zugeschrieben, eine Verkündigung und die Darstellung des Abendmahls. Wir berichteten bereits von seiner Tätigkeit in Sulmona. In Pescocostanzo schuf er das Fresko des Paradieses in der Ovalekuppel der Cappella del Sacramento in der Kirche S. Maria del Colle. Das Werk ist signiert, jedoch undatiert.

Am Ende des 18. Jh. begegnet in Agnone der Maler Francesco Palumbo. In der einschiffigen Kirche S. Antonio Abate malte er das große Gewölbefresko des Jüngsten Gerichts, das signiert und 1793 datiert ist. In derselben Kirche findet man von ihm noch weitere Gemälde, u. a. ein Opfer Isaaks.

Unsignierte neapolitanische Gemälde, die man mit Vorliebe namhaften Künstlern zuschrieb, sind im Molise zahlreich. Ich nenne nur ein Gemälde mit dem Tod des hl. Joseph in S. Maria Maggiore in Casacalenda aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts und eine Kreuzabnahme in der Pfarrkirche der Addolorata in Castelpretoso, die ein Meister aus dem Umkreis des Solimena schuf. Der Maler Giacinto Diana aus Neapel, den wir bereits als Freskomaler in der Kathedrale von Lanciano antrafen, war im Molise in Frosolone tätig. In der dortigen Pfarrkirche trägt das Bild einer Madonna in der Glorie mit Engeln seine Signatur und das Datum 1785.

### Die Malerei im 19. Jahrhundert

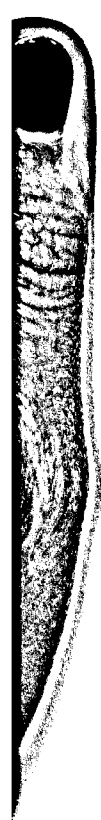
Das 17. und 18. Jh. verdeutlichten, wie stark die Malerei des Berglandes von fremden Einflüssen beherrscht wurde, und wie die wenigen einheimischen Maler Funktionäre nicht-abruzzesischer Kunstrichtungen wurden. Das Austrocknen und Absterben dieses Kunstzweiges war evident, und es hatte den Anschein, als würde die Eigenständigkeit abruzzesischer Malerei nie wieder lebendig werden. Unter völlig neuen Voraussetzungen erfuhren aber die Abruzzesen im

19. Jh. einen Aufschwung, der Kräfte freisetzte, die für die italienische Malerei des Ottocento von Bedeutung wurden. Am augenfälligsten innerhalb dieser Entwicklung ist die Verlagerung der künstlerischen Zentren.

Historische Städte wie L'Aquila, Atri und Sulmona, die die Kultur des Landes über Jahrhunderte bestimmt hatten, verloren an geschichtsbildender Wirksamkeit, ebenso kulturell gesättigte Landschaften, wie das Marserland und der nördlich der Pescara gelegene Teil der Provinz L'Aquila. Dafür entwickelte sich ein fruchtbares fortschrittliches Leben im adriatischen Küstenland, und das betraf nicht allein die Malerei. Auch eine neue gelehrte und literarische Gesellschaftsschicht bildete sich in dieser Gegend. Beispielsweise ist Teramo Geburtsort des Philosophen, Historikers und Politikers Melchiorre Delfico (1744-1835), der Dichterin Giannina Milli (1825-1888), des Astronomen Vincenzo Cerulli (1859-1927). Aus Giulianova stammt Vincenzo Bindi (1852-1928), dessen kunsthistorische Forschungen bis auf unsere Tage ungewöhnliche Wirkung besitzen. In Vasto kam 1783 der Dichter Gabriele Rossetti zur Welt. Die Stadt Pescara kann mit Stolz den Dichter Gabriele D'Annunzio (1863-1938) zu ihren Söhnen zählen.

Unter den in den Abruzzesen so selten anzutreffenden Musikern werden am Ende des 18. Jh. und im 19. Jh. im adriatischen Küstengebiet namhafte Talente bekannt. Die meisten erhielten ihre Ausbildung auf der berühmten Musikschule S. Pietro a Maiella in Neapel. Der angesehenste unter ihnen ist Fedele Fenaroli (1730-1818) aus Lanciano, zu dessen Schülern Mercadante, Cimarosa und Zingarelli zählen. Aus Teramo kommt der Komponist Luigi Badia (geb. 1819). Im nahegelegenen Ort Giulianova kam 1829 der Musiker Gaetano Braga zur Welt. Er war einer der berühmtesten Violoncellisten seiner Zeit in Italien. Mit seinem Instrument bereiste er die ganze Welt, war z. B. in Lissabon, Paris, Chicago; zu seinen Freunden gehörten der Komponist Rossini und der Maler Domenico Morelli. Der Kammermusiker Paolo Tosti (1846-1916) wurde in Ortona a Mare geboren. Seine ersten Erfolge hatte er in London und wurde Bürger dieser Stadt. 1911 kehrte er nach Italien zurück. Der 1833 in Campobasso geborene Erennio Gammieri ließ sich in Petersburg nieder, wo er Orchesterdirektor am kaiserlichen Theater war.

In diesen Umkreis, der die geistige Neuerweckung der Abruzzesen mitbedingte, gehören auch die Maler. Es lösen sich mehrere Generationen ab. Die älteren Künstler sind noch im 18. Jh. geboren, Costanzo Angelini (1760-1853) aus S. Giusta bei Amatrice, Nicola De Laurentiis (1783 bis 1832) aus Chieti und Gabriele Smargiassi (1798-1882) aus Vasto. Die nachfolgende Gruppe von Malern kam zwischen 1800 und 1825 zur Welt, Giuseppe Bonolis (1. Januar 1800-1851) aus Teramo und die vier Malerbrüder Palizzi. Giuseppe (1812-1888) wurde noch in Lanciano geboren, die jüngeren Brüder kamen nach der Übersiedlung der Eltern in Vasto zur Welt, Filippo (1818-1899), Nicola (1820-1866) und Francesco Paolo (1825-1871). Zur dritten Generation gehören nach 1830 geborene Künstler, wie Valerico Laccetti



(1836-1909) aus Vasto, Gennaro Della Monica (1836 bis 1917) aus Teramo, Teofilo Patini (1840-1906) aus Castel di Sangro und Francesco Paolo Michetti (1851-1929) aus Tocco da Casauria.

Die Maler erhielten ihre Ausbildung teilweise in Rom, hauptsächlich aber, wie die Musiker, in Neapel. Angelini studierte zunächst in Rom und seit 1790 in Neapel. Smargiassi begann 1817 sein Studium in Neapel und Bonolis 1822. De Laurentiis bildete sich seit 1826 in Neapel und ging später nach Rom. Giuseppe Palizzi ließ sich 1835 in Neapel nieder, zwei Jahre später folgte ihm sein Bruder Filippo, und auch die beiden anderen Brüder hielten sich zeitweilig in der Landeshauptstadt auf. Laccetti erreichte Neapel um das Jahr 1852 ungefähr gleichzeitig mit Della Monica. Patini kam in jungen Jahren nach Neapel und ebenso Michetti, der 1868 dort eintraf.

Zur Zeit der Bourbonen war Neapel eine der bekanntesten und schillerndsten Städte Europas, wo sich mit einer unüberschaubaren Menge heimischer Maler eine Fülle von ausländischen Künstlern mischte, Engländer, Franzosen, Holländer, Deutsche, Dänen, Russen und andere. Feste und Musikaufführungen gehörten zur Tagesordnung. Vertreter der Botschaften und der Stadtradel bildeten den Mittelpunkt des gesellschaftlichen Lebens. Man sollte annehmen, daß die an Berge und Einsamkeit gewöhnten Abruzzesen sich im Wirbel dieser Weltstadt nur schwer zurechtfinden. Aber es gehört zu ihrem Wesen, sich verschiedensten Situationen rasch anzupassen und sie zu bewältigen. Im Gegensatz zum 17. und 18. Jh. vermittelten sie in aller Bescheidenheit dem künstlerischen Leben der Großstadt neue Impulse.

Vor allem die Generation der nach 1800 geborenen Künstler fand sich in Neapel in einer Art von Diaspora zusammen, eine für Italien ganz natürliche Erscheinung, wenn man bedenkt, daß z.B. noch im heutigen Rom die aus den Marken, aus Umbrien oder den Abruzzes Eingewanderten sich kennen und Interessengemeinschaften bilden. Costanzo Angelini z.B., der 1790 aus einer der abgeschiedensten Gegenden des Berglandes nach Neapel kam, fand im Haus des berühmten Steinschneiders Filippo Rega aus Chieti, der im Mittelpunkt der neapolitanischen Gesellschaft stand, wohlwollende Aufnahme. Er heiratete die Schwester des Rega. Die vier nach Neapel eingewanderten Brüder Palizzi standen dort unter der Obhut älterer Abruzzesen. Giuseppe studierte bei Smargiassi aus Vasto, Filippo war Schüler von Angelini, Bonolis und Smargiassi. Nicola wurde von seinem Bruder Filippo in Neapel eingeführt, und den jüngsten Francesco Paolo unterrichtete Bonolis. Zu den Schülern und Freunden des Filippo Palizzi gehörten Laccetti, Della Monica und Patini. Als Altvater der Abruzzesen fungierte Smargiassi. Della Monica gehörte zu seinen Schülern, und sogar Michetti wurde dem 70jährigen noch vorgestellt.

Den jugendlichen Michetti, der sich im Alter von 17 Jahren von Chieti nach Neapel begab, hatte man zunächst an den dort tätigen Kupferstecher Bocchini aus Chieti verwiesen. Dieser nahm ihn auf und ging am Tage nach der Ankunft Michettis mit seinem Zögling in die Akademie zu dem

greisen Smargiassi. Dieser meinte allerdings, Michetti solle lieber Schuster als Maler werden, ein Fehlurteil, das der Altmeister bald zu korrigieren hatte. Der Zusammenhalt unter den Abruzzesen erleichterte nicht allein ihr tägliches Leben. Aus dem Umgang miteinander entwickelte sich eine verwandte Malweise, die durch gemeinsame Studien vor der Natur gefördert wurde.

