

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 keramische 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 Keramikfamilie 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 den 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 Lirital 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 1880 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, vielleicht identisch mit Merulo di Buccianico, der im 14. Jh. Aufträge für die Kathedrale in Sulmona erhielt.

Die Schatzkammer des Domes von Atri bewahrt vom 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 Venedig 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 1309, die frühesten aus der Schule von Atri sind 1321 datiert und die aus Guardiagrele 1333. Die Werkstatt von Teramo wird seit der Jahrhundertmitte wirksam.

In der Bischofskirche von Corfinio hat sich ein Meßbuch erhalten, das 1309 unter der Amtszeit des Bischofs Landolf von Valva erworben wurde. Den Ankauf ermöglichten mehrere Spender, die im Manuskript namentlich mit ihren gestifteten Beträgen aufgeführt werden. Das Meßbuch schmückt nur eine Miniatur in der Majuskel R(esurrexit) mit der Darstellung der Auferstehung Christi. Der Maler war sicherlich Abruzzese, dem französisierende über Neapel vermittelte Vorbilder nicht fremd waren.

Durch Diebstähle und Verkauf illuminierter Handschriften hat der Dom von Sulmona starke Einbußen erlitten. Einen schwachen Ersatz bilden Notariatsakten des Domarchivs, die Namen von Buchmalern überliefern. So war z.B. Meo d'Aristotele für den Dom tätig. In einem Vertrag mit dem Domkapitel verpflichtet sich 1321 ein Magister Berardo von Ofena zur Anfertigung eines Antiphonars. Ausführlicher hören wir im selben Jahr von einem Abkommen mit dem Magister Merulo von Bucchianico, der Zahlungen für ein Antiphonar erhält. Er übernimmt die Arbeit unter dem Vorbehalt, daß er sie in seinem Haus in seinem Heimatort Bucchianico bei Chieti ausführen kann.

Von den einstmals reichen Miniaturbeständen des Domes von Sulmona ist aus dem Trecento allein ein Meßbuch aus dem Anfang des Jahrhunderts übriggeblieben. Die Miniaturen mit Reminiszenzen an byzantinische und bolognesische Malerei sind in frischen Farben ausgeführt. Das Pergamentblatt 158 v zeigt oben die byzantinisierende Madonna auf einem Thronkissen mit ihrem Kind vor einem Vorhang, der von zwei Engeln gehalten wird, und unten unter einer Gewölbearchitektur das Abendmahl mit den dichtgedrängten Jüngern und Christus an der Schmalseite des Tisches. Auf der folgenden Seite ist auf Goldgrund die Kreuzigung Christi dargestellt und darunter eine hl. Messe mit Assistenzfiguren.

Aus dem 14. Jh. ist in der Bibliothek des Domkapitels von Atri eine Reihe illuminierter Handschriften erhalten. Im Gegensatz zu anderen abruzzesischen Skriptorien sind hier keine einheimischen Kräfte mit Namen bekanntgeworden. Der Bestand verdeutlicht, wie schwer es diesem Ort fiel, eine bodenständige Kunstübung zu entwickeln. Entweder importierte man illuminierte Handschriften aus Bologna, oder heimische Kräfte waren damit beschäftigt, Miniaturen nach bolognesischen Modellen auszuführen.

Schriften verschiedener Philosophen vereinigt der Kodex A 8, nur erwähnenswert wegen seiner Datierung 1321. In vereinfachender Weise werden allgemeingültige Schmuckformen des Trecento wiederholt. Die in der ersten Hälfte des 14. Jh. in Bologna entstandene Handschrift A 18 enthält die Clementinen, eine kanonische Gesetzessammlung, die Papst Clemens V. in Auftrag gegeben hat. Das Titelblatt zeigt den thronenden Papst Clemens V. mit einem Buch. Ihn umstehen Geistliche und Laien, und zu seinen Füßen knien zwei Mönche. Gleichfalls bolognesisch und in die erste Hälfte des Trecento zu datieren ist das reich bebilderte Manuskript A 12, das die Dekrete des Gratian enthält. Zwei Künstler waren an der Illuminierung beteiligt. Von der Hand des ersten stammen 19 Miniaturen, die sich zwischen den Blättern

1-199 recto und 282 recto bis 415 recto befinden. Dem zweiten standen für 12 Miniaturen die Seiten 199 verso bis 281 verso zur Verfügung.

Um die Jahrhundertmitte entstanden die Miniaturen in zwei Breviarien, die Kodices A 21 und A 4; die Bilder sind das Werk zweier abruzzesischer Buchmaler, die nach bolognesischen Modellen arbeiteten. Wiederum aus Bologna kommt die aus der zweiten Hälfte des Trecento stammende Handschrift A 17, die das sechste Buch der Dekrete des Papstes Bonifaz VIII. enthält, der auf der Titelseite thronend sein Werk einem knienden Mönch übergibt.

Im Gegensatz zu Atri bildete sich in Guardiagrele im 14. Jh. eine lokale Schule. Handelte es sich in Atri vornehmlich um juristische Texte, so minierte man in Guardiagrele vorzugsweise liturgische Gesänge, die mit Notenschrift versehen sind. Es ist auszugehen von sieben illuminierten Choralbüchern in der Kirche S. Maria Maggiore in Guardiagrele, von denen das erste 1333 datiert ist. Auf der Titelseite erscheint der segnende Christus, zu seinen Füßen sieht man die Stifter der Handschrift. Darunter befindet sich das Datum 1333 und eine später gelöschte Künstlersignatur. Alle sieben Handschriften stammen aus dem selben Skriptorium, während sich in die Illuminierung verschiedene Künstler teilen. Der Fortschrittlichste ist der Meister des siebenten Buches, der die Initialen mit Ornamenten, Heiligen und neutestamentlichen Szenen ausschmückte. In seinen Darstellungen sind nördliche Einflüsse zu erkennen, die über die neapolitanische Buchmalerei in die Abruzzen eindringen.

Aus der Schreibschule von Guardiagrele ging der Buchmaler Guglielmo di Maestro Berardo di Gessopalena hervor, der 1337 ein mit Noten versehenes Psalterium für die Peterskirche in Rom herstellte. In dieser Handschrift, die heute mit der Signatur A im Archivio Capitolare di S. Pietro in Rom aufbewahrt wird, nennt sich der Maler: »Ego presbiter Guilielmus Magistri Berardi de lu Gipso [Gessopalena] scripsi et illuminavi hoc opus pro sacrasanta basilica Principis Apostolorum de Urbe anno Domini 1337 v. ind.«. Die Verbindung des Guglielmo zur Schule von Guardiagrele ist offensichtlich, doch ist er begabter als die Meister der Choralbücher. Die erste Miniatur des Psalteriums mit dem segnenden Christus wiederholt die Komposition der ersten Seite des genannten, 1333 entstandenen Choralbuchs von Guardiagrele. Vergleichbar mit dieser Handschrift ist auch z.B. fol. 282 mit dem Einzug Christi in Jerusalem. Die dekorativen Elemente des Guglielmo sind rückschrittlich, er verwendet noch das altmodische Flechtband, und seine Hintergründe sind teppichartig getupft, Schmuckformen, die für das Skriptorium in Guardiagrele charakteristisch sind. Aus dieser Schule stammen weiterhin zwei Choralbücher in S. Leucio in Atessa, von denen das eine nur mit ornamentierten Initialen ausgestattet ist, während in den Initialen des anderen Buches biblische Szenen, wie die Geburt, die Himmelfahrt usw. erscheinen. Den Einfluß der Buchmalerei von Guardiagrele zeigen vier künstlerisch nicht bedeutende Psalterien, die heute in der Biblioteca Provinciale De Meis in Chieti zu sehen sind. Wahrscheinlich gehörten sie ursprüng-



lich dem Kloster S. Clemente a Casauria; bis etwa 1930 befanden sie sich in der Bibliothek des Istituto Tecnico Agrario in Alanno. Den Meistern von Guardiagrele steht noch ein Antiphonar nahe, das um die Jahrhundertmitte für die Kirche S. Cesidio in Trasacco geschrieben wurde, und an dessen Illuminierung verschiedene abruzzesische Buchmaler beteiligt waren.

Die Kathedrale von Chieti besitzt ein »Missale Plenum« mit prachtvollen Miniaturen vom Ende des 14. Jahrhunderts. Zu jener Zeit schenkte ein Mitglied der Familie Orsini di Palearia diese Handschrift an die Kirche S. Francesco in Guardiagrele. Die aufwendige Ausstattung verdeutlichen kunstvoll gemalte Randleisten, die den Schriftblock an allen vier Seiten rahmen. Mindestens zwei Maler waren an der Illuminierung beteiligt; die Miniaturen des einen sind etwas plump und unbeholfen, die Grenzen der Tradition nicht überschreitend, wohingegen sich der andere in seiner Gestaltungsweise reifer zeigt. Aus seinen Szenen spricht eine Freude am Erzählen, seine Formen sind zeichnerisch genau durchgearbeitet und seine Figuren von gotischer Innigkeit beseelt. Mit diesem Werk haben sich in neuerer Zeit Enzo Carli und Umberto Chierici beschäftigt. Wohl mit Recht erkennt Carli in den Miniaturen neapolitanische Einflüsse und sieht Gemeinsamkeiten mit den Fresken in S. Silvestro in L'Aquila sowie mit dem Fresko eines segnenden Christus, das von einer Wand im Oratorium S. Alessandro in Corfinio abgelöst wurde. Auch Chierici konstatiert eine Verwandtschaft zwischen dem Missale Plenum und den Fresken in S. Silvestro sowie dem Triptychon von Beffi, das man schon immer mit den Malereien in S. Silvestro in Beziehung gesetzt hat. Natürlich ist auszuschließen, daß der Miniator des Missale Plenum in Chieti gleichzeitig der Autor der Fresken in L'Aquila gewesen ist. Es zeigt sich hier nur ein gemeinsamer Stil, dessen Wurzeln im neapolitanischen Bereich zu suchen sind.

Ein Zentrum der Buchmalerei befand sich im 14. Jh. in Teramo. Die dort entstandenen Handschriften sind teils verloren, teils in verschiedenen Bibliotheken Italiens verstreut, während in Teramo selbst wenig zu finden ist. Um den stilistischen Zusammenhang dieser Werke besser zu erkennen, wäre es wünschenswert, sie auf einer wissenschaftlichen Ausstellung vereint zu sehen. Wie es scheint, ist der stilistische Ausgangspunkt, wie in Guardiagrele, die eklektische Buchmalerei Neapels.

Die erste datierte Miniatur des 14. Jh. in Teramo stammt aus dem Jahre 1309. Sie gehört zu einem »Liber censualis« im Archivio Capitolare, ein Buch, worin die Einkünfte des Domes und die für ihn geleisteten Arbeiten eingetragen wurden. An die Formgebung der darin enthaltenen Miniaturen knüpfen später Berardo da Teramo und Muzio di Cambio an. Berardo ist durch ein Antiphonar bekanntgeworden, das er wohl noch in der ersten Jahrhunderthälfte für das Kloster S. Benedetto a Galbiano bei Giulianova illuminierte. Aus der Handschrift wurden fünf Miniaturen herausgeschnitten, die in die Sammlung Hoepli und später in die Sammlung Cini in Venedig gelangten. Über der Hauptminiatur, die das Jüngste

Gericht darstellt, ist der Name des Künstlers zu lesen »Dopnus Berardus de Teramo fecit hoc opus«.

Zu den angesehensten abruzzesischen Buchmalern des 14. Jh. gehört Muzio di Francesco di Cambio da Teramo. Er illuminierte für den Franziskanerkonvent in S. Valentino in Abruzzo Citeriore eine Handschrift mit dem Alten und Neuen Testament, die 1887 Papst Leo XIII. anlässlich seines 50jährigen Priesterjubiläums als Geschenk überreicht wurde. Die Bibel bewahrt heute die Biblioteca Vaticana unter der Signatur Cod. Vat. lat. 10220. Die Anordnung der Bilder ist für die abruzzesische Buchmalerei des 14. Jh. ungewöhnlich. An den Anfang eines jeden Buches stellt Muzio eine Miniatur, die in keinen Buchstaben eingebunden ist. Direkt darunter sitzt eine verzierte Initiale, die entweder mit Ornamenten ausgeschmückt ist oder häufig Dreiviertelfiguren in Seitenansicht zeigt. Der Miniator, der sich auf der ersten Seite »Mutius Francisci Cambii de Teramo fecit« nennt, besitzt eine freie, oft gewissermaßen sorglose Malweise, die durch eine bewegte Strichelung charakterisiert ist. Er ist einer der eigenwilligsten Illustratoren des 14. Jh. in Italien. Die Miniatur mit den apokalyptischen Tieren zeigt einen großartigen dekorativen Bildaufbau, in der Illustration zum ersten Makkabäerbuch schildert er realistisch das dichtgedrängte Kriegsgetümmel mit Reitern, Fußvolk, Lanzen und Fahnen, als Alexander der Große aus seinen Landen auszog, um die Heere der Perser und Meder zu bekämpfen. In anderen Bildern führt er eine zartgeformte gotische Architektur ein. Unbekümmert um räumliche Tiefe stellt er Gebäude und Stadtansichten vor einem Goldgrund dar.