Den obligaten Weg nach Neapel schlug auch eine Schar von abruzzesischen Malern der zweiten Garnitur ein, deren Namen heute fast vergessen sind. Die meisten kamen aus der Stadt Vasto. 1830 und 1837 wurden auf den Kunstausstellungen in Neapel Bilder des Filippo Molino präsentiert. Er kam am 7. Oktober 1804 in Vasto zur Welt und starb am 21. September 1856 in Neapel. Er malte u.a. eine Vedute von Vasto, und die dortige Kirche S. Pietro verwahrt sein Bild mit der Rosenkranzmadonna. An der Akademie in Neapel studierte der 1809 in Vasto geborene Floriano Pietrocola. 1837 erwarb die bourbonische Regierung Bilder von ihm. 1830 stellte der Maler Naglieri aus Vasto in Neapel aus und wurde mit einer Goldmedaille ausgezeichnet. Zwei Künstler aus dem nah bei Vasto gelegenen Ateesa lebten in Neapel, der Kalligraph Rodini und der Historienmaler Nicola Cardone (geb. in Ateesa 1807, gest. daselbst 1892), ein Schüler des Filippo Palizzi. Der am 7. März 1814 in Chieti geborene Raffaele Ferrara, der 1883 in Rom starb, lebte in Neapel als preisgekrönter Historienmaler und Pensionär der Regierung. Den Unterricht bei Bonolis und Smargiassi besuchte Flaviano Bucci (geb. 26. Dezember 1817 in Giulianova, gest. daselbst am 28. Juli 1906). Sein Bild eines Almosen heischenden Bettlers erwarb König Ferdinand II. für das Museum im Palazzo di Capodimonte. Der Maler Achille De Sesaris (geb. in Penne 1818, gest. daselbst 1857) stellte seine Bilder 1839 in Neapel aus. Ein Gemälde der Madonna mit Kind sieht man in seinem Heimatort in der Kirche S. Panfilo.

Die Künstler der älteren Generation, Angelini und De Laurentiis, standen völlig unter dem Einfluß des Neoklassizismus. Costanzo Angelini gehörte zu der akademischen Richtung, der das Lehren ebenso wichtig war wie die Malerei selbst. Er stand im Briefwechsel mit Canova. Seine Vorbilder in Rom waren Mengs, Batoni und Domenico Corvi (1721-1803); ein anderes Leitbild war der Meister des französischen Klassizismus Louis David (1748-1825). Neben seiner Tätigkeit als Maler kennen wir Angelini als Autor zahlreicher Sonette. Nach seiner Übersiedlung von Rom nach Neapel im Jahr 1790 führte er zunächst Umrisszeichnungen nach griechischen Skulpturen aus, die dann von anderen Künstlern gestochen wurden. Im Auftrag des Altertumsforschers Sir William Hamilton (1730-1803), der seit 1764 englischer Gesandter in Neapel war, fertigte er Nachzeichnungen von antiken Vasen an. 1809 wurde Angelini zum Zeichenlehrer an der Kunstakademie in Neapel ernannt. Nebenher unterhielt er eine private Kunstschule, an der er seine eigenen Ideen propagieren konnte. Zu seinen Schülern gehörte sein Sohn Tito (1806-1878), der als Bildhauer bei der Errichtung des Monuments für Matteo Wade



in Civitella del Tronto bekannt wurde. Durch seine Publikationen gewann Costanzo Angelini Einfluß auf die Organisation der Kunstakademie in Neapel. 1821 veröffentlichte er Betrachtungen über die Ausbildungsstätten für Maler (*Osservazioni sulle Accademie pittoriche*), und im selben Jahr verfaßte er einen Bericht (*Relazione storica, ove dimostra il vantaggio che reca lo studiar la pittura in Roma*), worin er seine in Rom erworbenen Lehrerfahrungen darlegt und deren Anwendung in Neapel empfiehlt. Er bemängelte dort das Fehlen des Aktzeichnens nach lebenden Modellen, ein Unterrichtsfach, das in Rom Förderung erfuhr.

Angelini zeichnete sich als Bildnismaler der neapolitanischen Gesellschaft aus. Er porträtierte z. B. den Komponisten Nicolo Antonio Zingarelli, den aus Teramo gebürtigen Melchiorre Delfico, den sich in Neapel politisch betätigenden Admiral Nelson. 1808 bestellte die Königin Caroline Murat, jüngste Schwester Napoleon Bonapartes, bei Angelini ein Bildnis des Königs von Neapel, Giuseppe Bonaparte. Sicherlich gibt es bessere und persönlichere Porträts von der Hand des Angelini als dieses. In diesem Werk steht er völlig unter dem Einfluß der offiziellen französischen Malerei des David und dessen Schule. Bei der Anfertigung des Bildes hatte der Meister Schwierigkeiten zu überwinden, da der König ihm nicht Modell sitzen konnte. Er mußte sich allein mit dessen Uniform zufrieden geben, die ihm auf zwanzig Tage ausgeliehen wurde. Seine Verbindungen zum französischen Herrscherhaus zeitigten noch einen anderen Auftrag. König Joachim Murat hatte 1814 die Abschaffung des Feudalsystems im Königreich Neapel angeordnet. Angelini lieferte den Entwurf für die Medaille, die zur Erinnerung an diesen Erlaß geprägt wurde.

Ein zweiter dem Neoklassizismus zugewandter Abbruzzese ist Nicola De Laurentiis. Seine künstlerische Ausbildung erhielt er in Neapel und Rom. Er malte Porträts sowie Szenen aus der biblischen und der klassisch-römischen Geschichte. Seine Werke sind stärker als die Arbeiten des Angelini in den Abruzzen verbreitet gewesen, in Loreto Aprutino, Chieti und Vasto. Wie Angelini war De Laurentiis ein gebildeter Mann. Er studierte Philosophie und Mathematik. 1804 ging er von Neapel nach Rom und war dort Schüler und später Mitglied der Accademia di S. Luca. Seit 1826 lebte er wieder in Neapel, wo er zum Mitglied und zum Professor an der Accademia di Belle Arti ernannt wurde. Die humanistischen Interessen des De Laurentiis kommen in seinen Dante-Illustrationen zum Ausdruck. An diesen arbeitete er während seines Aufenthalts in Rom, und sie trugen ihm die höchste Bewunderung des römischen Malers Vincenzo Camuccini ein. Die Zeichnungen für die Göttliche Komödie wurden von Giuseppe Tomba und Filippo Tosetti gestochen, eine Umsetzung, die den Meister indessen nicht zufriedenstellte. Mit seiner Beschäftigung mit Dante stand De Laurentiis in den Abruzzen im 19. Jh. nicht allein. Der Steinschneider Antonio Santarelli aus Manoppello fertigte zwei Kameen mit dem Bildnis des Dichters an. Die eine bestellte Herzog Blacas D'Aulpe, Botschafter König Ludwigs XVIII. in Rom, sie gehört mit fünf weiteren von Santarelli geschnittenen Stei-

nen zum Fond Blacas im Louvre. Die andere Kamee arbeitete er in einen Ring des Dichters Alfieri ein, den dieser an seiner rechten Hand zu tragen pflegte; das Stück ist heute im Besitz des Musée Fabre in Montpellier. Für die Sechshundertjahrfeier von Dantes Geburt, die in Chieti 1865 festlich begangen wurde, verfertigte Raffaele del Ponte aus Chieti ein Aquarell mit dem Porträt Dantes. Es entstand nach der Einigung Italiens, was der Maler zum Ausdruck bringt, indem er das Bild mit den Wappen der Hauptstädte der Provinzen des Landes umrahmt.

Von den Werken des De Laurentiis in den Abruzzen sind einige Ölgemälde auf Leinwand in der Pfarrkirche S. Pietro in Loreto Aprutino nennenswert. Das dortige Bild der Madonna Addolorata trägt am unteren rechten Rand seine Initialen N.D.L. sowie das Datum 1825. In derselben Kirche sind dem Meister zwei kleine Rundbilder mit den Darstellungen der hll. Luigi Gonzaga und Franz Xaver zuzuschreiben. Das städtische Gabinetto Archeologico in Vasto bewahrt von De Laurentiis eine Zeichnung, die Lucio Valerio Pudente aus Vasto darstellt, der in der Antike in jugendlichem Alter in Rom zum Dichter gekrönt wurde. In der Cappella della Natività im Dom von Chieti, in der der 1832 gestorbene Künstler begraben wurde, malte er das große Ölbild der Geburt Christi.

Noch dem Klassizismus zuzurechnen ist der aus Teramo gebürtige Giuseppe Bonolis. Er malte vornehmlich biblische und mythologische Szenen und war ein guter Porträtist. 1822 ging er nach Neapel. Zunächst wollte er sich als Architekt ausbilden, doch widmete er sich seit 1827 völlig der Malerei. Er lehrte an verschiedenen Schulen in Neapel und gab daneben privaten Malunterricht. Zu seinen Schülern gehörten Filippo Palizzi und Adelaide Mazza, die er 1832 heiratete, und die ihm fünf Kinder gebar. Er starb 1851 in Neapel an Typhus. Wie sein Kollege Angelini war Bonolis an der Lehrgestaltung der Kunstakademie in Neapel interessiert. 1849 veröffentlichte er eine Schrift über die Neuordnung der Kunstakademie in Neapel (*D'un nuovo ordinamento intorno alle scuole di Belle Arti. Discorso di Giuseppe Bonolis*), und postum erschien 1851 seine Arbeit über die Malkunst (*Dell'arte pittorica*).

Das Hauptwerk des Bonolis befindet sich in der Sakristei des Domes von Teramo, die Befreiung der Stadt Teramo durch Hilfe des Stadtheiligen Berardus. 1839 war Bonolis auf der Ausstellung in Neapel mit dem Gemälde des jugendlichen Bacchus vertreten. Von seinen Bildnissen ist das in französischer Manier gemalte Porträt des Giovanni Andrea di Sangro, Fürst von Fondi, vom Jahre 1833 datiert. Im Ausdruck freier sind seine Selbstbildnisse, eines im Vestibül der Pinakothek von Teramo, ein anderes im Besitz der Pinacoteca Comunale in Macerata.

Wie überall in Italien und Europa waren auch in den Abruzzen im Ottocento Künstler am Werk, die ein neues Studium nach der Natur in den Vordergrund rückten. Was dann im innersten Sinn unter »Natur« verstanden wurde, blieb der Auslegung der Maler und ihrer Schulen vorbehalten. Über Generationen konzentrierte sich die Thematik auf

die reine Landschaft, auf die Darstellung von Tieren und Menschen und auf häusliche Genreszenen. Für das Landschaftsstudium bot Neapel die günstigsten Voraussetzungen. Im Anfang des 19. Jh. bildete sich dort eine Gemeinschaft von Künstlern, die unter dem Namen der Schule vom Posilip bekannt wurde. Der Posilip, ein Hügelzug am Golf von Neapel, war ein beliebtes Ausflugsziel der Neapolitaner, Treffpunkt der Künstler und Umschlagplatz für den Verkauf von Veduten, der dem späteren Postkartenhandel vorausging. Die bereits seit dem 17. Jh. in Neapel gepflegte Landschaftsmalerei erlebte durch diesen Künstlerkreis noch eine späte und bedeutende Blüte. Aufgewertet wurde der Kunstbetrieb am Posilip durch das Erscheinen der besten Landschaftsmaler jener Zeit. Der älteste unter ihnen ist der 1791 in Arnheim in Holland geborene Anton Sminck Pitloo, der von 1808 bis 1811 in Paris studierte. 1812 begegnen wir ihm als Stipendiaten in Rom, und nach dem Sturz Napoleons zog er nach Neapel, wo er bis zu seinem Tode wohnte. Er starb 1837 an der Cholera. Um 1818 eröffnete Pitloo am Posilip eine private Schule, in der sich geschickte junge Maler zusammenfanden. Schon bald danach schloß sich Gabriele Smargiassi dem Pitloo an und perfektionierte sich in dessen Schule. Der Niederländer stand in Neapel in hohem Ansehen, 1822 wurde er Mitglied des dortigen Reale Istituto di Belle Arti und 1824 Direktor dieser Anstalt.