Muzio bringt mit Vorliebe ausgefallene Szenen. Der Bibeltext wird mit dem vom Kirchenvater Hieronymus an den Presbyter Paulinus geschriebenen Brief eingeleitet. Den Wortlaut überlieferte die »Expositio« des Moses von Bergamo, der in der ersten Hälfte des 12. Jh. lebte und durch eine ausführliche Beschreibung der Stadt Bergamo bekanntgeworden ist. Moses hielt sich am Kaiserhof in Konstantinopel auf und galt als vorzüglicher Interpret der griechischen Literatur. Im Vorwort der Expositio erzählt er, wie ihn ein britannischer Kleriker namens Paganus aufgesucht habe mit der Bitte, ihn über die Bedeutung des Hieronymusbriefes an Paulinus aufzuklären, worin nämlich der Kirchenvater die von ihm verfaßten Inhaltsangaben zu den einzelnen biblischen Büchern dem Paulinus mitteilt. Die Miniatur schildert die Meerfahrt des Paganus von Britannien aus, und auf der linken Bildseite wird ihm unter einem Baldachin von Moses die Aufzeichnung des Hieronymusbriefes übergeben.

In den Kreis des Berardo da Teramo und des Muzio da Teramo gehört ein dritter Buchmaler, Nicolò di Valle Castellana. 1365 datiert und signiert er ein Missale, das unter der Signatur A 2 in der Biblioteca Capitolare des Domes in Atri aufbewahrt wird. Er belebt das Schriftbild durch Rankenleisten, worin er gelegentlich christliche Szenen, z. B. den Drachen tötenden Georg, anbringt. Er besitzt einen sicheren Strich, und seine Farbgebung ist lebhaft. Das verdeutlicht u. a. die Initiale R(esurrexit) mit dem aus dem Grabe aufsteigenden Christus und den schlafenden Kriegern.

Die Werke dieser drei Künstler stehen stilistisch mit der Freskomalerei in der Stadt Teramo in Verbindung. Zum Vergleich heranzuziehen wären die Geschichten aus dem Leben Christi, die bei Restaurierungen in der Kirche S. Domenico entdeckt wurden oder Fragmente von Votivbildern, die in diesem Jahrhundert im Dom zum Vorschein gekommen sind.

Das Skriptorium von Teramo war noch eine Zeitlang aktiv, ohne daß der Formenapparat große Wandlungen erfuhr. Das bezeugt eine Miniatur in einem 1371 datierten »Quaternus«, eine Madonna mit Kind, im Archivio Capitolare in Teramo. Ein Missale, dessen Miniaturen ein Agostino di Leonardo 1390 für den Konvent in S. Maria di Propezzano anfertigte, ist heute verschwunden, wurde aber von Vincenzo Bindi vor dem Jahre 1883 eingesehen.

Auf Grund der Tatsache, daß Quantität und Qualität der Miniaturen im 15. Jh. nachlassen, nimmt in dieser Zeit der Import von Handschriften in den Abruzzen zu. Ein Beispiel dafür bietet wieder Johannes Capestranus, von dem wir bereits wissen, daß er für seinen Konvent in Capestrano eine bolognesische Bibel des 14. Jh. gekauft hat. Wie aus einer Anmerkung zum Kommentar des Francesco Mayroni zum ersten Buch der Sentenzen des Petrus Lombardus hervorgeht, erwarb der Türkensieger 1449 diese Handschrift käuflich von einem Minoritenkonvent in Florenz. Sie enthält nur eine Initialminiatur aus dem Anfang des 15. Jh., die Dreiviertelfigur des Francesco Mayroni in Franziskanerkleidung, in den Händen ein Buch und ein Schreibinstrument haltend.

Ohne schöpferische Impulse in der Formgebung setzen im 15. Jh. die Skriptorien von Sulmona, Atri, Guardiagrele und Teramo ihre Tätigkeit in vermindertem Umfang fort. Die Kathedrale von Sulmona bewahrt ein Pontifikale des Quattrocento, eine Aufstellung von Amtshandlungen, die allein dem Bischof vorbehalten waren. Eine große Miniatur zeigt einen Papst, der in Gegenwart anderer kirchlicher Würdenträger einem Bischof die Mitra aufsetzt. Der Maler war entweder Flame oder aber ein Abruzzese, der sich eng an nordische Vorbilder angeschlossen.

In der Privatbibliothek Rodolfo Sorricchio in Atri befindet sich ein illuminiertes Breviarium aus der zweiten Hälfte des 15. Jh., das einstmals im Besitz des dortigen Domes war. In die 37 Miniaturen teilen sich wenig begabte Künstler, die ihre Figuren vor einen Goldgrund stellen.

Ein lokaler, noch in der Formenwelt des Trecento befangener Meister malte die 1410 datierten Miniaturen eines Psalteriums für die Kirche S. Maria Maggiore in Guardiagrele, das heute noch dort zu sehen ist.

Aus der Kirche Madonna delle Grazie in Teramo gelangte ein Antiphonar vom Ende des 15. Jh. in den Palazzo Comunale dieser Stadt. Der lokale Künstler, der die meisten Initialen nur mit Ornamenten ausstattete, malte in die Initiale B(eatus) des ersten Psalms den König David mit Buch und Leier.

In den Kathedralstädten Chieti und L'Aquila, die im Trecento keine Erzeugnisse der Buchmalerei aufzuweisen hatten, ist der Bestand an Miniaturen aus dem 15. Jh. beacht-

lich. Aber auch hier sind die qualitativ volleren Werke sicherlich nicht in den Abruzzen entstanden.

Ein römisches Meßbuch aus dem Anfang des 15. Jh. im Dom von Chieti wurde dem Wappen nach zu schließen für die Familie Orsini hergestellt. Der abruzzesische Meister orientierte sich an sienesischen Vorbildern. 24 Pergamentblätter sind an allen Seiten mit Randleisten eingefasst. Da die Initiale häufig nicht genügend Raum für die szenische Darstellung bot, wurden die Erzählungen in den seitlichen Rahmungen fortgesetzt. So erscheint z.B. in einem Anfangsbuchstaben das leere Grab Christi mit zwei schlafenden Kriegern davor. Während der auferstandene Heiland die Mitte der oberen Randleiste einnimmt, sind andere Landsknechte, die das Grab zu bewachen hatten, in der unteren Rahmung im Schlaf dargestellt. Im Dom von Chieti bewahrt man noch zwei weitere illuminierte Handschriften des 15. Jh., ein Psalterium mit einer Illustration, die unbeholfen ältere Formen wiederholt, sowie das berühmte Meßbuch, das für den Kardinal Giovanni Borgia (1492-1503) ausgeführt wurde. Seine Wappen löschte man später aus und ersetzte sie durch die des Giovanni de' Medici, der 1528-1537 Bischof von Chieti war. An der Illuminierung des Meßbuchs waren zwei Künstler beteiligt, der eine arbeitete unter dem Einfluß der flämischen Malerei, der andere war, dem Stil nach zu urteilen, Florentiner.

Ebensowenig eigenständig wie in Chieti war die Buchmalerei in L'Aquila, die seit der 2. Hälfte des 15. Jh. zu verfolgen ist. Die schwächsten Werke lieferten einheimische Meister, deren Darstellungen erstarrte und phantasielose Landschaften vorführen. Im übrigen erweisen sich die Miniaturen entweder von der flämischen Malerei abhängig, oder aber sie stehen, wie die gleichzeitige Freskomalerei in L'Aquila, unter direktem toskanischem Einfluß. Die nachfolgend aufgeführten Manuskripte sind heute im Nationalmuseum von L'Aquila vereinigt.

Ein unter flämischer Einwirkung stehender Maler oder ein Flame selbst schuf die Illustrationen zweier Choralbücher. Das eine, ehemals in der Biblioteca Provinciale in L'Aquila mit der Nummer 6, entstand im Auftrag des Michele d'Angelo aus Perugia, eines in L'Aquila tätigen Kaufmanns, während das andere im Besitz des Mäzens Jacobus di Notar Nanni war. Gegen Ende des Jahrhunderts minierte ein anderer flämisch inspirierter Künstler ein Breviar, ehemals Biblioteca Provinciale Nr. 11, mit nur einer szenischen Darstellung in der ersten Initiale A(d te levavi). Man sieht den knienden, im Gebet versunkenen König David, der seine Leier neben sich gelegt hat. Die Landschaft wird im Hintergrund von einer fein gezeichneten Stadt abgeschlossen. In der zweiten Hälfte des 15. Jh. entstand ein Choralbuch, ehemals Biblioteca Provinciale Nr. 3, auf dessen erster Seite das Wappen des 1476 verstorbenen Kardinals Agnifili zu sehen ist. Folio 3 verso zeigt in der Initiale G fünf singende ausdruckslose Engel. Dem Miniator dieses Choralbuchs schreibt man weiterhin die Illuminierungen in einem Antiphonar zu, ehemals Biblioteca Provinciale Nr. 5. Neben Initialornamenten malte er drei Szenen, auf fol. 43 die drei

leeren Kreuze des Kalvarienberges, auf fol. 51 die Elevation der konsekrierten Hostie und auf fol. 55 die Aussegnung eines Sarges. In diesem Bild vollzieht sich die Handlung in einer modernen Renaissancearchitektur. Einheimische, von Umbrien abhängige Meister malten am Ende des Quattrocento in einem Psalterium, früher Biblioteca Provinciale Nr. 16, Initialornamente und zwei szenische Darstellungen. Im Buchstaben P(rimo dierum) auf fol. 1 sieht man die Auferstehung Christi und in der Initiale T(e deus) auf fol. 44 die Kreuzigung.

Daß am Ende des Quattrocento Importe aus der Toskana gang und gäbe waren, bezeugen zwei Antiphonare. Das eine gelangte als Kodex Nr. 2 des Museo Civico in L'Aquila in das dortige Nationalmuseum. Auf fol. 34 wird in der Initiale S(alve me fac) König David im Wasser stehend und betend dargestellt, und auf der folgenden Seite erscheint er noch einmal thronend, von zwei geflügelten Putten umgeben. Diesem Maler steht ein zweiter nahe, der die Illuminationen des Antiphonars, ehemals Biblioteca Provinciale Nr. 4, anfertigte. Auch hier wird auf fol. 41 verso König David dargestellt, der in einer weiten Landschaft die Stimme Gottes vernimmt. Als reifste florentinische Arbeit in L'Aquila gilt mit Recht ein Gebetbuch, das für Jacopo di Notar Nanni geschrieben wurde. Einer Überlieferung zufolge soll das Büchlein für eine Augustinernonne, die sel. Christina von Lucoli, geschrieben worden sein. Die Miniaturen wurden von Mario Salmi dem Boccardino il Vecchio aus Florenz zugeschrieben. In L'Aquila war die Buchmalerei aus eigenen Kräften nicht mehr lebensfähig. Ein letztes Erzeugnis kennen wir aus dem Jahr 1544 in den Statuten der Wollweberzunft, heute in der Biblioteca Provinciale.

Die Geschichte der abruzzesischen Buchmalerei läßt deutlich den Wandel der Auftraggeber und Besitzer von Handschriften erkennen. In früheren Zeiten standen an erster Stelle die Klöster, die häufig über eigene Skriptorien verfügten. An ihrer Statt begegnet man im 14. Jh. mehr und mehr den Kathedralen, während im 15. Jh. Persönlichkeiten aus dem geistlichen und weltlichen Stand als Käufer auftreten. Für Anschaffungen von privater Seite liefert L'Aquila die besten Beispiele.

Es gehört in jener Zeit zu den größten Seltenheiten, daß die Gestaltung einer Bibliothek und das Bildprogramm illuminierter Handschriften von einer weltlichen Persönlichkeit bestimmt werden. Herzog Andrea III. Acquaviva von Atri ist eine dieser Ausnahmen. Seine Bildung hatte er vor allem in Neapel erworben. Seine Bibliothek war auf antike Schriftsteller spezialisiert. Wir kennen 14 miniierte Manuskripte aus dem Besitz des Herzogs, von denen neun die Hofbibliothek in Wien bewahrt und die übrigen fünf die Biblioteca dei Girolamini in Neapel. Illustriert waren Werke des Aristoteles, Plato, Seneca, Cicero, Isokrates, Plinius Secundus, Xenophon, Livius und Apuleius. Unter diesen Manuskripten sind vor allem die naturphilosophischen Werke des Aristoteles hervorzuheben, die in Wien unter der Signatur Phil. graec. 2 aufgehoben werden. Aus einer Bemerkung am Schluß der Handschrift geht hervor, daß sie

1496 in den Abruzzen von einem Priester Rombertus Maiorano aus Malepigniano geschrieben wurde, und daß auch die von der Hand zweier Künstler stammenden Miniaturen in unserem Bergland ausgeführt wurden; allerdings geschah dies sicherlich nach Angaben des Herzogs. Wenn auch die Maler über griechische Sprachkenntnisse verfügt hätten, ist ihnen dennoch nicht die Umsetzung abstrakter Begriffe in die Bildsprache zuzutrauen. Diese Transponierung in die Anschaulichkeit konnte nur von einem mit der griechischen Kultur vertrauten Humanisten erfolgen, der Andrea Matteo Acquaviva selbst war.

Zu den prächtigsten illuminierten philosophischen Handschriften der Renaissance gehört die Nikomachische Ethik des Aristoteles (Wien, Hofbibliothek, Phil. graec. 4) (Tf. 304, 305). Auch hier war der Programmgestalter der Miniaturen sicherlich der Herzog Acquaviva. Den zehn Büchern der Ethik wird jeweils eine Miniatur vorausgestellt. In einigen Fällen erscheinen in den dargestellten Architekturen Wappen der Acquaviva und die Buchstaben A und M für Andrea Matteo. Auf der Bildarchitektur zum sechsten Buch ist sein Name voll ausgeschrieben »Andreas Matheus dux Adriæ«. In der folgenden Miniatur sind jeweils in der Mitte der vier Rahmenleisten Wappen angebracht, oben erscheint in einem Medaillon das Wappen des Andrea Matteo, in der unteren Leiste ist der blaue Löwe der Acquaviva zwischen drei Adlern zu sehen, während die linke und rechte Rahmenleiste das Wappen seiner Gemahlin Isabella Piccolomini zeigt. Auch auf der Miniatur des nächsten Buches erscheinen die Abzeichen von Matteo und Isabella. Die Handschrift enthält außerdem Künstlernamen. Am Ende des sechsten Buches der Ethik wird ein Milepinianes genannt, und im 3., 6. und 8. Buch erscheint die Abkürzung Rg, die im 10. Buch aufgelöst und erläutert wird als »Reginaldus Piramus Manoplitanus librum hunc picturis decoravit mirifice«. Es war also ein apulischer Maler aus Monopoli bei Bari am Werk.

An Hand der dargestellten Wappen hat Ferdinando Bologna das Bild einer Geburt Christi im Dommuseum von Atri als ein von Andrea Matteo III. in Auftrag gegebenes Werk identifiziert. Auf Grund stilkritischer Merkmale schrieb er es dem Spanier Pedro de Aponte zu, der zwischen 1500 und 1507 in Neapel tätig war. Dieses Gemälde bringt Bologna mit den Miniaturen der Handschrift des Plinius Secundus in Verbindung, die die Biblioteca dei Girolamini in Neapel unter der Signatur C.F. III, 6 verwahrt, und schreibt auch diese dem Pedro de Aponte zu.

Seine Beschäftigung mit klassischen Autoren brachte Andrea Matteo III. mit den humanistisch gebildeten Kreisen Süditaliens in Verbindung. Die Spannweite der Kultur der Acquaviva mag man ermesen, wenn man im Vergleich zu den von ihnen in Auftrag gegebenen Handschriften diejenigen heranzieht, die in aller Bescheidenheit in der stillen Residenzstadt Atri entstanden. Die dortige Biblioteca Capitolare bewahrt im Kodex A 19 ein Missale aus dem Anfang des 15. Jh., das durch Wappen als ehemaliger Besitz der Acquaviva ausgewiesen ist. Der anonyme abruzzesische Künstler miniierte die Handschrift mit unzähligen Ornamentinitialen

und mit 16 Szenen. Er untersteht sienesischen Einflüssen und ist dem Kreis der Buchmaler in Teramo nicht sehr fern. Ihn charakterisiert ein klarer und bestimmter Strich und die Lust zu fabulieren. Auf fol. 187r stellt er die Dreieinigkeit mit drei Gesichtern dar, ein Thema, das in dieser Form auch unter den Votivfresken des Domes von Atri erscheint. Die Frische seiner Darstellungsweise zeigt z.B. die Szene auf fol. 218r. Auf dem Galiläischen Meer vernehmen Petrus und sein Bruder Andreas in einem Fischerboot die Stimme des Herrn, der sie auffordert, ihm zu folgen. Das Fischnetz und die Ruderstangen treiben im bewegten Wasser, und in Gebetshaltung lauschen sie den Worten des Heilands.

Neben den illuminierten Manuskripten finden sich im 15. Jh. in den Abruzzen einige Handschriften weltlichen Inhalts, die mit Federzeichnungen ausgestattet wurden. Die Biblioteca Comunale in Perugia erwarb aus der Sammlung Hoepli das Reimgedicht eines Anonymus, das die Belagerung L'Aquilas durch Braccio da Montone 1423/1424 zum Inhalt hat. Bereits aus dem Thema kann man schließen, daß das Werk in den Abruzzen, und zwar ungefähr gleichzeitig mit der geschilderten Handlung, entstand. Auf einigen Seiten ist Raum freigelassen, der sicherlich für weitere Illustrationen bestimmt war. Die Zeichnungen zeigen sehr realistisch geschilderte Kampfszenen, die dieser unerbittliche Krieg mit sich brachte. Andere Federzeichnungen befinden sich in juristischen Werken der Biblioteca Capitolare in Atri.

Der Kodex A 13 ist ein Handbuch des Zivilrechts, der als spätestes Datum die Jahreszahl 1453 enthält. Die Zeichnungen erscheinen realistisch und volkstümlich. Die 37 Darstellungen sind meistens ein Bildkommentar zu den im Text behandelten Rechtsausdrücken. So tritt z.B. neben dem Stichwort »Le Pene« (Die Strafen) eine Dirne in Zeittracht auf, es erscheinen neben »Ladroni« (Die Räuber) ein Gehängter und eine abgeschnittene Hand, neben »Discordia« (Die Zwietracht) zwei Ringkämpfer, neben »Prigionieri« (Die Gefangenen) eine dichte Schar Eingekerkelter hinter Gittern. Manchmal genügt die Bildsprache nicht, um den juristischen Begriff zu veranschaulichen, und man nimmt dann das Wort zu Hilfe, um ihn zu erläutern. Neben »Falsari« (Die Fälscher) tritt eine Frau auf, die ausruft »Contra illum qui facit se doctorem, qui vere non est« (Gegen den, der sich als Doktor ausgibt, es aber gar nicht ist). Ähnliche Figuren begegnen im Kodex A 14, dessen letzte datierte Eintragung sich auf das Jahr 1477 bezieht. Die Handschrift faßt Rechtsfälle zusammen, die durch Federzeichnungen erläutert werden; neben Drollerien und Büsten finden sich 19 Szenen in dem Band. Die Neigung zum Karikieren ist hier ausgeprägter als im vorigen Kodex. So wird z.B. das Urteil eines Prozesses (sequenza processionale) folgendermaßen persifliert: es erscheint ein Bannerträger, dahinter ein aufgeschirrter Esel ohne Reiter, dann ein nackter auf allen vieren kriechender Mann und zuletzt ein Reiter auf einem Esel.

Kunsthandwerk

Vorbemerkung

Die Kunstgeschichte hat sich in den letzten Jahrzehnten immer mehr gescheut, die Objekte des Kunstgewerbes in ihre Betrachtungen einzubeziehen. Vielleicht mit Ausnahme der Goldschmiedekunst, in deren Erforschung noch viele Fragen offen sind, wurde die Kleinkunst zum Stiefkind der abruzzesischen Kunstgeschichte. Indessen eröffnet das Studium des Kunstgewerbes Einblicke in wenig bekannte Gebiete, die mehr oder minder zum künstlerischen Ausdruck unserer Landschaft beitrugen.

Der Augenblick der Rückbesinnung auf das Kunstgewerbe ist allerdings denkbar schlecht gewählt. Wir müssen uns oft damit abfinden, von Objekten zu reden, die nicht mehr vorhanden sind, denn in unserer dem Kunstwerk gegenüber verantwortungslosen Zeit ist das bewegliche Kunstgut Diebstählen, unerlaubten Verkäufen und der Sorglosigkeit der Besitzer ausgesetzt. Es ist heute schwer festzustellen, welche Gegenstände abhanden gekommen oder an Orten untergebracht sind, die aus Sicherheitsgründen nicht genannt werden. Wir führen die Pretiosen nach ihrem letztbekannten Standort auf und sprechen z.B. von einem Prozessionskreuz in der Pfarrkirche in Castelli, das um 1959 ge-

stohlen und dessen Entwendung erst 1966 festgestellt wurde. Der Schwund der Objekte des Kunstgewerbes kann vermutlich auf eine lange Tradition zurückblicken. Es wäre sonst unbegreiflich, daß aus dem frühen Mittelalter kaum bedeutende Erzeugnisse erhalten sind, während ihre Zahl seit dem 13. Jh. unüberschaubar ist. Eine annähernde Ordnung läßt sich am ehesten durch Gliederung nach Materialien erreichen; so behandeln wir dementsprechend nacheinander die Kunst des Metalls, des Holzes und der Keramik.

Wir beobachteten häufig, wie am Ende des Mittelalters die Eigenständigkeit der abruzzesischen Kunst durch die Internationalisierung der Formgebung und durch zunehmende Importe überlagert wird. Anders ist die Situation im Kunstgewerbe. Bereits bei der Behandlung der Weihnachtskrippen sahen wir, wie diese Kunstübung der Abruzzen über die Grenzen des Landes hinaus bekannt wurde. In viel stärkerem Maß erlangte die abruzzesische Goldschmiedekunst im 14. und 15. Jh. eine Bedeutung, die ihr auch in den angrenzenden Gebieten Verbreitung verschaffte. Richtungweisend wurde das Bergland dann noch einmal im Zeitalter des Barock in der Kunst der Keramik, die in Castelli betrieben wurde. Die Erzeugnisse dieses Ortes fanden Liebhaber in ganz Italien und im übrigen Europa.

Innerhalb des Kunstgewerbes gibt es Handwerkszweige, von denen wenig überliefert ist, die jedoch historisch bedeutsame Leistungen aufzuweisen haben. Der moderne Reisende wird über das Kirchengeläute in den Abruzzen entsetzt sein. Oft läßt man dort Glocken erklingen, die den berühmtesten Kirchen Italiens gehören, und die in den Bergorten auf Schallplatten mit Verstärkern ertönen. Ich erinnere mich, anstelle der Glocken in Tagliacozzo zu verschiedenen Tageszeiten das Ave Maria von Händel vom Campanile der Kirche SS. Cosma e Damiano gehört zu haben. Geht man der Überlieferung nach, so erstaunt man, wie bedeutend einstmal die Kunst des Glockengießens in den Abruzzen war.

Nicht viel anders verhält es sich mit den Orgeln, denen man in den Abruzzen und im Molise durch Jahrhunderte liebevolle Pflege entgegenbrachte. Vom alten Bestand sind kaum noch Instrumente funktionsfähig. Man ersetzte sie durch billige Harmonien, und die Bewahrung schöner Orgelprospekte ist sicherlich nur noch eine Frage der Zeit.

Goldschmiedekunst

Vorbemerkung

Die abruzzesische Goldschmiedekunst erreichte ihren Höhepunkt im Trecento und in der ersten Hälfte des Quattrocento. Die Fülle der Kostbarkeiten, die einstmal existierten, läßt sich nur erahnen. Die profanen Geräte sind fast völlig vernichtet, wohingegen die Zahl der erhaltenen kirchlichen Geräte, trotz gewaltiger Einbußen, bis heute nicht abzuschätzen ist. Die Goldschmiedearbeiten waren ein beliebter Exportartikel. Man beschickte Orte im Königreich Neapel, in Kalabrien und in Kampanien, in Apulien die Städte Lucera, Bitonto und Bari. Der Versand erfolgte nach Latium, nach Montecassino, Veroli, Rom, Anticoli Corrado und vornehmlich in die Provinz Rieti, u. a. nach Fara Sabina. Abruzzesische Pretiosen erreichten die Marken, die Provinz Macerata und in verstärktem Maße die Provinz Ascoli Piceno. Abruzzesische Objekte in Edelmetall zeigen die großen Museen in Italien und ganz Europa, ja sie sind bis nach Rußland und nach Nord- und Südamerika gelangt.

Das Material, Kupfer, Silber und Gold, mußte eingeführt werden. Wir können feststellen, daß die Orte, die das seltene Metall für das Goldschmiedehandwerk importierten, häufig auch das Recht der Münzprägung besaßen wie Teramo, Sulmona, L'Aquila und im Molise Agnone, wo die Goldschmiedekunst neben der Kupfer- und Glockenindustrie bis zum Beginn des Zweiten Weltkrieges beheimatet war.

Die Voraussetzung für das Florieren des Goldschmiedehandwerks in den Abruzzen war eine Kontinuität der Massenproduktion, die wenig Raum bot für den künstlerisch gestalteten Einzelgegenstand. Es ist darum nicht verwunderlich, daß die Formen keinen schnellen Veränderungen unterworfen waren.

Um die Fülle der Aufträge bewältigen zu können, war man auf vereinfachende mechanische Verfahren angewiesen. In den Goldschmiedearbeiten wiederholen sich be-

stimmte Zierformen. Ähnlich wie beim Prägedruck der Münzen bediente man sich vorgefertigter Model, mit denen die gewünschten Zierformen in beliebiger Menge zu reproduzieren waren, eine Tätigkeit, die der Meister ohne Wagnis seinen Gesellen überlassen konnte. Würde man, wie es von Lipinsky vorgeschlagen wurde, die vervielfältigten Muster zusammenstellen, so ließen sich nicht nur der Herstellungsort sondern auch in diesem die einzelnen Werkstätten bestimmen.