Weiteren Auftrieb erhielt die Schule vom Posilip durch den 1806 in Neapel geborenen Giacinto Gigante, der sich Schüler eines deutschen Landschaftsmalers Huber nennt, der vielleicht mit dem Landschaftsmaler Wilhelm Huber (1787-1871) zu identifizieren ist, der 1821 von Neapel in die Schweiz ging. Nach dem Weggang Hubers wurde Gigante Schüler und Freund des Pitloo. Nach dessen Tod bezog Gigante das Atelier des Meisters, 1869 besuchte er Paris und starb 1876.

Der erste namhafte Abruzzese, der zur Schule des Posilip gehört, ist Smargiassi. Die weltbezogene Großstadt öffnete ihm die Wege ins Ausland. Nach fünfjähriger Ausbildung in Neapel erhielt er ein Stipendium für einen Aufenthalt in Rom. 1828 begab er sich über die Schweiz nach Frankreich, wo er für neun Jahre sein Domizil aufschlug. Von dort bringen ihn drei kurze Reisen nach Neapel zurück. Abstecher erfolgten nach Brüssel und England, wo er mit einer Vedute von Castellammare Aufsehen erregte. Ein anderes in London gezeigtes Bild brachte ihm eine Goldmedaille ein. In Paris wurde sein Name durch Ausstellungen bekannt, und während seines dortigen Aufenthaltes versäumte er es nicht, seine Bilder auch in Neapel zu zeigen. Reich an Erfahrungen kehrte er im Alter von 39 Jahren in die bourbonische Hauptstadt zurück und übernahm die Leitung des Istituto di Belle Arti, die durch den plötzlichen Tod Pitloos frei geworden war. Versiert im Umgang mit höchsten Gesellschaftskreisen, erwarb Smargiassi auf seinen Reisen das Vertrauen und die Gunst der holländischen Exkönigin Hortense Beauharnais (1783-1837), die den Bruder Napoleons I., Ludwig Bonaparte (1778-1846) heiratete, der 1806 König von Holland wurde und 1810 abdankte. Dieser Ehe entstammte der

spätere Kaiser der Franzosen Napoleon III.; und Smargiassi hatte die Ehre, diesen als Knaben mehrere Jahre in der Malerei zu unterrichten. Der russische Zar Nikolaus I. kaufte 1845 von Smargiassi zwei große Bilder, eine Vedute vom Golf von Neapel und die Ansicht einer Straße, die vom Posilip auf die Phlegreischen Felder führt. Smargiassi starb hochbetagt am 12. Mai 1882 in Neapel.

Bei seinen Schülern fand die Kunst des Smargiassi wenig Echo. In seiner langen Lebenszeit lösten sich verschiedene Stile ab, und es fiel ihm schwer, in seiner eigenen Malerei eine folgerichtige Entwicklung durchzuhalten. In seinen Bildern war er fortschrittlicher als in seinen didaktischen Schriften und im Lehrberuf. Er wandte sich gegen einen rigorosen Verismus und geriet damit in Gegensatz zu einer jüngeren Generation, z.B. zu Filippo Palizzi. Als Realität galt Smargiassi der Ausdruck eines inneren Erlebnisses (Tf. 306), und die bloße unterwürfige Nachahmung des äußeren Gegenstandes war ihm zuwider. Damit blieb der Meister einem gewissen Idealismus verhaftet und geriet in den Bannkreis von Malern, die nach seiner Ansicht die Dualität von Ich und Natur vorgelebt hatten. Zu seinen Vorbildern gehörte Poussin. In dem Rechenschaftsbericht, »Rendiconto della Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti«, der 1863 in Neapel erschien, huldigte er Poussin. In den von derselben Akademie herausgegebenen »Atti« ließ er sich 1875 über das Licht in der Malerei aus und bewunderte die Kunst des genialen Jakob van Ruisdael.

Neben seiner akademischen Lehrmeinung zeigte Smargiassi ein treffsicheres Gespür für die neue Malerei. Auf seinen Reisen suchte er gerade die Länder auf, die in Landschaftsdarstellungen führend waren, England und Frankreich. Gewiß studierte er in Paris im Louvre und in den Tuileries den alten Meister. Gleichzeitig aber muß er mit zeitgenössischen Malern Verbindung aufgenommen haben. Sein kleines, 36x25 cm messendes Bild mit dem hl. Franz von Assisi in einer Landschaft, das heute die Sammlung D'Angelo in Neapel bewahrt, zeigt engste Beziehungen zur Schule von Barbizon, besonders zur Malerei des Théodore Rousseau (1812-1867). Die Steine, das Erdreich und die sich biegenden Bäume sind kein Abklatsch der Natur sondern aus einem sensiblen Innenleben empfundene Realitäten. Smargiassi machte die zu seiner Zeit noch weitgehend provinziell gebundene Malerei Neapels jenseits der Landesgrenzen bekannt und brachte umgekehrt Bildwerke ausländischer Künstler in die Vesuvstadt. Wie weit Smargiassi mit ausländischen Künstlern, die Neapel aufsuchten, persönlich in Beziehung trat, bedürfte noch eingehender Nachforschung. Hierbei könnte Teodoro Duclère, getreuer Anhänger des Pitloo, eine Vermittlerrolle gespielt haben. Duclère wurde 1816 als Sohn französischer Eltern in Neapel geboren. Zwischen 1817 und 1821 sowie 1828, 1834 und 1843 kam der französische Landschaftsmaler Corot nach Neapel. Wir wissen von dem Einfluß, den Corot auf den Neapolitaner Giacinto Gigante ausübte und umgekehrt. Der Engländer Turner besuchte Neapel 1823, und im Jahr 1828, als Smargiassi von Rom nach Paris übersiedelte, wurde Turner

durch eine Ausstellung in der Ewigen Stadt bekannt. 1824 trafen in Neapel der russische Landschaftsmaler Scedrin ein sowie der junge, begabte, frühverstorbene englische Maler Richard Parkes Bonington (1801-1828), dessen Naturdarstellungen mit der sensiblen Behandlung des Lichts von Künstlern in Paris hoch geschätzt wurden. Dann erschien 1854 im Alter von zwanzig Jahren der Maler Degas in Neapel.

Dem Antonio Palizzi, der 1815 von Lanciano nach Vasto übersiedelte, war ein reicher Kindersegen beschieden. Von neun Kindern ergriffen vier das Malerhandwerk, und die beiden ältesten, Giuseppe (geb. 19. März 1812) und Filippo (geb. 16. Juni 1818) gehören zu den denkwürdigsten Malern des italienischen Ottocento. Von Natur waren beide Brüder verschieden. Giuseppe, der sich in Literatur und Philosophie ausgebildet hatte, galt als jovial und mitteilbar (Tf. 308), Filippo hingegen erschien verschlossen. Er war schweigsam, ernst und schüchtern und nur schwer für Freundschaften zugänglich. Giuseppe kam 1835 nach Neapel und lernte bei seinen Landsleuten Angelini, Bonolis und Smargiassi. Als eifriger Bewunderer Pitloos gehörte er bald zum Kreis der Schule des Posilip. Zwei Jahre später ließ Giuseppe seinen Bruder nachkommen, der sich in der gleichen Umwelt künstlerisch fortbildete. Unter den neapolitanischen Landschaftsmalern war Filippo in jugendlichen Jahren der radikalste. Die Natur in ihrer bloßen optischen Erscheinung in Bildern festzuhalten, war sein größtes Anliegen, die gegebenen Formen genau zu analysieren, die erstrebenswerte Wahrheit für ihn. Ohne Sentimentalität, ohne theoretische Ambitionen und unabhängig von Stilrichtungen glaubte er an eine nur durch das Auge erfahrbare Realität. Neben den obligaten Landschaftsveduten interessierten Filippo vor allem einzelne Phänomene, der Baum, die Blüte, ein Bündel von Kräutern, Ausschnitte aus der Landschaft (Tf. 307). Das Sehen des einzelnen führte zu kleinen Bildformaten. Seine Beobachtungen richteten sich besonders auf die Tierwelt, die nun aber nicht mehr im Kontext mit der Landschaft vorgeführt wird sondern als Erscheinung für sich. Dieser rigorose Naturalismus war den Neapolitanern ungewöhnlich, und es kam zu kunstkritischen Diskussionen mit Smargiassi und vor allem mit Domenico Morelli, der etwas akademisch, aber mit einem phantasievollen romantischen Empfinden andere Wege suchte.

Eine erste Reise, die auf seine Malweise jedoch kaum Einfluß hatte, führte Filippo zwischen 1841 und 1845 in den Vorderen Orient und nach Konstantinopel. Dabei besuchte er die Stadt La Valletta auf Malta, vielleicht eingedenk der Geschehnisse des Dichters Gabriele Rossetti, der 1822 vor den Bourbonen von Vasto nach Malta flüchtete. Die auf dieser Expedition entstandenen Bilder stellen eine Art Reiseskizzenbuch dar.

Von größerer Bedeutung für Filippo wurde die Übersiedlung des Bruders Giuseppe von Neapel nach Frankreich 1844/1845. Mit Ausnahme kurzfristiger Besuche in der Vesuvstadt hielt Giuseppe sich nun bis zu seinem Tod in Paris auf. Seine Bilder aus der französischen Zeit gehören zu den

glanzvollsten Leistungen des italienischen Ottocento. Das bereits bald nach seiner Ankunft 1845 gemalte Bild einer Zigeunerversammlung in einem Wald, das sich heute in der Galleria d'Arte Moderna von Florenz befindet, bezeugt den Einfluß der Malerschule von Barbizon, insbesondere von Théodore Rousseau. Dieser besaß eine genaue Kenntnis der Landschaftsmalerei und kopierte die Landschaften des Claude Lorrain und der Holländer des 17. Jahrhundert. Seine eigenen Arbeiten sind von romantischen und gefühlstiefen Empfindungen getragen, die vornehmlich durch gesteigerte Lichteffekte im Bilde zum Ausdruck kommen, eine Gestaltungsweise, die in der neapolitanischen Landschaftsmalerei weniger gepflegt wurde. Von Paris aus muß Giuseppe seinen Bruder Filippo über die französische Malerei orientiert haben. Er vermittelte ihm künstlerische Anregungen, die für Neapel etwas Neues bedeuteten. 1848 datierte und signierte Filippo ein seltsames Bild, das heute in neapolitanischem Privatbesitz ist. Die Darstellung fällt völlig aus seinem sonstigen Themenkreis heraus und behandelt ein historisches Ereignis. Unter politischem Druck hatte König Ferdinand II. am 10. Februar 1848 eine Verfassung zugesichert, die der Bevölkerung gewisse Erleichterungen verschaffen sollte. Am Abend darauf fand in Neapel ein großes Freudenfest statt, das Palizzi auf dem besagten, 47 x 37 cm großen Bild in Öl auf Leinwand festhielt. Es zeigt im Vordergrund einen Platz, in den eine gekurvte Straße mündet, und der von jubelnden Fackelträgern angefüllt ist. Auf den Balkons der umliegenden hohen Häuser stehen Menschen, die ebenfalls Fackeln halten und dem Volk auf der Straße zuwinken. Der Schein der Pechfackeln geistert über die ganze Szene, ohne die Konturen der Figuren erkennen zu lassen. Die Anordnung der Menschenmenge im Vordergrund gleicht einer Choreographie; das Bild erscheint wie eine Revolutionsszene in Paris.

Wie bereits Smargiassi unterhielten auch die Brüder Palizzi in Neapel Kontakte zu französischen Malern. Giuseppe erschien 1854 für kurze Zeit in Neapel, im selben Jahr, in dem auch Degas in dieser Stadt weilte. Da künstlerische Beziehungen zwischen Degas und Filippo unbestritten sind, ist anzunehmen, daß die erste Begegnung beider bereits 1854 in Neapel stattfand. Giuseppe fuhr bald nach Paris zurück, und schon ein Jahr später, 1855, unternimmt Filippo seine erste Reise in die SeineStadt. Gastliche Aufnahme fand er im Haus der Familie Cimino di Casolla Valenzano, die aus politischer Notlage 1850 von Neapel nach Paris ausgewanderte. Sie war den modernen französischen Kunstbestrebungen zugetan, ihre Mitglieder übten sich selbst in der Malerei, und so wurde das Haus Cimino Treffpunkt französischer Künstler. Auf dieser ersten Frankreichreise machte Filippo Abstecher nach Holland und Brüssel und kehrte über Florenz und Rom nach Neapel zurück. Er besuchte Paris noch zweimal, und zwar in den Jahren 1865 und 1875.

Die Beharrlichkeit Filippas, die Natur in einem extremen Realismus zu begreifen, hält sein ganzes Leben an. Dennoch ist, ähnlich wie bei Giuseppe, seine Malerei gelegentlich

nicht frei von einem sentimentalischen Empfinden, das der Zeit zu eigen ist. Es entstanden Bilder, in denen ein idealisierender Unterton mitschwingt. Filippo entdeckte für sich die Poesie des Landlebens, sah Bauern und Hirten im Licht der Idylle. Derartige Bilder besitzen häufig einen peinlich süßen Beigeschmack.

Durch seine Auslandserfahrungen konnte Filippo später über den Rahmen seiner Werkstatt hinaus wirksam werden. Nach 1860 eröffnete er in Neapel eine eigene Malschule. 1861 fuhr er zu der großen Kunstausstellung nach Florenz, die anlässlich der Einigung Italiens stattfand. Dort traf er sich mit toskanischen Landschaftsmalern. Bereits seit jungen Jahren war Filippo in Neapel mit Francesco De Sanctis (1817-1883) bekannt. Diesem Literaturhistoriker und Staatsmann wurde nach der Einigung Italiens dreimal das Amt des Ministers für öffentlichen Unterricht in Italien übertragen. Auf sein Drängen übernahm Filippo 1878 die Leitung der Accademia di Belle Arti in Neapel, eine Aufgabe, die ihn nie befriedigte. 1881 trat er von diesem Amt zurück.

Wie später Michetti, ist Filippo Palizzi im Alter resigniert und fühlt sich als Überlebender einer vergangenen Zeit. Mit den modernen Kunstströmungen, die sich in jener Zeit außerhalb Italiens entwickelten, ist er nie in Berührung gekommen. 1884 schreibt er seinem Bruder Giuseppe nach Paris: »Mit 70 Jahren ist in dieser Welt nichts mehr zu hoffen, aber auch gar nichts. Die gegenwärtigen Zeiten sind wie ein Gewicht und drücken erbarmungslos nieder. Auf uns sind noch zwei Generationen gefolgt; auch sie sind alt und vom Leben gequält und ohne Ideale für die Zukunft, wie es doch in unserer Jugend der Fall war.« Filippo überlebte seine Malerbrüder. Nicola starb 1870 in Neapel. Er stand unter dem Einfluß Filippos, ohne dessen Bedeutung zu erreichen. Francesco Paolo, vornehmlich Stillebenmaler, der von 1859 bis 1870 ohne Unterbrechung in Paris lebte, starb 1871 in Neapel. Den größten Verlust bedeutete für Filippo der Tod seines älteren Bruders und einzigen Vertrauten, Giuseppe, der am 1. Januar 1888 in Passy bei Paris starb. Filippo vermachte sein Œuvre und die Werke seiner Brüder an drei Museen. Die erste Schenkung mit 300 Bildern erfolgte 1892 an die Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Rom. Das Begleitschreiben der Sendung ist kurz und klingt wehmütig: »Aus meinem Atelier in Neapel habe ich diese meine Studien nach Rom übergeben und sie in chronologischer Folge geordnet als schlichte Bezeugung der unermesslichen Treue und Liebe, die ich immer während der langen und beschwerlichen Erforschungen der Kunst in mir trug. Ich möchte neu geboren werden, um von neuem zu beginnen.« Die andere Stiftung ging 1898 an das Istituto di Belle Arti in Neapel, das er selbst geleitet hatte. Das dritte Vermächtnis wurde im selben Jahr seiner Vaterstadt Vasto zuteil. Filippo starb am 11. September 1899 in Neapel.

Die Thematik ihrer Bilder verdeutlicht, daß sich die Brüder Palizzi ihr ganzes Leben lang mit den Abruzzern verbunden fühlten. Filippo malte das schöne Bild seines Elternhauses in Vasto, heute in der Privatsammlung Senigallia in Nea-

pel. Unsentimental und ohne soziale Zielsetzung stellt er in seinen Arbeiten den einfachen Menschen, den Bauern und den Hirten in den Vordergrund. Er vermittelte das Landschaftsbild des kargen Berglandes und zeigt sich in diesen Werken von einer ganz anderen Seite als in seinen idyllischen Veduten des Golfes von Neapel. 1874 datiert sind zwei Naturdarstellungen aus den Abruzzen, der Gran Sasso und die adriatische Küstenebene, beide in der Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Rom. Von Giuseppe Palizzi sieht man im Museo Comunale von Vasto das vor seinem Fortgang nach Paris gemalte Familienbild, den Vater Antonio, die Mutter Doralice Del Greco, die Schwester Filipetta und den Bruder Nicola. Die legendenumwobene und seit dem späten 19. Jh. sprichwörtlich gewordene Figur des Abruzzenräubers taucht bereits 1841 im Werk des Giuseppe auf. Er malte die legendäre Begegnung des Briganten Marco Sciarra mit dem Dichter Tasso, eine Begebenheit, auf die wir schon an anderer Stelle eingingen. Abruzzesische Landschaften, abruzzesische Hirten und die Tierwelt des Berglandes sind die vorwiegenden Themen seiner auf Ausstellungen vertretenen Bilder. So zeigte er z. B. gleich nach seiner Ankunft in Paris 1845 ein Gemälde, das als »Orkan in einem Wald der Abruzzen« bezeichnet ist, im Pariser Salon von 1850/1851 erscheint ein Bild »Drei Ziegen auf Bergen in den Abruzzen«. Auf der Weltausstellung 1867 in Paris tritt er mit einem Werk auf, das betitelt ist »Rinderherde, die von einem Sturm in den Niederungen in Abruzzo Citra überrascht wird«. Ein 1868 datiertes und signiertes Ölbild im Musée Fabre in Montpellier trägt die Bezeichnung »Abruzzesische Ziegenböcke«. Der jüngste Malerbruder Francesco Paolo Palizzi schuf außer Stilleben gelegentlich religiöse Szenen. Die Kirche S. Pietro in Vasto bewahrt von ihm ein Bild, auf dem Christus den Blinden in Jericho heilt, und der Konvent S. Chiara in Lanciano besitzt von seiner Hand zwei Gemälde, eine Madonna Addolorata und die hl. Cordula.

Zu den Söhnen der an Malern reichen Stadt Vasto zählt Valerico Laccetti, geboren am 18. Juni 1836 und gestorben in Rom am 8. März 1909. Nach anfänglichem Studium der Literatur bildete er sich in Neapel an der Accademia di Belle Arti. Unter Anleitung des Filippo Palizzi spezialisierte er sich zunächst auf Tierdarstellungen, begab sich 1863 nach Rom und 1872/1873 für sieben Monate nach Paris. Nach den Tierstudien wandte er sich der menschlichen Figur zu, und seit 1860 behandelte er historische und religiöse Themen. Werke von ihm sind in Vasto erhalten; weiterhin sieht man im Palazzo della Prefettura in Chieti sein großes, 1884 datiertes Gemälde »Christus imperat«. Der dazugehörige Entwurf ist im Rathaus in Chieti erhalten. In seinen letzten Lebensjahren betätigte sich Laccetti literarisch und verfaßte Dramen.