Ein wichtiges Hilfsmittel zur Erforschung der abruzzesischen Goldschmiedekunst bilden auf den verwendeten Metallplättchen die Gütestempel, die die Qualität der Legierung verbürgen sollen. Der Gebrauch dieser Stempel ist seit der zweiten Hälfte des 14. Jh. festzustellen, doch sind bei weitem nicht alle Erzeugnisse damit versehen. Derartige Gütemarken bestehen aus drei Majuskeln als Abkürzung des Namens der Stadt, wo der Gegenstand gearbeitet wurde. Es steht TER als Kürzel für Teramo, AQL für L'Aquila und in späterer Zeit NAP für Napoli. Sulmona (SUL) ist die Stadt mit der größten Anzahl von Stempelzeichen. In einem Zeitraum von etwa hundert Jahren lassen sich hier sieben Marken feststellen, deren Schriftzeichen voneinander differieren. Da sie nicht datiert sind, bot sich für die Forscher, die sich eingehender mit der Goldschmiedekunst Sulmonas befaßten, Gelegenheit zu Geduldspielen, um jede Stempelform einem bestimmten Zeitraum zuzuweisen. Allerdings ist keine Übereinstimmung in den Meinungen erzielt worden.

1406 stellte König Ladislaus von Neapel der Universitas von Sulmona eine Urkunde aus, worin er dem Goldschmied Niccolò Piczulo gestattete, einen neuen Stempel anzufertigen, nachdem der alte entzweigegangen war. In diesem Dokument wird der Künstler als »familiaris« bezeichnet. Er gehörte demnach zum engsten Umkreis des Königs. Der Landesherr vertraut den neuen Stempel der Obhut des Piczulo an. Das einzig gesicherte Werk dieses Meisters ist das von ihm signierte Reliquienkreuz in S. Francesco in Castelvecchio Subequo. Dieses ist 1403 datiert, was bedeutet, daß der Stempel am Kreuzesfuß aus der Zeit stammt, als das alte Gütezeichen noch brauchbar war.

Die abruzzesische Goldschmiedekunst bediente sich der Technik des Filigrans. Man arbeitete mit feinen Silberdrähten, die in der Art eines Schraubengewindes zusammengelötet wurden. Oft walzte man den Draht, wodurch dünne schmale Streifen mit ausgezackten Rändern entstanden.

Im frühen 14. Jh. begegnen wir in der Goldschmiedekunst Sulmonas der Technik des transluziden Emails. Gravierte Silberplatten wurden mit einer durchsichtigen Schmelzmasse überzogen. Das erste Beispiel für Sulmona ist urkundlich überliefert. Im Inventar des Kathedralschatzes von S. Nicola in Bari wird ausführlich ein Kelch mit Patene beschrieben, den 1304 Rinaldo de Letto, ein Adelsmann aus Sulmona, der in diesem Jahr Justitiar im Land von Bari war, an den Dom in Bari schenkte. Es wird ausdrücklich hervorgehoben, daß der Kelch in Sulmona gefertigt ist, und es werden die in Email ausgeführten Darstellungen beschrieben. Ein frühes erhaltenes Email sieht man z. B. am Kopfreli-

quiar des hl. Nicandro in Venafro, eine 1340 datierte Arbeit des Magister Barbato aus Sulmona. Ob die Emailtechnik von den Goldschmiedekünstlern selbst betrieben wurde, oder ob dafür spezialisierte Handwerker herangezogen wurden, bedürfte im einzelnen noch der Klärung. Wie es den Anschein hat, stammen die Emails an dem Altarantependium des Nikolaus von Guardiagrele in Teramo nicht von der Hand des Meisters.

Die Anfänge abruzzesischer Goldschmiedekunst liegen vermutlich in Sulmona. Die frühesten Nachrichten dort liefern Quellen des 13. Jh., während die ersten erhaltenen Werke aus dem Trecento stammen. Früher als in den Abruzzen betrieb man die Goldschmiedekunst in Umbrien, und von dort kamen die ersten Anregungen in unsere Region. Stärkeren Einfluß übte später die Toskana aus, deren Erzeugnisse direkt oder über Neapel in die Abruzzen gelangten.

Wie rasch Sulmona als Stadt der Goldschmiede von sich reden machte, zeigt der bereits genannte Kelch von 1304 im Dom von Bari. Ein Goldschmied Nicola di Tommaso stand laut seiner Zeugenaussage 1358 im Alter von 64 Jahren und war lange Jahre in Avignon in seinem Handwerk tätig gewesen. Goldschmiede aus Sulmona arbeiteten im 15. Jh. in L'Aquila und signierten Werke, die mit dem aquilanischen Stempel versehen sind. Die einheimischen Handwerker in L'Aquila erlangten bei weitem nicht die Bedeutung wie die Goldschmiede aus Sulmona.

Seit der zweiten Hälfte des 15. Jh. stagniert die Goldschmiedekunst in den Abruzzen. Damals gewannen die Erzeugnisse von Rom und vor allem von Neapel Einfluß im Land.

Silberkreuze

Eine abruzzesische Besonderheit war die Herstellung kostbarer Kreuze. Sie hatten verschiedene Funktionen. Teilweise standen sie auf Altären und enthielten verehrungswürdige Reliquien. Ein weit größerer Teil diente als Vortragekreuze, die in Prozessionen feierlich gezeigt wurden. Die Datierung und die Provenienz sind bei frühen abruzzesischen Kreuzen weitgehend ungeklärt. Die ältesten Exemplare wurden aus billigerem Material hergestellt. Dies zeigen z. B. die Kupferkreuze aus der Pfarrkirche in Castiglione Messer Raimondo, aus dem Convento della Misericordia in Lama dei Peligni, aus der Chiesa dell'Assunta in Ioanella bei Torricella Sicura, aus der Pfarrkirche in Monticchio und aus S. Maria in Valle Porclaneta bei Rosciolo oder das Messingkreuz in der Pfarrkirche S. Sebastiano in Navelli sowie dasjenige aus einer Landkirche bei S. Pio delle Camere, das das Nationalmuseum in L'Aquila bewahrt.

In der ersten Hälfte des Trecento werden die Figuren auf den Kreuzen nicht sehr differenziert gearbeitet, sie erscheinen ohne Volumen. Ebenso stereotyp sind die Darstellungen. Die Mitte der Vorderseite nimmt der Gekreuzigte ein; in den als Dreipaßbogen gebildeten Enden der Kreuzarme erscheinen Maria und Johannes als Ganzfiguren, während der Stamm oben das Kreuzeslamm oder einen Engel und

unten Adam oder einen Totenschädel zeigt. Die Rückseite präsentiert im Zentrum den segnenden Christus und an den Kreuzenden die vier Evangelisten.

Die meisten Kreuze dieser Gruppe befinden sich im Raum von Sulmona und in der Provinz Teramo sowie in den angrenzenden südlichen Marken. Sie sind trotz der geographischen Entfernung untereinander recht ähnlich, und es entsteht daher die Frage, ob wir es mit einem Zeitstil zu tun haben, oder ob hier ein Einfluß Sulmonas vorliegt. Mit der berechtigten Annahme einer Einwirkung dieser Stadt entfällt die These, daß Teramo am Anfang des Trecento eine bedeutende Produktion aufzuweisen habe. Aus Werkstätten in Sulmona gingen in dieser Zeit das silberne Altarkreuz in Goriano Sicoli hervor, das silberne Prozessionskreuz in der Kirche S. Maria del Borgo in Vittorito und das Silberkreuz im Schatz der Annunziata in Sulmona, das laut Inschrift für S. Clemente a Casauria gearbeitet wurde. Bei letzterem Kruxifix stammt die Christusfigur aus einer späteren Zeit. Die Form und die Darstellungen dieser Arbeiten korrespondieren mit Kreuzen in den Marken und in der Provinz Teramo. Für Sulmona gesichert ist das Kreuz in Vezzano, ein Ortsteil von Arquata del Tronto in der Provinz Ascoli Piceno. Ezio Mattiocco, Kenner der Goldschmiedekunst Sulmonas, hat auf dem vergoldeten Silberkreuz von Vezzano die Gütezeichen von Sulmona festgestellt. Nach dortigen Gewohnheiten ist der Kreuznimbus des Erlösers aus transluzidem Email gefertigt. Mit dem Kreuz in Vezzano verwandt ist ein Kupferkreuz in der Pfarrkirche in Pistrino, ein Ortsteil von Montegallo in der Provinz Ascoli Piceno. Auf die Kunstübung Sulmonas weist das Kreuz von S. Nicola in Cavuccio hin, ein Ortsteil von Teramo. Auch hier erscheinen mit durchsichtigem Email ausgefüllte Medaillons, die ja bereits am Anfang des 14. Jh. auf dem aus Sulmona stammenden Kelch im Dom von Bari nachzuweisen waren. Mit dem Kreuz von Cavuccio lassen sich Arbeiten im Umland von Teramo verbinden, z. B. die Kreuze in Ponzano, ein Ortsteil von Civitella del Tronto, in S. Bartolomeo in Villa Popolo, ein Ortsteil von Torricella Sicura, und in Spiano, ein Ortsteil von Teramo.

Blieb die Annahme der Beziehungen der Marken und der Provinz Teramo zu Sulmona, mit Ausnahme des Kreuzes von Vezzano, im Bereich der Hypothese, so bietet das Silberkreuz der Kirche S. Maria in Cellis in Montedinove in der Provinz Ascoli Piceno gesicherte Anhaltspunkte. Das später als die vorherbesprochene Gruppe entstandene Werk ist vom Goldschmied Masius Ciccarello aus Sulmona signiert, und zehn vergoldete Silberplatten sind mit dem Gütezeichen von Sulmona versehen. Thematisch stimmt das Kreuz des Masio noch völlig mit den genannten Arbeiten aus den Marken und der Provinz Teramo überein. Auch die Kreuznimb in Montedinove erscheinen auf der Vorder- und Rückseite, wie in Vezzano, aus transluzidem Email. Formal hingegen erkennt man einen Fortschritt. Masio zeigt nicht mehr die monotone, flache Behandlung der Figuren sondern modelliert seine Gestalten plastischer, wobei er die Anatomie genau berücksichtigt.

Masius ist in der Geschichte der Goldschmiedekunst Sulmonas kein Unbekannter. Er ist der Sohn des vor 1303 geborenen und 1373 gestorbenen Goldschmieds Ciccarello di Francesco di Bentevenga aus Sulmona. Masius selbst starb 1394. Das Kreuz von Montedinove, das in den 50er Jahren des Trecento entstanden sein mag, ist das einzige erhaltene Werk des Künstlers. Von seinen übrigen Arbeiten wissen wir allein durch Notariatsakten.

Dem Kreuz des Masius steht ein anderes nahe, das aus der 1915 durch Erdbeben zerstörten Kirche S. Orante in Ortuchio in das Museo Civico in Sulmona gelangte (Tf. 312, 313). Gewandfalten, Armhaltung und Fußstellung des kauernenden Adam sind mit der entsprechenden Figur des Kreuzes in Montedinove fast identisch. Dem Kreuz von S. Orante sind auf jeder Silberplatte die Stempel von Sulmona aufgedrückt. Zu den Silberkreuzen, die thematisch dem frühen Typ des 14. Jh. angehören, aber durch ein stärkeres Volumen der Figuren fortschrittlicher wirken, gehört das Prozessionskreuz aus der Pfarrkirche S. Maria delle Grazie in Cese, ein Ortsteil von Avezzano.

Das Ende des Trecento und die ersten Jahre des Quattrocento bis zur Einführung des neuen Gütestempels durch König Ladislaus im Jahr 1406 zeigen Meisterleistungen der Goldschmiedekunst in Sulmona.

Eine Sonderstellung nimmt das Prozessionskreuz der Pfarrkirche S. Giovanni Battista in Lucoli Alto ein. Die Stempel auf den Silberplättchen weisen das Werk als eine in L'Aquila entstandene Arbeit aus; sie gehören zu den frühesten Gütezeichen dieser Stadt. Allerdings geht aus der Inschrift des Kreuzes hervor, daß es von einem Künstler aus Sulmona gefertigt wurde. Im 14. Jh. waren in den Goldschmiedewerkstätten L'Aquilas keine einheimischen Kräfte beschäftigt. Die oft ungenau zitierte Inschrift auf der Rückseite des Kreuzes lautet: »Hoc opus fecit fieri fr. Andreas abbas s. Johannis de Columeto [Collimento bei Lucoli Alto] per manus magistri Pauli Mei de Quatrariis de Sulmona«. Andreas wird als Abt von S. Giovanni Battista von Collimento in den Jahren 1368 bis 1372 genannt. Beachtenswert sind auf der Vorderseite am oberen Ende des Stammes die Darstellung des Pelikans und darunter der Paradiesesbaum, an dem sich eine Schlange emporwindet. Auf der Rückseite sieht man zu Seiten des segnenden Christus in zwei Medaillons die Verkündigung.

Die Pfarrkirche S. Eustachio in Tocco da Casauria besitzt ein Prozessionskreuz aus dem letzten Viertel des Trecento mit der Inschrift: »Petruccius Pelini de Sulmona me fecit«. Petruccio wandelt das konventionelle Bildprogramm dahin ab, daß er statt der Einzelgestalten Figurengruppen einführt. So sieht man am Kreuzesfuß der Vorderseite die Marien und Joseph von Arimathia am Grabe Christi. Das linke Kreuzende zeigt die Darstellung der ohnmächtigen Maria, die von einer der umstehenden Marien aufgefangen wird. Neu ist neben der Freude am Erzählen die plastische Gestaltung der Figuren und die Behandlung des Hintergrundes mit rankenähnlichen Ornamenten.