Die in Teramo ansässige Familie Della Monica war ursprünglich in Neapel beheimatet. Ihr entsprang der Maler Gennaro Della Monica, der am 10. Oktober 1836 in Teramo zur Welt kam und am 17. Mai 1917 dort starb. Er malte Landschaften und Bilder mit religiösen und historischen Szenen. Zunächst wurde Gennaro von seinem Vater,

dem Zeichenlehrer Pasquale, unterwies. 1852 besuchte er dann in Neapel die Zeichenschule, die der Accademia di Belle Arti angegliedert war. Wie bei vielen anderen Schülern dieser Anstalt war sein Leitbild der Maler Salvatore Rosa (1615-1673). Außerdem bildete er sich in den Ateliers von Smargiassi, Morelli und Filippo Palizzi. Bereits im Alter von 16 Jahren beschickte er in Neapel eine Ausstellung mit dem Bild »Konradin in der Schlacht bei Tagliacozzo«. Reisen brachten ihn in die Lombardei, in die Schweiz und in die Toskana. In Florenz lebte er sieben Jahre. 1860 kehrte er nach Teramo zurück und übernahm die Stelle seines Vaters als Zeichenlehrer an der Scuola Comunale und unterrichtete später am Istituto Tecnico der Stadt bis zum Jahre 1914. Zusammen mit dem aus Perugia stammenden Maler Annibale Brugnoli (1843-1911) freskierte er das Gewölbe des Langhauses im Dom von L'Aquila mit den Stadtheiligen Massimo, Bernhardin von Siena, Papst Coelestin und Equizio. In der Kapelle Madonna della Cona, 1 km westlich von Teramo an der Straße nach Montorio, schuf er zwei beachtliche Bilder, einen Antonius von Padua mit dem Ezzelino (1194-1259), der Kaiser Friedrich II. von Hohenstaufen treu ergeben war. Das andere Bild zeigt den die Felder segnenden hl. Vincenz. Gennaros Gerechtigkeitsbild im Palazzo della Giustizia in Teramo ist 1886 datiert. Dargestellt ist die Verurteilung der beiden Söhne des römischen Konsuls Brutus (gest. 509 v. Chr.). Die Kinder waren in Rom in eine Verschwörung verwickelt. Deshalb verurteilte sie der Vater zum Tode und wohnte der Vollstreckung der Strafe bei. Unter den Landschaftsbildern des Della Monica ist die 1898 gemalte Ansicht des Gran Sasso zu erwähnen. Der Maler betätigte sich auch als Kunsthistoriker. 1886 schrieb er einen Aufsatz über die Abtei S. Clemente a Casauria, 1890 verfaßte er eine Abhandlung über die Tätigkeit des venezianischen Malers Jacobello del Fiore in Teramo. Seit 1892 publizierte er Artikel, die sich mit der Geschichte der Kirche S. Maria delle Grazie in Teramo befassen, und 1906 schrieb er einen Nachruf auf den abruzzesischen Maler Teofilo Patini. Neben Michetti liefert auch Della Monica ein interessantes Beispiel für die Gestaltung einer Künstlerwohnung. Er baute sich in Teramo ein Kastell im mittelalterlichen Stil.

Obwohl der am 5. Mai 1840 in Castel di Sangro geborene Maler Teofilo Patini zu Lebzeiten und noch einige Zeit nach seinem Tode höchsten Ruhm und Verehrung genoß, mußte die Beurteilung seines Œuvre erneut zur Diskussion gestellt werden. Im Gegensatz zu seinen abruzzesischen Kollegen des 19. Jh. ist Patini ein Maler, der sich nicht mit der schlichten Schilderung der Landschaft und der Menschen zufriedengibt. Mit naturalistischen Mitteln setzt er ein sozialpolitisches Programm ins Bild. Er wendet sich gegen die Ungerechtigkeit in dieser Welt, gegen ein Bürgertum, das gleichgültig dem Leiden der unteren Bevölkerungsschicht gegenübersteht, wobei der Schauplatz der von ihm vorgeführten Unterdrückung vornehmlich in den Abruzzern liegt. In seinen mehr als hundert erhaltenen Werken bemerkt man keinen Ausdruck der Freude, kein Antlitz zeigt ein Lächeln.

Patini war ein gebildeter Mann. Er kannte sich im Alter-

tum aus und beherrschte die lateinische und griechische Sprache. In jungen Jahren schrieb er sich an der Accademia di Belle Arti in Neapel ein und hatte Filippo Palizzi zum Lehrer. Das Studium in Neapel ergänzte er durch einen Aufenthalt in Rom. Dort setzte er sich mit den alten Meistern, besonders mit Malern des 17. Jh., auseinander. 1870 kehrte er nach Castel di Sangro zurück. Seit 1882 war er Leiter einer Kunstschule in L'Aquila. Er starb 1906 in Neapel und wurde auf dem Städtischen Friedhof in der Cappella degli Uomini Illustri an der Seite von Domenico Morelli beigesetzt.

Das Œuvre Patinis umfaßt drei Themenkreise. Er beginnt als Historienmaler, dann folgen Bilder, die das soziale Leben schildern, und am Ende seines Lebens verliert er sich auf akademische Weise in Gemälden religiösen Inhalts.

Gesellschaftskritische Gedanken beschäftigten Patini bereits im Alter von 23 Jahren, als er 1863 sein Bild »Die Revolte des Masaniello« in Neapel ausstellte. Masaniello (1622-1647) stammte aus Amalfi und lebte als armer Fischer in Neapel. Eine Erhöhung der Steuern brachte das Volk in Aufruhr, und unter Anführung Masaniellos kam es 1647 zu einer heldenmütigen Revolte der Neapolitaner. Wenige Tage später wurde er ermordet. Dieses Thema hat auch die Oper »Die Stumme von Portici« zum Inhalt, die der Franzose Auber 1828 komponierte. Auf einer Ausstellung 1868 in Florenz zeigte Patini ein anderes Historienbild, die Bürger von Calais, die von König Edward von England empfangen wurden. Patinis Verehrung für Salvatore Rosa äußerte sich in der Darstellung von dessen Atelier, die 1884 in Mailand zu sehen war. In den 80er Jahren behandelt Patini das Thema der Armut in den Abruzzern. Daneben entstanden auch reine Landschaftsdarstellungen. Noch in jugendlichen Jahren malt er seine Heimatstadt Castel di Sangro, und später schuf er ein Landschaftsbild mit den Quellen des Flusses Sangro.

1881 entstand Patinis Bild »L'Erede« (Der Erbe) (Tf. 309), das ihn in der Welt bekannt machte und heute in der Galleria d'Arte Moderna in Rom ist. Die desolote Begebenheit spielt sich in einer Bauernhütte ab. Man gewahrt einen Toten, der der Ernährer seiner Familie war. Er liegt mit gespreizten Beinen auf einer billigen Decke auf dem Fußboden aus Ziegelplatten. Ihn bedeckt ein zerrissenes Tuch, das die Beine frei läßt; die zusammengefalteten Hände umschließen ein Holzkreuz. Das Haupt des Entschlafenen drückt sich tief in einen Strohsack. Rechts im Bilde liegt vor einer Bauernruhe ein kleines nacktes Kind, und hinter ihm sitzt die Mutter schmerzgebeugt auf einem Holzstuhl. Das Leben in diesem Raum ist wie ausgelöscht, ohne Trost und ohne Hoffnung. In diesem Bild spiegelt sich die damalige Situation der Abruzzern. Die Existenzsorgen der Bevölkerung waren nie so groß wie nach der Einigung Italiens. In jener Zeit erfolgte die große Auswanderung nach Südamerika. Wehmütig und bekümmert stand Patini immer wieder an den abfahrenden Schiffen am Quai in Neapel, um seinen Landsleuten noch ein aufmunterndes Wort zukommen zu lassen. Das Bild »L'Erede«, das hart an der Grenze einer



Genreszene steht, ist genau durchdacht. Die karge Inneneinrichtung wurde, wie später in Bühnenausstattungen Michettis, gewissenhaft nach den Bräuchen des Landes gebildet. Dazu schleichen sich in die Szene Motive ein, die Patini in den Bildern alter Meister studiert hat. Das strampelnde Kind ist toskanischen Bildern der Renaissance abgesehen. Caravaggio, aber vor allem Mantegna mit seinem toten Christus in der Mailänder Brera, gaben das Vorbild für den in starker Verkürzung dargestellten Körper des Verstorbenen ab. Damit wird der tote Abruzzese gedanklich mit dem toten Christus in Verbindung gebracht und der anekdotisch geschilderte Vorgang zum christlichen Mysterium erhoben.

Sofort nach seiner Fertigstellung wurde das Bild »L'Erede« mit großem Erfolg 1881 auf einer Ausstellung in Mailand vorgeführt. Zu jener Zeit baute man in Rom in der Via Nazionale an der Nationalgalerie. Die am 21. Januar 1883 stattfindende Einweihung war mit einer Ausstellung verbunden, ein kulturpolitisches Ereignis ersten Ranges. Königin Margherita nahm die Eröffnung vor und sah mit Anteilnahme und Bestürzung das Werk des Patini. Als das Bild 1884 in Turin gezeigt wurde, besaß es bereits einen solchen Liebhaberwert, daß es gestohlen wurde. Es tauchte später in London wieder auf, kam nach Italien zurück und wurde noch einmal 1887 in Venedig gezeigt.

Diejenigen Bilder Patinis, die in pedantischem Realismus eine soziale Anklage enthalten, gehen kaum über den Bereich des Banalen hinaus. So wird z.B. ein Hirte vorgeführt, dem in der wilden Bergwelt der Abruzzen ein Adler aus seiner armseligen Herde ein Schaf herausreißt. Berühmt wurde Patinis 1884 datiertes Bild »Vanga e latte« (Spaten und Milch), das noch im selben Jahr in Mailand ausgestellt wurde. Auf einer Hochebene sticht ein Bauer mit seinem Fuß kräftig den Spaten in die harte Erde. Neben ihm ist eine andere Schippe aufrecht im Boden zurückgelassen. Sie diente seiner Frau, die eben damit beschäftigt ist, ihr Kind zu säugen. Sitzend lehnt sie sich an den Sattel eines Esels, und an ihrer Seite ist ein schadhafter großer Regenschirm aufgespannt. Derartige Bilder verbreiten den Ruf der Abruzzen als ein armes Land mit kümmerlichen Lebensbedingungen. Großen Erfolg erzielte 1887 auf der Ausstellung in Venedig Patinis Bild »Bestie di soma« (Saumtiere). Der Titel ist in ironischer Absicht gewählt. Denn nicht Tiere, sondern drei Frauen tragen hier die Last, gebündeltes Reisig, das sie in der kargen alpinen Landschaft gesammelt haben, und unter dessen Gewicht sie erschöpft zusammengebrochen sind. Das 1888 gemalte Bild »Pulsazione e palpiti« (Pulsschlag und Herzklopfen) nimmt in oberflächlicher Weise das Thema des Bildes »Der Erbe« von 1881 auf. Der sterbende Sohn liegt in einem zerrissenen Bettuch auf seiner Schlafstätte. Zu seiner Linken sitzt der Dorfarzt, der den Puls des Kranken fühlt. Der Doktor hat seinen Hut tief ins Gesicht gezogen, um sein Mienenspiel zu verbergen, da er den auf ihn eindringenden Eltern mitteilen muß, daß der Puls ihres einzigen Sohnes aufgehört hat zu schlagen.

Patini prangert nicht nur das Elend in den Abruzzen an. In seinem Bild »Pancia e cuore« (Bauch und Herz) verspottet er

die Mönche. Der im Vordergrund vor einem Tisch sitzende Alte ist ein Asket, abgemagert, mit gefalteten Händen in Meditation versunken. Sein dickbäuchiger Mitbruder mit feistem Gesicht schaut zufrieden und mokant auf den Enthaltamen herab. Derartige Bilder waren in dieser Zeit beliebt. Man denke an die Genrebilder aus der Mönchswelt von Eduard Grützner, der sechs Jahre jünger ist als Patini.

In seiner letzten Schaffenszeit erschöpfte sich Patini in religiösen Bildern, und seine Malerei ist wie ausgelaugt. Nach Möglichkeit wird das Leiden in den Vordergrund gerückt, z.B. in den Gesichtszügen des Gekreuzigten in einem Gemälde, das Patini nach Vorbildern des 17. Jh. für die Basilica Valvense in Corfinio lieferte. Ein Bild des Carlo Borromeo im Kreis der Pestkranken malt er 1888 für den Dom von L'Aquila. Vier Altarbilder schuf er für die Kirche S. Maria dei Raccomandati in S. Demetrio ne' Vestini, darunter befinden sich der hl. Carlo Borromeo und die Darstellung des Fegefeuers. Im Dom von Pescina freskierte er den »Triumph des Sakraments«, und in der Chiesa della Concezione in L'Aquila malte er in den Kuppelpendentifs die Evangelisten. Das süßliche Bild des Antonius von Padua, der jung und versonnen vor Blumen steht und von einem Engel mit einem Blütenkranz gekrönt wird, sieht man, mit einem anderen Bild des Grabes Christi, in der Kirche Madonna della Pietà in Pratola Peligna. Ein anderes 1897 datiertes und signiertes Bild mit dem Antonius von Padua ist am ersten linken Altar in S. Maria del Suffragio in L'Aquila aufgestellt. Dort blickt der Heilige mit ausgebreiteten Armen zum Himmel auf, wo ihm das Jesuskind erscheint.

Die abruzzesischen Maler des 19. Jh., die sich aus Mangel an eigenen Institutionen in der Fremde bilden mußten, hielten meistens zeit ihres Lebens innige Beziehungen zu ihrem Geburtsland aufrecht, keiner jedoch in dem Maße wie Francesco Paolo Michetti. Er und die Abruzzen bilden eine unzertrennliche Einheit. Gleichzeitig war er in seiner Zeit der bekannteste Maler Italiens und genoß internationalen Ruf.

Francesco Paolo wurde als Sohn eines Musikmeisters am 2. Oktober 1851 in Tocco da Casauria geboren. Dort kamen auch seine Brüder Quintilio und Pio zur Welt. Quintilio (geb. 1849) wurde Maler und stand unter dem Einfluß seines jüngeren Bruders. Quintilios Bilder wurden auf Ausstellungen bekannt, 1871 in Neapel, 1888 in London und 1906 in Mailand. Der Bruder Pio ergriff den gleichen Beruf wie der frühverstorbene Vater. Um den Kindern eine gesicherte Existenz zu bieten, siedelte die Mutter Aurelia Terzini um 1866 in die nächstgelegene größere Stadt Chieti über, wo sie eine zweite Ehe einging. Zwei Jahre später, 1868, besuchte Francesco Paolo die Accademia di Belle Arti in Neapel und schloß sich besonders Filippo Palizzi an. Beide waren verwandte Naturen. Von Palizzi übernimmt er das nüchterne Erfassen der dinglichen Welt. Vom Meister wird er in der Tiermalerei unterwiesen, ein Themenkreis, der Michetti während seiner gesamten Schaffenszeit interessiert. Der Einfluß des Lehrers ist noch in Michettis Prozessionsbild »Corpus Domini« spürbar, das er 1877 in Neapel ausstellte, und mit dem er schlagartig in der Welt bekannt wurde. In Nea-



pel ist Michetti nie heimisch geworden. Immer wieder zog es ihn in die abruzzesischen Berge zurück. Bereits 1879 war sein Name so bekannt, daß er einen Ruf als Lehrer für Malerei nach Japan erhielt. Man hatte dort die europäische Malerei schätzen gelernt und zog italienische Maler zur Unterweisung ins Land. Vermutlich sollte Michetti die Nachfolge des Malers Antonio Fontanesi antreten, der im September 1878 nach einer zweijährigen Lehrtätigkeit an der Akademie in Tokio nach Turin zurückgekehrt war. Nach Bekanntwerden des japanischen Angebots wurde Michetti zu einer Audienz zu König Umberto I. gebeten. Während der Begegnung äußerte der Landesherr: »Michetti, Ihr dürft nicht nach Japan gehen, bleibt auf Eurem Posten in Italien.« Aber vielleicht hätte es dieser Aufforderung gar nicht bedurft, daß sich der Maler entschloß, seine Heimat nicht zu verlassen. Er zog sich wieder in die Welt der Abruzzen zurück und erwarb 1883 den Konvent von Francavilla auf den ersten Hügeln hinter der Stadt mit Aussicht auf das Adriatische Meer. 1888 heiratete der Meister die Nunziata Cirmignani aus Francavilla. Trauzeuge war Gabriele D'Annunzio. Aus der Ehe gingen drei Kinder hervor, Giorgio, Aureliuccia und Alessandro. Die Beschäftigung mit der Malerei trat für Michetti seit etwa 1900 in den Hintergrund, und er verfolgte andere Interessen. Er lebte noch fast dreißig Jahre in seinem Konvent, wo er am 5. März 1929 starb.

Michetti hat ein großes Œuvre hinterlassen. Die meisten Arbeiten sind detaillierte Vorstudien für seine großformatigen Bilder. Das Beobachten des einzelnen Dinges war ein Erbe von Filippo Palizzi. Doch war sein Lehrer 33 Jahre älter, und so ist es ganz natürlich, wenn sich die Welt dem Schüler auch nach anderen Seiten öffnete. Er lernte eine neue Malergeneration kennen, die er studierte, und deren Werke ihn beschäftigten. So faszinierte es ihn, seine Umwelt in Farben zu sehen. Schon in einem um 1874 entstandenen Ölbild, das er als den »Jüngling in der Sonne« betitelt, studiert er in der schräggestellten Jünglingsgestalt die Lichteffekte auf der Vorderseite und die Schatten auf der Rückansicht der Figur.

Michetti suchte seine Motive, die Landschaft und den Menschen, in den Abruzzen. In seinen Werken ging es ihm jedoch um mehr als um eine bloße Aneinanderreihung von Bildern. Er wollte, daß sie sich zu einem monumentalen Zyklus zusammenfügten, worin sich das vielfältige Gepräge der Landschaft und ihrer Menschen spiegelt. Leicht faßbare, lebensnahe Darstellungen werden gleichsam am Faden einer durchgehenden Handlung aneinandergereiht. Michetti schildert die Mysterien des Lebens, die Geburt und den Tod, die Hochzeit, die Instinkte der Menschen, das religiöse Empfinden im Gebet oder in der Prozession, er schildert das menschliche Tun im Garten und auf dem Feld sowie das dörfliche Treiben. Dabei beschreitet er nicht den Weg des Malers Patini, der die Umwelt im Licht der sozialen Brutalität und Ungerechtigkeit sah, sondern Michettis kleines Welttheater ist von Poesie durchtränkt. Das schlichte, manchmal tölpelhafte Verhalten seiner Figuren wird von der Sonne und von einem gültigen Gott gesegnet.

Zur Erkenntnis der abruzzesischen Welt gehörte nicht nur ein geputztes Auge. Um der Wahrhaftigkeit näher zu kommen, ging Michetti in detaillierten Studien den Sitten und Gebräuchen des Landes nach. Mit Leidenschaft suchte er altes Hausgerät als Vorlage für seine Bilder, und seine weiblichen Geschöpfe stellte er in landesüblichen Trachten dar. Er besuchte das ganze Land und studierte die Sitten und Festbräuche der Bevölkerung. Den Schlangenkult von Cuccullo verarbeitete er in seinem großen Bild »Le serpi«. Für sein Hauptwerk »La Figlia di Jorio« machte er sich zu den Höhlen der unwegsamen Maiella auf, wo sich das Schicksal der Jungfrau zugetragen hatte. Michetti beschäftigt sich mit mittelalterlichen Kunstdenkmälern zu einer Zeit, als diese noch kaum in das Blickfeld der Kunsthistoriker geraten waren. Der Konvent von S. Francesco in Francavilla erscheint im Hintergrund mancher Landschaftsbilder. Die Prozession im Gemälde »Corpus Domini« bewegt sich auf der großen Freitreppe des Hospitals der SS. Annunziata in Sulmona, oder im Bild »Palmsontag« durchschreiten die Kirchgänger das Portal der Hauptfassade von S. Giovanni in Venere. Immer wieder auf der Suche nach neuen Schönheiten befaßt sich Michetti als Küstenbewohner mit der adriatischen Meereslandschaft. Dort beobachtet er auf dem Wasser Boote mit farbigen Segeln, er schildert die Badenden und den Fang von Seemuscheln im seichten Gewässer.

Es will scheinen, als habe Michetti all seine Detailstudien in Hinsicht auf die großen Bilder ausgeführt, in deren Riesenformat er bereits die Monumentalität seines Bildgegenstandes, die Abruzzen, zum Ausdruck bringen möchte. Aus seinem Schaffen ragen fünf Werke heraus, das 2,20 x 1,00 m große Gemälde »Corpus Domini« von 1877, ehemals im Besitz des deutschen Kaisers, »Il Voto« (Das Gelübde) von 1883 in Rom in der Galleria Nazionale d'Arte Moderna mit den Maßen 7,00 x 2,50 m, »La Figlia di Jorio« von 1895 in Pescara, 5,50 x 2,60 m groß, sowie »Gli storpi« (Die Krüppel) und das Bild »Le serpi« (Die Schlangen), die beide 9,70 x 3,80 m messen. Die beiden letztgenannten Werke befinden sich im Rathaus von Francavilla. Michetti geht es um die Menschen, die auf diesen Bildern agieren. Er will ihre Gestalt genau sichtbar werden lassen und vermeidet daher Verkürzungen und Überschneidungen und reiht die Figuren in der vorderen Bildebene friesartig nebeneinander auf. Diese Art der Figurenanordnung wiederholt sich auch in kleineren Bildformaten, z.B. im 2,40 x 0,70 m großen »Begräbnis« von 1894 in der Sammlung Ricci-Oddi in Piacenza oder in der 0,70 x 0,43 m großen »Kinderprozession« von 1893 in der Sammlung Falck in Mailand.