Das Prozessionskreuz von Borgorose in der Provinz Rieti

ist wegen seiner Datierung von 1397 erwähnenswert. Dieses die Machart Sulmonas zeigende Kreuz wurde 1918 gestohlen, zwei Jahre später in Glasgow wiedergefunden, darauf im Palazzo Venezia in Rom ausgestellt und später an seinen ursprünglichen Ort in die Pfarrkirche S. Anastasia in Borgorose zurückgeführt.

Die Goldschmiedekunst des 15. Jh. in Sulmona wird würdig durch den bereits erwähnten Niccolò Piczulo vertreten, der 1403 das vergoldete Reliquienkreuz für S. Francesco in Castelvechio Subequo herstellte. Die Kreuzbalken enden in Form eines Vierpasses, der an den Rändern von winzigen Steinchen, z. T. Korallenpartikel, eingefast wird. Der Gekreuzigte auf der Vorderseite ist vollplastisch gearbeitet. Das Kreuz wird von einem hohen Metallträger auf einem sechseckigen Untersatz gestützt, auf dem die Wappen des Hauses Celano erscheinen. Der Stempel von Sulmona ist am Fußende sichtbar. Um den Rand des Untersatzes zieht sich eine Inschrift, die besagt, daß das Werk 1403 von Niccolò Piczulo aus Sulmona im Auftrag des Fra Bartolomeo di Asciano zur Zeit der Herrschaft des Grafen Nikolaus von Celano angefertigt wurde.

Zu den bisher besprochenen Kreuzen aus Sulmona gesellt sich eine zweite Gruppe des 14. Jh., die mehr oder minder von dem Kreuz aus S. Maria delle Grazie in Rosciolo abhängig ist, das heute im Museum des Palazzo Venezia in Rom gezeigt wird. Angelo Lipinsky, Spezialist für italienische Goldschmiedekunst, hat dieses 1334 datierte Prozessionskreuz mit Recht als ein Werk bestimmt, das sich stilistisch nicht aus den Abruzzen ableiten läßt. Er schreibt es einem in Neapel tätigen Goldschmied zu, der sich an französischen Vorbildern schulte. Neapolitanisch ist der Körperbau der Figuren und deren Gewandbehandlung. Das plastische Volumen der Gestalten ist stärker entwickelt als bei den flachgearbeiteten, archaisierenden Kreuzen dieser Zeit aus Sulmona. Die stereotype Figurenanordnung der dortigen Kreuze ist aufgelockert und durch eine Vielzahl neuer Gestalten bereichert. Anstelle des segnenden Christus erscheint an der Rückseite des Kreuzes von Rosciolo die thronende gekrönte Maria mit Kind; zu ihren Seiten sind Petrus und Paulus dargestellt in transluzidem Email. Auf der Vorderseite wird dem Gekreuzigten von einem Engel die Krone aufgesetzt. Den üblichen Engel oder das Kreuzeslamm am oberen Ende des Stammes ersetzt der den Drachen tötende Michael. Am Kreuz sind die Wappen der Familie Orsini dargestellt, und die Inschrift verkündet, daß ein gewisser Ursus das Werk in Auftrag gab »Dominus Ursus praepositus fieri fecit hoc opus«.

Die Verwandtschaft des Kreuzes von Rosciolo mit dem vergoldeten Vortragekreuz in der Pfarrkirche von Borbona in der Provinz Rieti hat man bereits im vorigen Jahrhundert erkannt und dementsprechend auf denselben Künstler geschlossen. Gleiche Gestalten, wie Michael, der die Lanze in den Schlund des Drachen stößt, oder Petrus und Paulus, erscheinen an beiden Kreuzen.

Die Annahme, der Meister von Rosciolo habe sich in Sulmona aufgehalten, wird durch die Beobachtung gestützt,

daß Werke aus der Nachfolge dieses Künstlers immer wieder auf die Ovidstadt hindeuten. So wiederholt noch 1386 Giovanni di Meo aus Sulmona den Aufbau des Werkes von Rosciolo im silbernen Prozessionskreuz in der Pfarrkirche von Rocca di Mezzo. Der Einfluß des Meisters von Rosciolo ist noch in anderen Werken der zweiten Hälfte des Trecento spürbar, z.B. in dem Prozessionskreuz in der Pfarrkirche von Forcella, ein Ortsteil von Teramo, und vor allem in demjenigen der Kirche S. Rocco in Ripa Fagnano, ein Ortsteil von Fagnano Alto. Hier wird – einmalig in der abruzzesischen Goldschmiedekunst – der Gekreuzigte durch die Figurengruppe der Kreuzabnahme ersetzt. Weitere Arbeiten, die in der Nachfolge des Kreuzes von Rosciolo stehen, sind das Kreuz in Sant'Elpidio in der Provinz Rieti, das erwähnte gestohlene Kreuz aus Castelli und das damit verwandte aus der Kirche S. Pietro in Onna (Tf. 315), das ein Goldschmied Thomas signierte »Thomas me fecit«, sowie das Kreuz aus Castel Castagna in der Provinz Teramo. All diese Erzeugnisse stammen wahrscheinlich aus Werkstätten in Sulmona.

Mit Ausnahme der Arbeiten des Nikolaus von Guardia-rele hat die abruzzesische Goldschmiedekunst des 15. Jh. in Kreuzen keine Meisterleistungen hinterlassen, am wenigsten in der zweiten Hälfte des Quattrocento, wo meistens erprobte Muster wiederholt werden. Das künstlerische Zentrum bleibt auch in dieser Zeit Sulmona mit seinen Künstlern. Sie sind in allen Teilen der Abruzzan und auch jenseits der Grenzen des Landes tätig. Von den datierten Werken aus dieser Stadt sind die bis etwa zur Mitte des Jahrhunderts entstandenen meist außerhalb der Abruzzan zu finden. Das Datum 1421 trägt das Kreuz in Pistrino, ein Ortsteil von Montegalio in der Provinz Ascoli Piceno, 1423 bezeichnet ist das Silberkreuz in S. Nicola Magno in Missanello in der Provinz Potenza mit der Darstellung des thronenden Nikolaus und einer mehrfigurigen Kreuzigung, wobei der Heiland vom Stifter des Werkes, dem Ritter Ruggero von Missanello, angebetet wird. 1445 entstand das silberne Prozessionskreuz in der Kirche S. Pietro in Morano Calabro in der Provinz Cosenza mit der Darstellung des Auftraggebers Antonello di Sassone, und von 1454 ist das Prozessionskreuz im Dom von Veroli in der Provinz Frosinone. Datierete Kreuze aus Sulmona in den Abruzzan kennen wir vom Jahre 1467 im Dom von Avezzano, von 1468 in der Pfarrkirche von Prezza, von 1484 in der Pfarrkirche von Cerchio und von 1489 in S. Nicola in Caramanico.

Im Vergleich zur Fülle der Kreuze aus Sulmona im Quattrocento ist die Zahl der darauf angebrachten Künstlerinschriften gering. Wir erwähnten den Niccolò Piczulo, der sich 1403 am Kreuz von Castelvecchio Subequo nennt. Wohl aus dem ersten Viertel des Jahrhunderts ist das von Jacopo di Onofrio di Giovanni di Mastro Tommaso signierte Kreuz in Castro, ein Ortsteil von Montegalio, und aus derselben Zeit stammt das Kreuz des Amico di Antonio di Notar Amico da Sulmona in S. Eusanio Forconese (Tf. 314). Amico übernimmt die Darstellung der ohnmächtigen Maria vom Kreuz in S. Eustachio in Tocco da Casauria, das am Ende des 14. Jh. von Petruccio Pelini aus Sulmona geschaf-

ten wurde. Nicola di Amico di Cicco aus Sulmona graviert seinen Namen 1454 in das Kreuz im Dom von Veroli. Ob der Goldschmied Giovanni Rizio, der sich 1489 auf dem Kreuz in Caramanico nennt, in den Künstlerkreis Sulmonas einzubeziehen ist, bedürfte noch genauerer Nachforschung.

Aus dem 15. Jh. kennen wir etwa dreißig Objekte, die den Gütestempel von Sulmona tragen. Die nicht sehr stark voneinander abweichenden Formen dieser Werke müßten aufs neue studiert und die Schrift der Stempel genauer analysiert werden, ein Unternehmen, auf das wir nicht näher eingehen können.

Dagegen ist die Zahl der Prozessionskreuze, die mit dem Stempel von L'Aquila versehen sind, im 15. Jh. gering. Wir begegnen ihnen in der Pfarrkirche S. Sabino in Colli, ein Ortsteil von Barete, in der Pfarrkirche von Villa Sant'Angelo, in der Kirche S. Giovanni Battista in Collepietro, in Carpineto della Nora und in der Pfarrkirche von Cesacastina, ein Ortsteil von Crognaleto. Aus Teramo ist im 15. Jh. kein Silberkreuz mit einem Gütestempel überliefert. Vincenzo Balzano sieht das Altarkreuz im Dom von Penne als ein Werk des Giovanni d'Angelo da Penne an, der im Beginn des 15. Jh. arbeitete und der Schule von Teramo nahestand.

Die abruzzesischen Kreuze des 16. Jh. bleiben meistens der Tradition verhaftet. Allein in L'Aquila sind nach der Jahrhundertmitte auswärtige Einflüsse festzustellen. Die Werkstätten von Sulmona hatten sich erschöpft und die Herstellung von Kreuzen eingestellt. In Teramo kam es zu keinen besonderen Leistungen. Überkommene Machart zeigt das 1500 datierte Silberkreuz des Pietro Santi aus Teramo in der Pfarrkirche von Montepagano. Wahrscheinlich ist das 1518 entstandene Prozessionskreuz in S. Maria La Nova in Cellino Attanasio einer teramanischen Werkstatt zuzuschreiben, ebenfalls ein Silberkreuz im Dommuseum von Atri. 1563 ist ein Vortragekreuz in S. Maria delle Grazie in Teramo datiert.

Ein schwacher Abglanz der ehemals hochentwickelten Silberschmiedekunst von Guardia-rele ist im Prozessionskreuz von 1589 spürbar, das der Goldschmied Pietro Paolo Gallucci aus Guardia-rele für die Pfarrkirche in S. Martino sulla Marrucina lieferte.

Im vorgeschrittenen 16. Jh. entstehen die meisten Silberkreuze in der Stadt L'Aquila. Hier ist der Goldschmied Vincenzo Governa bekannt. Er signierte und datierte 1542 das Vortragekreuz in der Pfarrkirche von Tione, und 1554 nennt er sich auf dem Kreuz in der Pfarrkirche von Secinaro »Vincentius Guberne de Fonticulis [Fontecchio]«. Von 1557 sind zwei Prozessionskreuze aquilanischer Provenienz bekannt, das eine in der Pfarrkirche von Rivisondoli, das andere, sich in der Qualität hervorhebende, in S. Maria Assunta in Fossa. Es zeigt auf der Vorderseite unter den Füßen des Gekreuzigten die fein und zierlich gearbeitete Geißelung Christi. Das Zentrum der Rückseite bildet keine Figur, sondern ein Kuppelreliquiar mit einem Zylinder aus Glas, worin Reliquien eingeschlossen sind. Von 1564 stammt das Silberkreuz in der Kirche Madonna delle Grazie in Marana bei Montereale. Im letzten Viertel des Jahrhunderts ist in

L'Aquila der Goldschmied Giovanni di Bartolomeo Rosecci aktiv. 1575 datiert und signiert er ein Kreuz für S. Bernardino in L'Aquila. An den Kreuzenden der Rückseite präsentieren sich als Sitzfiguren die hll. Franz von Assisi, Bernardino von Siena und Johannes Capestranus. Zweifelloß stammt von Rosecci das Kreuz in der Kirche S. Maria Paganica in L'Aquila. Beide Werke sind im Nationalmuseum in L'Aquila ausgestellt.

Einige aquilanische Kreuze, die genannten von Fossa und Marana sowie ein undatiertes aus der Kirche S. Stefano in Pizzoli zeigen in der Figurenbehandlung eine stärkere Plastizität und weichen inhaltlich teilweise von der üblichen Typologie ab. Diese Phänomene führt Valentino Pace zutreffend auf den Einfluß von Bildhauern zurück, die im 16. Jh. in den Marken in Loreto tätig waren und dort das Heilige Haus mit Marmorreliefs schmückten. Auch Rosecci läßt sich von Künstlern anregen, die in Loreto arbeiteten, vor allem von Andrea Sansovino, dessen Werke in S. Agostino in Rom ihm ebenfalls bekannt waren.