Michettis Ruhm verbreitete sich auf den großen Kunstausstellungen. Die Abruzzen wurden durch seine Bilder weit bekannt, und das Urteil, das man sich über das Bergland bildete, war weitgehend durch Michettis Bildinhalte geprägt. Nach vierjährigem Studium in Neapel stellt er sich bereits 1872 mit zwei Werken in Paris vor. Sein Wunsch, gerade in dieser Metropole der europäischen Malerei auf Ausstellungen vertreten zu sein, erfüllte sich in den Jahren 1875, 1880 und 1890. Im letzteren Jahr zeigte er dort die

Riesenbilder »Gli storpi« und »Le serpi«, die aber wenig Anklang fanden. Damals hatte er seinen künstlerischen Höhepunkt bereits überschritten, was er auch selbst empfand. In Neapel stellte Michetti nur einmal aus. 1877 zeigte er dort sein »Corpus Domini«, das den Ruhm des Malers begründete.

Nach der Einigung Italiens wurden die großen Städte der Treffpunkt für Künstler aus allen Teilen des Landes. Der geschickte Michetti hatte ein genaues Gespür für Orte, an denen er größte Wirkung erzielen konnte, und wo sich seine Erzeugnisse am besten verkaufen ließen. Sein 1883 gemaltes Bild »Il Voto« schickte er noch im selben Jahr nach Rom zur Ausstellung in die kurz zuvor eröffnete Nationalgalerie für moderne Kunst. 1893 beschickte er die nationale Kunstausstellung in Rom mit acht Werken, und 1902 zeigte er dort noch einmal einige Bilder. 1880 stellte er in Florenz, Turin und Mailand – hier waren es vierzig Bilder – zum ersten und einzigen Mal aus. Die von Michetti bevorzugte Stadt in Italien war Venedig. Dort zeigte er 1887 zwölf Werke. Sein bekanntestes Bild »La Figlia di Jorio« war 1895 erstmals auf einer Ausstellung in der Lagunenstadt zu sehen. 1899 stellte er dort 200 Bilder aus, die größte Anzahl von Werken, die jemals öffentlich von ihm zu sehen war. Weiterhin zeigte er seine Bilder in Venedig in den Jahren 1901, 1903, 1909 und schließlich 1910, seine letzte Ausstellung zu seinen Lebzeiten.

Michetti und die Abruzzen wurden auch im Ausland bekannt. Wir erwähnten bereits die Präsenz seiner Bilder in Paris. Werke von ihm erschienen auf Ausstellungen 1888 in Wien, 1892 und 1894 in München, 1894 in Antwerpen, 1904 in Düsseldorf und im selben Jahr auf der italienischen Ausstellung in London. Das größte Interesse an Michetti zeigte die Stadt Berlin, wo er bereits in den Jahren 1891, 1894 und 1895 seine Bilder vorstellte. 1899 waren auf der großen Berliner Kunstausstellung von Michetti hundert Bilder zu sehen, und viele davon soll für insgesamt 300 000 Lire Ernst Seeger in Berlin gekauft haben. Dort wurden u. a. gezeigt das »Corpus Domini«, das der deutsche Kaiser besaß, und »La Figlia di Jorio«, ein Bild, das die Nationalgalerie in Berlin erwarb, und das die 1927 gegründete Provinz Pescara nach langwierigen Verhandlungen 1932 zurückkaufen konnte; das Gemälde ist heute im Palazzo del Governo in Pescara zu sehen.

Wie sehr Michetti im Licht der Öffentlichkeit stand, verdeutlichen Aufträge, die er als Porträtmaler erhielt. Er malte die Prinzessin Odescalchi, König Umberto I. von Italien und dessen Gemahlin Margherita. Er porträtierte den italienischen Staatsmann Francesco Crispi (1819-1901), der ein Freund und Verehrer Bismarcks war.

1884 zog sich Michetti aus dieser großen Welt zurück und begründete seinen Musenhof im Konvent von Francavilla. Die Möblierung dieser behaglichen Behausung hatte er bis in Kleinigkeiten selbst ausgedacht. Dort arbeitete er den ganzen Tag, eine südländische, grazile und agile Gestalt (Tf. 310), nicht geschaffen, auf einem Stuhl zu sitzen. Er betrieb alles stehend, das Zeichnen und Malen, das Lesen

und Schreiben. Hier in Francavilla lebte er in Harmonie mit seiner Familie, aufgesucht von der einfachen Bevölkerung wie von den Vertretern der großen Welt. 1906 besuchte ihn der italienische König Viktor Emanuel III. In seinem Konvent verkehrte Michetti mit Künstlern aller Art. Dazu gehörte der 1852 in Chieti geborene Costantino Barbella, der die Akademie in Neapel besucht hatte. Neben frischen Landschaftsdarstellungen der Abruzzen schuf er auch Terrakotten und kleine Bronzen. Zu den Freunden Barbellas zählte der Komponist Mascagni, den er porträtierte, der Kardinal Rampolla und Papst Leo XIII. Barbella starb 1925 in Rom. Michetti hat diesen Freund öfter in Bildnissen festgehalten. Im familiären Kreis von Francavilla stellte sich der römische Maler Giulio Aristide Sartorio (1860-1932) ein, ein Freund von D'Annunzio. Michetti und Sartorio besuchten 1889 gemeinsam Paris. Gast bei Michetti war Guido Boggiani, 1861 in Omegna in der Provinz Novara geboren. Er lebte in Francavilla und malte mit Vorliebe die Olivenbäume hinter dem Konvent Michettis. Boggiano wanderte später nach Südamerika aus und starb 1902 in Paraguay. Am Musenhof von Francavilla weilte häufig der an anderer Stelle erwähnte Musiker Paolo Tosti. Berühmt wurde der Freundeskreis durch den Dichter Gabriele D'Annunzio. Michetti stellte ihm mehrere Arbeitszimmer in seinem Konvent zur Verfügung, und in der dortigen Muße entstanden viele Werke des Dichters, z. B. 1888 der dem Michetti gewidmete Roman »Il piacere« und 1897 sein Werk »Città morta«. D'Annunzio brachte Michetti die Verehrung eines Sohnes entgegen. Wie sehr sich der Poet dem Maler verpflichtet fühlte, kommt in der Prosaschrift »Trionfo della Morte« von 1894 zum Ausdruck. Die Freundschaft wurde erwidert, und ein Zeichen für die Anteilnahme des Malers am Werk seines Dichterfreundes ist die Titelvignette, die er für das »Intermezzo« von D'Annunzio entwarf.

Michetti malte das Prozessionsbild »Corpus Domini« im Alter von 26 Jahren, als D'Annunzio vierzehn Lenze zählte. 1888 erinnert sich der Dichter der Eindrücke, die dieses Bild in ihm erweckten: »Das Corpus Domini war für uns alle, die wir unruhige Sucher nach einer neuen Kunst waren, das gemalte Wort Gottes; es war in unserer Kirche das Bild der Bilder.«

Nach dem christlichen Mysterium des »Corpus Domini« wurde in dem großformatigen Gemälde »La Figlia di Jorio« eine menschliche Tragödie ins Bild umgesetzt. Das junge Mädchen, das sich in einer Höhle der Maiella mit elementarer Leidenschaft der Liebe hingegeben hat, eilt auf einem hohen Bergplateau raschen Schrittes in heroischer Haltung an fünf Männern vorbei, die sie, mit Ausnahme eines weisen Alten, verspotten und auslachen. Im Hintergrund sind die stummen Zeugen des Geschehnisses die hohen Schneeberge der Maiella, wo nach Meinung der Bewohner die allwissende gütige Maia beheimatet ist. Das Thema des 1895 entstandenen Gemäldes, mit dem Michetti sich mehr als zehn Jahre lang beschäftigte, und das er ursprünglich in einem großen Bilderzyklus behandeln wollte, mischt die Legende mit einer wirklichen Begebenheit, deren Zuschauer der Ma-

ler und D'Annunzio waren. Letzterer berichtet davon und gestaltete den Stoff in einer ebenfalls »La Figlia di Jorio« genannten Tragödie, die ihre Erstaufführung am 2. und 3. März 1904 im Teatro Lirico in Mailand erfuhr. Zur Darstellertruppe gehörten die besten Schauspielerinnen Italiens, Eleonora Duse, Giacinta Pezzana und Irma Gramatica. Die Bühnenausstattung besorgte Antonio Rovescalli, die er nach noch erhaltenen Entwürfen Michettis ausführte.

Ohne daß es je zu Auseinandersetzungen zwischen ihnen gekommen wäre, verkörpern Michetti und D'Annunzio fast gegensätzliche Naturen. Der Maler blieb bescheiden und mit seiner abruzzesischen Heimat verwachsen. Er idealisierte seine Menschen nicht und gab nur das wieder, was an ihnen zu sehen war. D'Annunzio war nervöser und gereizter, mit einer Welt vertraut, die über die Abruzzen hinausreicht, und er war überheblich in der Beurteilung der dekadenten Gesellschaft. Seine Figuren in »La Figlia di Jorio« sind keine einfachen Abruzzesen wie in Michettis Bild; entweder stilisiert D'Annunzio sie zu archaischen Typen, oder aber er steigert sie zu Übermenschen im Sinne Nietzsches. Im Gegensatz dazu ist ein Weiterdenken über die Erscheinungsform hinaus in den Werken des Malers nie zu spüren. Er hielt sich innerhalb der Grenzen des von ihm Gesehenen, der Poet dagegen fühlte sich als Prophet eines neuen Italiens und betrachtete sein Land als die auserwählte Nation.

In ihrem Aufspüren abruzzesischer Bräuche fanden D'Annunzio und Michetti einen Berater in dem älteren Gelehrten Antonio De Nino, der 1833 in Pratola Peligna geboren wurde und 1902 in Sulmona starb. Dieser gebildete Linguist, Historiker, Archäologe und berühmte Folklorist erzählte ihnen von den Geheimnissen der Tochter des Jorio in der Grotta del Cavallone in der Maiella. Aus diesen Mitteilungen formte sich Michettis Bild, das ein Abbild des abruzzesischen Menschen ist, während in D'Annunzios Werk eine magische, heroische Welt beschworen wird, in der das abruzzesische Ambiente nur ein Absprung ist, um in ganz andere gedankliche Bezirke vorzustößen.

Die Betrachtung von Bildern Michettis läßt beim ersten Blick auf eine Spontaneität der Entstehung schließen. Das Gegenteil ist der Fall. Um die Darstellung gewisser Gesichtszüge bemüht er sich durch Jahrzehnte. In »La Figlia di Jorio« z.B. sieht man Köpfe und Gesten, mit deren Studium er bereits fünfzehn Jahre früher begonnen hatte (Tf. 311). In seinen Skizzen und Entwürfen bediente er sich verschiedener Techniken, der Federzeichnung, des Aquarells, der Gouache, und besondere Leistungen gelangen ihm als Pastellmaler. Außerdem beschäftigte sich Michetti schon in frühen Jahren mit der Keramik. Eine keramisches Werk war 1878 auf der Weltausstellung in Paris zu sehen. In dieser Technik verfertigte er Köpfe singender Mädchen und 1875 die Ganzfigur einer »Mutter«. Auch Vorstudien für die großformatigen Bilder »La Figlia di Jorio« und »Le Serpi« führte er in Ton aus.

Die im Vordergrund seiner Bemühungen stehenden technischen Probleme entfremdeten Michetti seiner Malerei. Er entdeckte für sich die Welt der Mechanik und der Chemie.

Vielleicht als erster in den Abruzzen besaß er ein Automobil und wirbelte damit im wahren Sinn des Wortes viel Staub auf den Straßen auf, und man schrieb ihm und seinem Vehikel magische Kräfte zu. Tommaso Sillani, Freund und Biograph Michettis, berichtet ausführlich von diesem Fahrzeug. Natürlich gab es keine Reparaturwerkstätten, und so führte der Maler die zahlreichen Ausbesserungen mit seinem ältesten Sohn aus. Man beseitigte nicht nur die Schäden sondern versuchte sich auch mit Verbesserungen, man erfand geeignetere Bremsmittel und perfektionierte auch den Motor. Bei Fahrten ins steile Gebirge hatte das Auto bei den Steigungen ein zu großes Eigengewicht. Darum entfernte man die Karosserie an den Seiten, nahm die Hintersitze heraus und band leichte Holzstühle mit den Rücklehnen an den Vordersitzen fest, und so ging es aus dem Konvent heraus, Herden und Esel scheuchend, zu viert hinauf in die hohe Maiella.

Michettis Staffelei in seinem Atelier wurde nach seinen eigenen Angaben hergestellt. Er kam auf den Gedanken, daß es nützlich sei, am oberen Rand des Gestells einen Wasserbehälter anzubringen. Er berechnete genau die Feuchtigkeitsmenge, die für die zu bemalende Leinwand vonnöten war. Sein Arbeitszimmer war mit einem Krimskrams selbst erfundener und gebastelter Gegenstände angefüllt.

Beim Bestreben der Maler des 19. Jh., Dinge und Menschen so zu erfassen wie sie sich dem Auge darstellen, lag es nahe, daß die Künstler die Photographie beschäftigte. Wie es scheint, interessierten sich anfänglich die italienischen Künstler weniger für dieses Hilfsmittel als ihre Kollegen in anderen Ländern. Delacroix arbeitete nach photographischen Vorlagen, ebenso z.B. Degas, Monet, Gauguin, Cézanne, Henri Rousseau; ausführlichen Gebrauch davon machte auch der Deutsche Lenbach. Jedoch blieb der Nutzen der Photographie im Lauf der Zeit auch italienischen Malern nicht unbekannt. So lobte z.B. Domenico Morelli den Photoapparat. Ob scherzhaft oder im Ernst, äußerte er 1879, daß ihm die Photographien seiner Bilder besser gefielen als die Originale. Der innere Bildgedanke komme auf diese Weise stärker zum Ausdruck. Das gemalte Licht und die Farben würden vom inneren Wert des Bildes ablenken. Ein Malerphotograph war Federico Faruffini (1831 bis 1869). Da er mit der Malerei allein seinen Lebensunterhalt nicht bestreiten konnte, wurde er Photograph. Sein zerrüttetes Leben endete in Geisteskrankheit. Er vergiftete sich in Perugia.

Am intensivsten unter den Italienern befaßte sich seit etwa 1890 Michetti mit der Lichtbildkunst. Seine Aufnahmen sind zum großen Teil erhalten, etwa 6000 Positive und ebenso viele Negative sowie eine unübersehbare Menge von Diapositiven, eine unglaubliche Dokumentation für die Abruzzen. Viele Aufnahmen verwandte er für seine Malerei. Er beschriftete seine Photos eigenhändig und ordnete sie nach Motiven. Um die Bewegungen seiner abruzzesischen Modelle, Hirten, Bauern und Mädchen, genau festzuhalten, machte er von einer Person bis zu zehn Aufnahmen. Es gibt Beispiele, wie der Künstler zunächst einen Menschen im Lichtbild festhält und dann durch zeichnerische Eingriffe

versucht, die Realität der Aufnahme zu steigern, worauf er schließlich das Ergebnis von neuem photographiert. Die großen Kompositionen Michettis stützen sich auf Serien von Photographien, die er für seine Zwecke zusammensetzte. Er ging dabei so weit, daß er die gezeichnete Vorstudie mit derselben Numerierung versah, die die entsprechende Photographie in seinem systematischen Katalog hatte. Anfänglich verwandte er die Photographien meistens für seine Vorstudien, später wird das Lichtbild autonom und zum Kunstwerk für sich. Seine Söhne Giorgio und Alessandro führte er in die Geheimnisse der Photographie ein. Alessandro gab er die Aufgabe, einen optischen Apparat zu konstruieren, durch den man einen Gegenstand oder Menschen von vorne, von den Seiten und von hinten sehen könne. Dadurch sollte eine Simultanansicht entstehen, und es ist verblüffend, wie hier in der Mechanik ein Gedanke nach Verwirklichung drängt, der ein bildnerisches Anliegen des sich in jenen Jahren entwickelnden Kubismus ist.

Von technischen Fragen fasziniert, plante Michetti in Francavilla den Bau einer Fabrik zur Herstellung künstlerischer Keramik, die ihn schon immer beschäftigt hatte. Er ging eine Geschäftsverbindung mit seinem Freund Fedele

Cappelletti ein, der 1847 geboren wurde und aus einer Keramikerfamilie aus Castelli bei Teramo stammt. Diese Zusammenarbeit war nur von kurzer Dauer. Michetti ging es ausschließlich um Fragen der künstlerischen Keramik, während Cappelletti darauf drang, allein Gebrauchskeramik auf der Markt zu bringen. Nach dem entzweigegangenen Bündnis zog sich Cappelletti nach Rapino bei Guardiagrele zurück.

Im Gegensatz zu vorausgegangenen Epochen gewannen nichtabruzzesische Künstler im 19. Jh. keine Bedeutung mehr für das Land. Dieses gilt z.B. für eine Gruppe dänischer Maler, die sich am Ende des Jahrhunderts im Lirita niederließ und in Cività d'Antino eine Enklave bildete. Dazu gehörten namhafte Talente wie Niels Christian Skovgaard (1858-1938) und Christian Zahrtmann (1843-1917). Letzterer hielt sich seit 1875 in Italien auf und kam später nach Cività d'Antino. Die dortigen Stadtväter ernannten ihn zum Ehrenbürger und gaben einem Platz seinen Namen. In Cività d'Antino lebte auch der Maler, Graphiker und Bildhauer Peter Severin Kroyer (geb. 1851 in Stavanger in Norwegen gest. 1909 in Skagen in Dänemark). Er kam erstmals 1886 nach Italien. Das Museum in Odense in Dänemark zeigt sein Bild »Landarbeiter in den Abruzzen«.

## Die Buchmalerei

Die seit der zweiten Hälfte des 13. Jh. entstehenden abruzzesischen Miniaturen erreichen nicht die Bedeutung wie die Werke der Freskomalerei in der entsprechenden Zeit. Mit Ausnahme der Zentren der Buchmalerei in Guardiagrele und in Teramo hat sich im 14. Jh. kaum ein Lokalstil entwickelt. Die Einflüsse von außerhalb waren stärker als die eigenen künstlerischen Impulse. Wie die Malerei, untersteht auch die Illuminierung Einflüssen, die aus dem toskanischen Gebiet nach Neapel einströmten. Daneben wirkt sich in vielen Illustrationen von Schriften juristischen Inhalts die Schule von Bologna aus, die ihren Siegeszug über ganz Europa angetreten hatte.

Monumentalmalerei und Miniaturen gehen in ihrer Entwicklung öfter getrennte Wege. War die Mitte und die zweite Hälfte des 13. Jh. ein Höhepunkt abruzzesischer Freskomalerei, so sind Miniaturen in dieser Zeit nur sporadisch anzutreffen und völlig von den Nachbarlandschaften abhängig. Ein Beispiel dafür bietet die illuminierte Bibel aus der zweiten Jahrhunderthälfte im Konvent S. Giovanni bei Capestrano. Die eleganten Initialen und die dekorative Rahmung des zwispaltigen Textes mit Büstenbildern und Ornamenten zeigen bolognesischen Einfluß. Aus einer Eintragung geht hervor, daß die Bibel im Besitz des Johannes von Capestrano war, der die Handschrift mit eigenen Anmerkungen versah.

In der Biblioteca Capitolare in Atri zeigt man ein Meßbuch der Franziskaner, das der 1556 zerstörten Kirche

S. Gregorio gehörte, die sich in Muralto, einem Stadtteil von Atri, befunden hatte. In der am Ende des 13. Jh. entstandenen Handschrift waren verschiedene abruzzesische Künstler am Werk, denen byzantinische Miniaturen des Duecento als Vorlagen dienten. Ornamente und Drollerien weisen wieder auf Bologna hin. Unter den vierzig Miniaturen sind die Darstellungen des Franz von Assisi und des Petrus im Gefängnis erwähnenswert. Die Evangelisten Markus, Lukas und Johannes zeigen die Köpfe der ihnen entsprechenden Tiersymbole. Unter den Illuminatoren nennt sich ein Merulo, viel leicht identisch mit Merulo di Bucchianico, der im 14. Jh. Aufträge für die Kathedrale in Sulmona erhielt.

Die Schatzkammer des Domes von Atri bewahrt von Ende des 13. Jh. ein Reliquienkreuz aus Bergkristall, in das 16 Miniaturen eingelassen sind. Es ist einem Kristallkreuz mit ähnlichen Bildern in der Kirche S. Nicola in Pisa verwandt, und Toesca schreibt beide Kreuze einer von Venedi beeinflussten Werkstatt zu.

Der Höhepunkt abruzzesischer Buchmalerei liegt im 14. Jahrhundert. Natürlich hält der Import von Handschriften an, aber daneben entstehen im Lande neue Kunstzentren, auch ist eine Vielzahl einheimischer Künstler überliefert. Die ersten datierten illuminierten Handschriften der Schreibschule von Sulmona stammen aus dem Jahr 1305, die frühesten aus der Schule von Atri sind 1321 datiert und die aus Guardiagrele 1333. Die Werkstatt von Teramo wirkt seit der Jahrhundertmitte wirksam.