Die Herstellung abruzzesischer Vortragekreuze scheint sich im 17. Jh. auf L'Aquila beschränkt zu haben. Grundlegende Neuerungen sind nicht zu bemerken. Die Kreuze im Nationalmuseum von L'Aquila aus der Kirche SS. Pietro e Lorenzo in Acciano und aus S. Lucia in Magliano de' Marsi wiederholen Formen des vorigen Jahrhunderts. Datierbare Kreuze findet man aus dem Jahr 1605 in der Kirche S. Panfilo im Ortsteil S. Panfilo von Tornimparte und von 1653 in der Pfarrkirche in Fagnano Alto. Eingravierte Künstlernamen begegnen an zwei Kreuzen aquilanischer Machart, zum einen in Montenerodomo in der Pfarrkirche, wo sich das von Bernardino Colletta signierte und 1610 datierte Kreuz befindet, zum andern in Loreto Aprutino in der Kirche S. Francesco, wo das von Francesco Novelli signierte und 1629 datierte Kreuz gezeigt wird. In jener Zeit standen die Abruzzen bereits unter dem Einfluß der Goldschmiedekunst Neapels. Ein Beispiel dafür liefert das 1625 datierte Prozessionskreuz in der Pfarrkirche von Poggio Picenze. Wohl derselbe Meister fertigte etwas später ein Kreuz, das in der Pfarrkirche von S. Lorenzo, ein Ortsteil von Pizzoli, aufbewahrt wird.

Im 18. Jh. kommt die Herstellung von Vortragekreuzen fast völlig zum Erliegen. Zwei aus dieser Zeit sind datiert, das eine von 1706 in der Pfarrkirche von Rocca S. Stefano, ein Ortsteil von Tornimparte, das andere von 1766 in der Pfarrkirche von Capestrano.

Reliquiare

Neben der Anfertigung von Prozessionskreuzen ist ein anderer Schwerpunkt abruzzesischer Goldschmiedekunst die Herstellung von Reliquiaren, mit einer künstlerischen Blüte im Trecento und vor allem im Quattrocento in Sulmona. Leider sind die frühesten Beispiele verloren. Aus dem Domschatz wurden 1929 zwei Kastenreliquiare gestohlen, die nur durch Nachzeichnungen und Photographien bekannt sind. Das ältere aus vergoldetem Kupfer, etwa am Ende des 14. Jh. entstanden, steht auf vier kleinen Füßen. Die Wan-

dungen sind von Vierpaßbogen durchbrochen, die in der Mitte silberne Scheiben mit der Darstellung von Heiligen zeigen, die ursprünglich mit transluzidem Email überzogen waren. Der Deckel des Kastens ist in Form eines Faltdachs gestaltet. Eine Inschrift teilt mit, daß das Gehäuse die Reliquien von zwei der Unschuldigen Kindlein enthielt.

Der zweite, etwas später entstandene Silberschrein wird von vier liegenden Löwen getragen. Die Wandungen und der Deckel in Form eines Pyramidenstumpfes sind mit Medaillons aus transluzidem Email geschmückt. Auf dem Kasten ist das Wappen der Familie Rainaldi aus Sulmona angebracht. Von gleicher Struktur ist der Reliquienbehälter, den die Schneiderzunft von Sulmona 1430 an die dortige Kirche der Annunziata schenkte (Tf. 316), eine Arbeit, die heute im Museo Civico der Stadt ausgestellt ist. Der Deckel besitzt wiederum die Form eines Pyramidenstumpfes und zeigt auf allen vier Seiten in der Mitte Darstellungen von Kelchen und antiken Amphoren. Eine Inschrift auf dem Knauf, der das den Kasten bekrönende Kreuz trägt, nennt den Auftraggeber des Schreines, die Schneiderzunft, deren Abzeichen, Schere, Tücher, Fingerhut usw., abgebildet werden.

Die Gestaltung des Rechteckkastens mit Füßen, mit der Dreiteilung der größeren Wandflächen und dem Pyramidenstumpf als Deckel wiederholt der Reliquienbehälter, den Giacomo di Paolo da Sulmona für die Kirche S. Maria Assunta in Assergi fertigte (Tf. 319). Aus Urkunden wissen wir, daß der Goldschmied während der Ausführung starb, und daß die unvollendete Arbeit vom Sohn des Künstlers am 18. September 1481 in Assergi abgeliefert wurde. Die Vorderseite des Schreines zeigt in der Mitte die thronende Madonna mit Kind, umgeben von den hll. Egidio und Franco. Diese Assistenzfiguren werden zu beiden Seiten von je vier Medaillons übereinander mit Ornamenten in transluzidem Email eingerahmt. Die Silberarbeit enthält mehrere Wappen von Assergi.

Der Einfluß der Goldschmiedekunst Sulmonas erstreckte sich nicht nur auf das Umland von L'Aquila sondern auch auf die Stadt selbst. 1410 wird eine Goldschmiedewerkstatt in Sulmona von S. Maria di Collemaggio in L'Aquila beauftragt, einen Silberschrein für die Reliquien des Papstes Coelestin V. anzufertigen. Dieses Werk war 120 Jahre lang ausgestellt und wurde 1529 von den Spaniern zur Bestrafung der Stadt L'Aquila verschleppt.

Unabhängig von Werkstätten in Sulmona entstand in der zweiten Hälfte des 15. Jh. der prachtvolle, wenig bekannte, silberne Reliquienbehälter in S. Flaviano in Giulianova (Tf. 317). Die Mitte der Vorderseite nimmt die Ganzfigur des segnenden Flaviano ein, der in seiner linken Hand den Bischofsstab hält. Er wird von zwei knienden Gestalten flankiert, von einem Engel und einem anbetenden Mann. In diesem hat man den Herzog von Atri, Andrea Matteo III. Acquaviva, erkennen wollen. Tatsächlich besteht eine gewisse Ähnlichkeit mit dessen Porträts in Fresken von der Hand des Delitio im Dom von Atri.

Nach dem 15. Jh. entstandene Kastenreliquiare sind in

den Abruzzern uninteressant. Ein Bronzeschrein in S. Pelino in Corfinio mit den Reliquien des Papstes Alexander I. wurde 1689 in Rom gearbeitet, und die silberne Urne mit den Reliquien des hl. Zopito in S. Pietro in Loreto Aprutino ist ein neapolitanisches Erzeugnis aus der Mitte des 19. Jahrhunderts.

Selten ist die Form des sechseckigen Reliquienkastens. Ein Beispiel aus dem Anfang des 15. Jh. liefert der wenig beachtete Schrein aus vergoldetem Silber mit Email und figürlichem Schmuck aus dem Dom in Penne, der im Nationalmuseum in L'Aquila ausgestellt ist (Tf. 318). Die Spitze des pyramidenförmigen Deckels ziert ein Knopf aus Bergkristall. Die sechs Standfiguren in Relief an den Wänden des Schreins sind durch Beischriften bezeichnet. Die Hauptgestalt ist der von zwei Engeln umgebene thronende Christus. Neben ihm präsentieren sich die hll. Johannes Evangelista, Markus, Anastasius episcopus C.P. (civitatis Pennae), Massimus Levita und der Evangelist Lukas. Unter der Christusfigur steht die Künstlerinschrift »Johannes Angeli D.C.P. [de civitate Pennae]«.

Neben dem Kastenreliquiar ist im 15. Jh. in den Abruzzern ein anderer Typ gebräuchlich. Kunstvoll gearbeitete Ständer tragen sechs- oder achteckige Reliquienbehälter, deren Wände in Form von Fenstern oder Portalen gebildet sind. Die Bedachung besteht entweder aus einem Pyramidenstumpf oder einer Kuppel. Ausnahmsweise erscheint als Bekrönung eine freistehende Figur. So ziert das Reliquiar des Nicola da Campi im Rathaus von Ascoli Piceno der hl. Michael, und das 1465 datierte Reliquiar in S. Nicola in Lanciano zeigt die Gestalt der Maria. Im Dom von Isernia steht auf dem spitzzulaufenden Dach des Reliquienschreins die Statuette des als Krieger dargestellten hl. Nicandro mit Panzerhemd, Helm, Knieschutz und Beinharnisch.

In L'Aquila begegnen wir diesem Typus nur in einem importierten Werk. Im dortigen Nationalmuseum ist ein um 1400 entstandenes Reliquiar zu sehen, das als sechseckiges zweigeschossiges Gehäuse gebildet ist. Es sitzt auf einem Träger, auf dessen Knauf sich zwei sonst unbekannte sienensische Goldschmiede nennen: »Francesco e Bartolomeo Nucci di Siena fecero«.

Die meisten Reliquiare dieser Gattung kommen aus Sulmona. Keines ist datiert oder signiert. Die Produktion erfolgte serienmäßig und zeigt keine künstlerisch hervorragenden Leistungen. Manche abruzzesischen Kirchen besaßen gleich mehrere Exemplare dieser Art, z. B. verwahrt die Kirche S. Francesco in Castelvechio Subequo drei derartige Reliquienbehälter, die etwa in einem Zeitraum von 100 Jahren entstanden sind. Die beiden Kirchen S. Domenico und S. Nicola da Bari in Cocullo besitzen sechs aus Sulmona stammende Reliquiare aus dem Quattrocento und aus dem Beginn des Cinquecento. In Scanno befinden sich zwei Stücke des 15. Jh., das eine in der Congregazione di Carità, das andere in S. Maria della Valle. Letzteres ähnelt einem Reliquienbehälter in S. Domenico im benachbarten Ort Villalago.

Der Einfluß Sulmonas erstreckte sich auch auf das Molise.

Vor dem Zweiten Weltkrieg besaß die Kirche S. Amico in S. Pietro Avellana einen regelrechten Schatz von Goldschmiedewerken Sulmonas, die zwischen dem 13. und dem 15. Jh. entstanden, und wozu ein achteckiges Silberreliquiar auf einem Metallfuß aus der Mitte des Quattrocento gehörte. Eine achteckige Grundform zeigt auch das Reliquiar im Dom von Isernia, das den Gütestempel von Sulmona trägt. Es ist mit vielen Fenstern, Fensterrosen, Pilastern, Wimpergen und gedrehten Säulen verziert; wir haben es hier mit einem der am reichsten geschmückten Reliquiare des 15. Jh. zu tun. Es birgt die Reliquien des hl. Nicandro, und das Gehäuse mit einer Höhe von 41,3 cm und einer Breite von 23,2 cm heißt im Volksmund »Gabbia di S. Nicandro« (Käfig des hl. Nicandro).

Außerhalb der Werkstätten von Sulmona entstandene Reliquiare, deren Gestalt Architekturformen imitiert, sind bisher kaum studiert worden. In S. Maria Maggiore in Carmanico sieht man ein Beispiel aus Guardiagrele. Häufiger als aus Sulmona sind aus diesem Ort Daten und Künstlernamen überliefert. Zur Schule von Guardiagrele gehört wohl Nicola Della Franca, der 1465 das Reliquiengehäuse in S. Nicola in Lanciano herstellte. Ein angesehener Goldschmied war Bartolomeo di Paolo da Teramo, der zwischen 1394 und 1426 für S. Flaviano in Giulianova u. a. ein Kuppelreliquiar arbeitete.

Die Vielfalt der Formen der Reliquiare ist verblüffend. In Sulmona verwandte man im 15. Jh. den Typ des Zylinders aus Kristall, so daß die Reliquien sichtbar waren. Zwei Beispiele dieser Art sind in der Ovidstadt überliefert, das ältere und schlichtere befindet sich im Domschatz, das andere, etwas jüngere und reicher gearbeitete gehört der Annunziata von Sulmona. Bei diesen beiden Exemplaren steht der Zylinder aufrecht und wird von einem Metallständer getragen. Anders der zylinderförmige Behälter mit den Reliquien des Franz von Assisi in S. Francesco in Castelvechio Subequo; er ist horizontal gelagert und ruht auf beiden Seiten auf zwei niedrigen Metallstützen. Die Herkunft dieses Behälters aus Sulmona ist nicht gesichert. Es fehlen die Gütestempel dieser Stadt, und die Technik des transluziden Emails an den Platten links und rechts an den Enden des Zylinders ist so vorzüglich, daß man sie sich in Siena entstanden denken kann.

Da die Reliquien meist Partikel des menschlichen Körpers sind, ist es nur natürlich, daß Reliquiare auch in Form der menschlichen Figur oder einzelner Körperteile gebildet wurden. Dieser Brauch war längst üblich, bevor wir ihn erstmals in den Abruzzern antreffen. Zunächst begnügte man sich mit Behältnissen, die Teile des Körpers nachbildeten, und erst später erscheint die Ganzfigur. Auf Arm- und Kopfreliquiare folgen die Büsten und zuletzt die vollständige Gestalt. Ob die späten Werke Reliquien enthielten, wäre im Einzelfall noch zu klären.

Das früheste abruzzesische Armreliquiar ist in S. Flaviano in Giulianova zu sehen, 1394 datiert und von dem bereits erwähnten Goldschmied Bartolomeo di Paolo da Teramo gefertigt. Das Armreliquiar des hl. Simeon ist in der Kirche S. Agostino in Lanciano überliefert und von Nicola di Anto-

nio di Pantaleone signiert und 1445 datiert. In der ersten Hälfte des 15. Jh. entstand das silberne Armreliquiar des Cesidius in der Kirche S. Cesidio in Trasacco. Das Reliquiar des Valentin in Form eines Armes in der Kirche SS. Valentino e Damiano in S. Valentino in Abruzzo Citeriore trägt ein Gütezeichen von Sulmona und ist das einzige gesicherte Werk dieser Art, das wir im 15. Jh. aus dieser Stadt kennen. Zu den Erzeugnissen des folgenden Jahrhunderts zählen ein Silberarm in S. Pelino in Corfinio und zwei weitere in S. Maria Assunta in Assergi. Ein später Nachzügler ist das 1729 datierte Armreliquiar in S. Donato in Guardiagrele.

Kopfreliquiare sind nur in geringer Zahl erhalten. Ein silberner Kopf im bischöflichen Palast neben dem Dom in Termoli ist nur schwer in die heimische Tradition einzureihen. Er wurde 1945 anlässlich der Restaurierung des Domes entdeckt. Man fand ihn zusammen mit einem bereits 1238 in Quellen genannten Schrein, der Reliquien des Timotheus, des Freundes des Apostels Paulus, enthält. Den Silbernen Schädel mit den geometrisch stilisierten Formen hat man als Reliquiar des Timotheus angesehen. Im 14. Jh. brachte man an der Rückseite des Schädels ein gotisierendes, mit Glas versehenes Fensterchen an, durch das die Reliquie sichtbar war.

Im 14. Jh. begegnet man der Herstellung von Kopfreliquiaren in den Werkstätten von Sulmona. Das früheste datierte und signierte Erzeugnis dortiger Goldschmiedekunst ist der eindrucksvolle Silberkopf des hl. Nicandro, der laut Inschrift 1340 vom Meister Barbatto aus Sulmona ausgeführt wurde. Als Auftraggeber wird der Bischof Giovanni da Tocco von Venafro genannt. Das Werk trägt keinen Gütestempel von Sulmona. Der Hals des Heiligen sitzt auf einem Metallring auf, an dessen oberem Rand die Inschrift angebracht ist. In einer Kehlung darunter sieht man in Medaillons die Madonna mit Kind, Büsten von Heiligen und Giovanni da Tocco. Im Gegensatz zum Reliquiar von Termoli ist der Kopf des Nicandro, der in der Chiesa del Cristo in Venafro aufbewahrt wird, anatomisch genau gebildet und zeigt sich stilistisch von den besten Werken der neapolitanischen Goldschmiedekunst beeinflusst. Wie eng die künstlerischen Beziehungen zur Hauptstadt des Königreichs waren, zeigt auch der einige Jahrzehnte später entstandene silberne Reliquienkopf des hl. Amico in der Kirche S. Pietro in S. Pietro Avellana. Das Gesicht ist weicher modelliert als beim Nicandro. Der Hals liegt auf einer runden von vier Löwentatzen gestützten metallenen Basis auf, ähnlich wie beim Kopfreliquiar aus Casamari im Domschatz von Veroli, das stilistische Beziehungen zu Sulmona aufweist.

Die Anfertigung von Büstenreliquiaren läßt sich in den Abruzzen ungefähr seit der Mitte des 15. Jh. verfolgen. Zu den frühesten Beispielen gehört die Büste des Berardus in der Cappella S. Berardo im Dom von Teramo (Tf. 323). Das Gesicht zeigt die realistische Behandlung der Renaissance, bemerkenswert ist die fein durchgearbeitete Bischofsmütze. Etwa gleichzeitig entstand die Büste des hl. Massimo im Dom von L'Aquila. Die Aufträge für aufwendige Silberbüsten gingen im 15. Jh. von den Kathedralen aus. Zu Teramo

und L'Aquila gesellte sich Sulmona mit der Büste des hl. Panfilo, die heute im Domschatz aufgehoben wird. Urkunden teilen mit, daß sie 1459 von Giovanni di Marino di Cicco gearbeitet wurde, von einem Goldschmied aus Sulmona, der in seiner Heimatstadt über ansehnlichen Grundbesitz verfügte. Von der Büste ist allein die aus vergoldetem Kupfer gebildete Brustpartie übriggeblieben. Das Meßgewand ist auf der Vorderseite von einem verglasten Fensterchen mit gedrehten Säulchen als seitliche Rahmung und einem Dreipaßbogen als oberem Abschluß durchbrochen, so daß man die Reliquien betrachten konnte. In der Nacht des 6. April 1704 drangen Diebe in den Dom ein und raubten die aus Silber hergestellten Teile der Büste, Kopf, Mitra und Hände. In jener Zeit war man in Sulmona nicht mehr in der Lage, den Torso zu restaurieren. Man schickte ihn nach Rom, und dort ergänzte der römische Goldschmied Francesco Morelli die fehlenden Teile.

Im 16. Jh. sind lediglich aus Sulmona Büstenreliquiare bekanntgeworden. Das älteste ist nur durch eine Urkunde des Domarchivs überliefert. Demzufolge verfertigte der Meister Ippolito di Pietropaolo aus Sulmona 1522 für die Pfarrkirche in Palena die silberne Büste des hl. Falco zur Aufbewahrung seiner Reliquien.

In S. Cesidio in Trasacco verwahrt man zwei datierte Büstenreliquiare in natürlicher Größe aus versilbertem Kupfer. Das eine, den hl. Rufino darstellend, ist 1562 datiert und von den Künstlern Cascarello Carozzo und Pietro d'Aloisio Cariciola de Sulmona signiert. Die andere Büste des hl. Eutimio stammt von 1565 und dürfte das letzte gesicherte Reliquiar dieser Gattung sein.

Arm an Büstenreliquiaren ist das 17. Jahrhundert. 1603 datiert und signiert von den in Atri vielbeschäftigten Valerio und Teodoro Ronci ist die Büste der S. Reparata, die heute im Dommuseum aufgestellt ist. Vor dem Zweiten Weltkrieg war in der Pfarrkirche von Roccaraso die Silberbüste des hl. Ippolito zu sehen, 1658 datiert und in einer neapolitanischen Werkstatt entstanden. Undatiert ist die qualitätsvolle Silberbüste des hl. Pardo im Dom von Larino.

Die Büsten des 18. Jh. haben nichts mehr mit abruzzesischer Kunst zu tun. Der hl. Leucio aus Silber in der Pfarrkirche S. Leucio in Atessa ist 1731 datiert. Um die Jahrhundertmitte entstanden in neapolitanischen Werkstätten die Silberbüste des hl. Justinus im Dom von Chieti und die des hl. Zopito in S. Pietro Apostolo in Loreto Aprutino. 1762 arbeitete der in Neapel berühmte Giuseppe Sammartino die silberne Halbfigur des hl. Massimo, die sich im Dom von Penne befindet und auf Prozessionen gezeigt wird.

Um 1700 entstand die Figur des hl. Venanzio in S. Maria Maggiore in Raiano. Er trägt Kriegerrüstung und hält in seiner rechten Hand ein Stadtmodell. In seiner Brust ist eine Öffnung zur Aufbewahrung seiner Reliquien. Ob es sich bei den beiden folgenden Silberstatuen um Reliquiare handelt, müßte noch festgestellt werden; die eine in der Pfarrkirche S. Rocco in Montorio al Vomano zeigt einen im 18. Jh. entstandenen hl. Rochus, die andere in S. Maria Maggiore in Guglionesi stellt einen 1729 datierten hl. Adam dar.

Liturgische Geräte und Bischofsstäbe

Geringere Bedeutung als die Prozessionskreuze und Reliquiare erlangten die liturgischen Geräte. Man fertigte in unserer Landschaft Kelche, mit denen man den Wein beim Abendmahl spendete, und große Teller, die vornehmlich für die Darreichung der Hostien dienten. Hinzu kamen die Kußtafeln aus Edelmetall, die der Geistliche den Kommunikanten zum Kuß hinhielt. Man fertigte Monstranzen oder Ostensorien, die die geweihte Hostie aufnahmen und bei festlichen Gelegenheiten ausgestellt wurden. Man fertigte Weihrauchgeräte und kleine Behälter zur Aufbewahrung des geweihten Wassers.

Unter diesen Erzeugnissen sind die Kelche am kunstvollsten gestaltet. Die Anfänge der Herstellung liegen in Sulmona. Das früheste Exemplar ist nur literarisch bekannt, wie wir an anderer Stelle erwähnten, aus einem ausführlich beschreibenden Schatzverzeichnis der Kirche S. Nicola in Bari. Der einzige erhaltene Kelch des Trecento stammt aus dem Dom von Sulmona und wird als ein Glanzstück abruzzesischer Goldschmiedekunst im Museo Civico ausgestellt. Auf dem niedrigen polygonalen Kelchfuß sind in transluzidem Email sechs Heiligenbüsten in Sechspañbogen eingelegt. Den Anstieg des Fußes begleiten Blätter in Dreipañbogen. Die Verbindung zwischen Fuß und Kelch bildet ein Sechskantstab, an dessen unterem Abschluß sich die undatierte Künstlerinschrift befindet »Hoc opus fecit Ciccarius Francisci«. In der Mitte wird der Stab durch einen Knauf geteilt, auf dem Medaillons in der für Sulmona charakteristischen Birnen- oder Tropfenform angebracht sind, worin weitere Büsten von Heiligen erscheinen. Den eigentlichen Trinkbecher ziert in Bodenhöhe ein Kranz von Dreipañbogen mit Engeln, von denen einige musizierend dargestellt sind. In etwa halber Höhe des Bechers erscheint eine umlaufende Inschrift, die den Patron des Domes, Pamphilus, nennt. Die zu diesem Kelch gehörige Patene ist erhalten. Ihr Durchmesser beträgt 23,5 cm, im Zentrum der Platte ist die Verkündigung dargestellt. Sie wird kreisförmig von einer Inschrift mit den Worten des Verkündigungsengels umschlossen. Der 25 cm hohe Kelch und die Patene sind mit dem Gütestempel von Sulmona versehen, dem frühesten, der überliefert ist. Die raffinierte Technik und der Figurenstil machen wahrscheinlich, daß Ciccarello sich an toskanischen Werken schulte. Dieser Kelch hat einige Berühmtheit erlangt. Man hielt ihn für eine Zimelie, die der aus Sulmona stammende Papst Innozenz VII. (1404-1406) dem Dom vermacht habe. Ciccarello wurde 1303 geboren und wird 1373 als verstorben erwähnt. Sein Kelch dürfte etwa um die Jahrhundertmitte entstanden sein, als der 1336 geborene spätere Papst noch ein Jüngling war. 1370 bekleidete er noch das schlechte Amt eines Rektors an der Annunziata in Sulmona, und erst 1386 begann seine eigentliche Karriere, die ihn zum Papst aufsteigen ließ. Aus chronologischen Gründen kann der Kelch des Ciccarello wohl kaum eine Schenkung des Papstes sein.

Die Form des Kelches von Sulmona hat lange Zeit nachgewirkt. Seiner Struktur am ähnlichsten und zeitlich am näch-

sten war der Kelch in der Kirche S. Pietro in S. Pietro Avelana, der im Zweiten Weltkrieg verloren ging. Die beiden Kelche im Dom von Isernia, von denen der frühere 1405 datiert ist, zeigen noch deutlich die Abhängigkeit von der Arbeit des Ciccarello. Beide Exemplare verfügen über den Gütestempel von Sulmona. Wohl ebenfalls in diesen Umkreis gehört der Kelch aus der Congregazione di Carità in Scanno, von dem nur der Fuß und der Ständer aus dem 15. Jh. stammen. Beide Teile zeigen den Stempel von Sulmona. Dieser Gruppe anzuschließen sind noch zwei weitere mit dem Stempel von Sulmona versehene Kelche aus dem vorgeschrittenen 15. Jh., der eine in der Kirche S. Maria del Colle in Pescocostanzo und der andere im Domschatz von Veroli.

Die Herstellung von Kelchen im 15. Jh. beschränkte sich jedoch nicht nur auf Sulmona. Der uns bekannte Goldschmied Bartolomeo di Paolo da Teramo schuf 1416 einen signierten und datierten Kelch für die Pfarrkirche in Cesacastina. Der einzige bekannte Gütestempel Teramos aus dem 15. Jh. begegnet an einem Kelch im Dom von Bitonto in Apulien. Der reichgearbeitete vergoldete Silberkelch im Domschatz von Chieti ist aus Venedig importiert.

Im folgenden Jahrhundert entstanden nur noch Geräte, die allein wegen ihrer Datierung oder einer Künstlersignatur Erwähnung verdienen. Der 1541 datierte Kelch aus vergoldetem Kupfer in der Kirche S. Berardo in Pescara trägt keinen Stempel und ebensowenig der 1581 entstandene in S. Maria Maggiore in Caramanico. Der schaffensfreudige Valerio Ronci aus Atri signierte und datierte 1596 einen Kelch für die Pfarrkirche S. Maria della Pace in Fontecchio sowie 1604 einen weiteren, der im Dommuseum von Atri zu sehen ist. Die Kathedrale von Ortona verwahrt einen Kelch von 1608, die Kirche S. Maria del Colle in Pescocostanzo einen 1630 datierten. Die wenigen Kelche des 18. Jh. zeigen neapolitanische Einflüsse, wie der 1714 datierte Kelch in der Pfarrkirche S. Maria e S. Pietro in Fagnano Alto und der in der Pfarrkirche S. Flaviano in Barisciano, auf dem der Gütestempel von Neapel mit dem Jahre 1732 eingraviert ist. Zu den vielen Kelchen in S. Maria del Colle in Pescocostanzo gesellt sich ein spätes, reichdekoriertes Werk, das 1735 datiert ist.

Mit Ausnahme einiger Kelche haben die liturgischen Geräte in den Abruzzen nur wenig Bedeutung gewonnen. Die Zahl der erhaltenen Objekte ist gering. Es hat sich eine einheitliche Gruppe von Hostientellern erhalten, deren Durchmesser gewöhnlich 28 oder 42 cm beträgt. Das Material ist durchweg Messing. Sie sind seit dem Ende des Cinquecento in den Abruzzen festzustellen und fanden ihre größte Verbreitung im darauffolgenden Jahrhundert. Die Teller sind mit Inschriften in gotischen Lettern verziert, und aus diesem Grunde hält man sie für Nachbildungen deutscher Erzeugnisse. Kein Objekt dieser Art ist datiert oder signiert. Ein relativ alter Teller, etwa vom Ende des 16. Jh., ist in der Kirche S. Cesidio in Trasacco erhalten. Im Zentrum sieht man die Darstellung des Sündenfalls mit dem Baum der Erkenntnis, der Schlange und Eva, die dem Adam den Apfel

reicht. Derartige Hostienteller verwahren z.B. der Dom in L'Aquila, die Pfarrkirchen in Montereale, Avezzano und Cerchio, die Kirchen S. Maria del Carmine in Sulmona und S. Giorgio in Pereto.

Etwas differenzierter als die Messingteller sind die Kußtafeln in den Abruzzen, von denen die meisten aus dem 16. Jh. überliefert sind. Die um 1500 entstandene silberne Tafel im Schatz der Annunziata in Sulmona trägt keinen Gütestempel. Die Mitte ziert ein ovales Bildfeld mit acht Halbfiguren, dargestellt ist der Erlöser, umgeben von Engeln und Heiligen. In den Ecken der rechteckigen, 14,5 x 10 cm messenden Platte erscheinen die Evangelistensymbole. Die Mehrzahl der Kußtafeln ist aus vergoldetem Kupfer gefertigt. 1520 ist die Kußtafel von S. Marco in Agnone datiert. Laut Signatur stellte 1558 ein Magister Marianus Scarapatus da Sulmona eine Kußtafel her, die heute im Kloster von Montecassino verwahrt wird. Ein Jahr früher entstand von der Hand eines anonymen Künstlers die vergoldete bronzene Tafel in S. Maria Assunta in Castel di Sangro. In der Mitte erscheint in einer architektonischen Rahmung die Trinität, darunter halten zwei Putten das Wappen der Stadt. Eine ähnliche Architekturdarstellung zeigt die Kußtafel in der Pfarrkirche S. Maria in Sant'Angelo di Bagno, ein Ortsteil von L'Aquila. In der Mitte sieht man den aus dem Grabe aufsteigenden Christus; dasselbe Thema befindet sich auf der Kußtafel des 16. Jh. im Dom von L'Aquila.

Mit Ausnahme der Monstranzen des Nikolaus von Guardiagrele erlangten diese Geräte in unserer Region keine Bedeutung. Während sich der Fuß der silbernen Monstranz in S. Agostino in Lanciano noch mit abruzzesischen Erzeugnissen aus Sulmona und Guardiagrele vergleichen läßt, ist der Aufbau der aus dem 16. Jh. stammenden Monstranz in der Kirche S. Massimo in Isola del Gran Sasso ein Fremdkörper in unserer Landschaft. Der vierteilige und überladene Zierat, bestehend aus architektonischen Formen, weist auf spanischen Einfluß hin, der über Neapel vermittelt wurde. Aus dem 18. Jh. sind einige datierte Monstranzen überliefert. Die Kirche S. Francesco in Lanciano verwahrt ein 1713 datiertes Exemplar, das von zwei Engeln getragen wird. Ferner sind zwei in Neapel entstandene Monstranzen bekannt, eine 1724 datierte in L'Aquila in der Kirche S. Chiara Povera, eine andere von 1731 in S. Francesco in Calascio. Den Ständer dieser Monstranz bildet die Figur des hl. Franz von Assisi.

Die meist aus Silber gefertigten Weihrauchgefäße sind enger mit der abruzzesischen Goldschmiedekunst verbunden als die Monstranzen. Sie sind seit dem 15. Jh. erhalten. Anfänglich ähnelt ihre Struktur dem Typ der sechseckigen Reliquiare mit Fensterwerk in zwei Geschossen und einem Pyramidendach. Ein gutes Beispiel dieser Art war das prächtige, im Zweiten Weltkrieg verlorengegangene Rauchgefäß aus der Pfarrkirche S. Salvatore in Cansano aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Es war mit dem Stempel von Sulmona versehen. Wahrscheinlich aus einer Werkstatt Sulmonas stammt das Weihrauchgefäß aus dem Ende des 15. Jh. in S. Maria delle Grazie in Collarmele. In der Struk-

tur gleicht es dem von Cansano, ist jedoch gröber gearbeitet. Der im Quattrocento in Sulmona übliche Aufbau der Weihrauchgefäße lebt noch im folgenden Jahrhundert weiter, wie das Exemplar in der Pfarrkirche von Sant'Angelo di Bagno zeigt. Ein Rauchgerät im Dommuseum von Atri ist 1605 datiert und von Ronci signiert. Mit der Jahreszahl 1698 ist ein Gefäß in S. Maria Assunta in Fossa versehen, während ein anderes in der Pfarrkirche S. Maria in Scurcola 1779 datiert ist.

Kunstgeschichtlich bedeutungslos blieben Weihwasserbehälter aus Silber. Wir kennen in den Abruzzen nur Beispiele aus späterer Zeit, als die Goldschmiedekunst in unserer Region zur Bedeutungslosigkeit herabgesunken war. Zwei Beispiele aus der Barockzeit sind mit dem dazugehörigen Weihwedel überliefert, der eine Behälter in der Pfarrkirche von Rivisondoli ist 1729 datiert, der andere in S. Maria Paganica in L'Aquila zeigt beste neapolitanische Werkmannsarbeit des 18. Jahrhunderts.

In abruzzesischen Kathedralen haben sich Bischofsstäbe erhalten, die zu den besten Arbeiten heimischer Goldschmiedekunst zählen. Vom frühesten Exemplar erfahren wir nur aus Schriftquellen. Demnach bestellte der Bischof Bartolomeo Conti im Jahr 1305 für den Dom in L'Aquila einen Bischofsstab, der dort noch 1391 in Gebrauch war. Ein Glanzstück ist der silberne Stab der Kathedrale von Sulmona, der heute im Museo Civico der Ovidstadt ausgestellt ist (Tf. 321). Der Aufbau ist kompliziert und die Technik raffiniert. Der runde Schaft, der mit einem silbernen Netzwerk überzogen ist, in dessen rautenförmigen Maschen nochmals Vierpaßbogen eingefügt sind, trägt den sechskantigen Knauf. Dieser wiederholt die Formen des Knaufs vom Kelch des Ciccarello di Francesco für den Dom in Sulmona. Es begegnen die Medaillons aus transluzidem Email in der für Sulmona charakteristischen Tropfenform. Sie enthalten abwechselnd Darstellungen von Heiligen und Wappen. Auf dem Knauf sitzt ein sechseckiges Prisma, dessen Seiten kleine nischenförmige Vertiefungen zeigen. Darüber folgt ein kurzer Sechskantstab, auf dem der kostbare viereckige Griff ansetzt. An einer seiner Seiten erscheint in einer Ädikula mit Giebeldach die Statuette des Pamphilus, des Schutzheiligen des Domes. Darauf setzt die Krümme an, die in Form des geöffneten Maules eines Phantasietieres ausläuft. Gleichsam als Karyatide stützt ein Putto die Fratze des Tieres. In der Krümme stehen die vollplastisch gebildeten, dekorativen Figürchen der Verkündigung. Am Bischofsstab fehlt der Gütestempel von Sulmona. Die Tradition hält ihn für ein Geschenk des Papstes Innozenz VII. an den Dom. Wie beim Kelch des Ciccarello kommen wir auch hier mit den Daten in Konflikt. Der Stab war bereits längst im Gebrauch, als Innozenz die Papstwürde erlangte.

Die Form des Bischofsstabes aus Sulmona wiederholt etwas vereinfacht und vergrößert der für die Kathedrale von Lanciano gearbeitete Krummstab, der die Stempel von Sulmona trägt. Der Bischofsstab von Atri (Tf. 320) im dortigen Dommuseum ist wenig beachtet und gilt als französische Importware; indessen geht man mit dieser Annahme zu

weit. Vielmehr zeigt das Werk, wie die Stäbe von Sulmona und Lanciano, französische Einflüsse, die von Neapel vermittelt wurden. Sicherlich ist der Stab von Atri keine in Sulmona entstandene Arbeit, jedoch zeigt er einige Gemeinsamkeiten mit dem dortigen Exemplar. Auch sein Schaft wird von einem Silbernetz umschlossen, dessen Maschenwerk sich allerdings nicht aus Rauten sondern aus Kreisen zusammensetzt. Wieder erscheint das sechseckige Prisma mit nischenförmigen Vertiefungen. In der Krümme befinden sich zwei vollplastisch gebildete Sitzfiguren, der Griff wird ebenfalls wie in Sulmona an seinem Ende von einem Engel in der Art einer Karyatide abgestützt. Wohl außerhalb abruzzesischer Werkstätten entstand der Bischofsstab des 17. Jh. in der Kathedrale von Campoli.

Einzelwerke abruzzesischer Goldschmiedekunst

An Hand von Gütestempeln erfahren wir, daß in Sulmona auch metallene Buchdeckel angefertigt wurden. Hölzerne Tafeln belegte man mit Silberplatten, die mit figürlichen Reliefs verziert sind. Stempel von Sulmona tragen Vorder- und Rückseite des Einbandes eines Evangeliars in der Sakristei der Kathedrale von Lucera in der Provinz Foggia. Diese Arbeit aus der ersten Hälfte des 15. Jh. zeigt auf der Vorderseite die Kreuzigung. Unter den ausgebreiteten Armen des Heilands erscheinen zwei Engel, während Maria und Johannes neben dem auf der Schädelstätte errichteten Kreuz stehen. Auf der Rückseite thront der segnende Christus. In den Ecken befinden sich die Evangelistensymbole. Die prachtvolle Komposition der Figuren sowie ihre plastische Durchformung machen die Tafeln zu einem Hauptwerk der abruzzesischen Goldschmiedekunst.

Das Museo Sacro des Vatikans in Rom besitzt die Rückseite eines silbernen Einbandes. In der Mitte des Deckels sieht man in einem Sechspaßbogen die meisterhafte Darstellung der Verkündigung. Von besonderer Schönheit sind die Haltung und die ausdrucksvollen Köpfe der Maria und des Engels. Über ihnen erscheint Gottvater als Halbfigur im Profil. Auch hier befinden sich in den Ecken des Deckels die Evangelistensymbole. An den Seiten Gottvaters sind die Gütezeichen von Sulmona zu sehen. Diese Arbeit dürfte um die Mitte des 15. Jh. entstanden sein.

Aus den Abruzzern ist eine kleine Reihe bemerkenswerter Silberstatuetten überliefert. Die früheste von ihnen in S. Maria Maggiore in Caramanico wurde gestohlen und durch eine Replik ersetzt. Das Original entstand wahrscheinlich um 1300 in der Provence. Die Unsicherheit über die Herkunft beflügelte die Legendenbildung. Man glaubte, die Statuette sei im 10. Jh. von Caro Monaco in das nach ihm benannte Caramanico gebracht worden; dieser sagenhafte Gründer des Ortes soll ein Nachkomme Karls d. Gr. gewesen sein und als fränkischer Mönch in S. Clemente a Casauria gelebt haben.

Interessanter ist in der Pfarrkirche S. Nicola in Lama dei Peligni die silberne Madonnenstatuette mit Kind, deren Entstehung am Beginn des 14. Jh. anzunehmen ist. Der Faltenwurf Mariens und die frontale Haltung des auf ihrem linken

Arm stehenden Kindes zeigen Beziehungen zur Holzsulptur des Trecento, die stilistisch von Neapel abhängig ist. Dieser Figur steht in den Abruzzern die im Volksmund »Pasquarella« (Tf. 322) genannte Gruppe in S. Francesco in Castelvecchio Subequo am nächsten. Sie ist eine der wenigen vollplastischen Figurengruppen aus Silber in unserer Region. Die gekrönte Maria, bekleidet mit einer weiten Tunika und einem Mantel, sitzt auf einem Thron ohne Rückenlehne und hält den aufrechtstehenden Christusknaben auf ihrem linken Knie. Zwei kleine Engel, die nur bis zum Schoß der Jungfrau reichen, stehen zu ihren Seiten. Die Gruppe steht auf einem rechteckigen Podium, um dessen vier Seiten, die im Halbrund ausbuchten, sich eine Arkadenreihe zieht. In die kleinen Bögen sind Engelfiguren in transluzidem Email eingefügt. Auf der Inschrift unter dem Sitz der Maria nennt sich derselbe Fra Bartolomeo di Asciano als Auftraggeber, der das 1403 von Niccolò Piczulo gefertigte Reliquienkreuz für S. Francesco in Castelvecchio Subequo bestellt hatte. Die Inschrift der »Pasquarella« ist 1412 datiert, jedoch stammt die Arbeit nicht von der Hand des Piczulo. Die Gruppe weist vier Gütestempel von Sulmona auf. Wie die Statuette von Lama dei Peligni, zeigt sich auch die »Pasquarella« stilistisch von Neapel abhängig, und zwar von Tino da Camaino und von französischen Werken, die sich in Neapel befanden. Aus einer Werkstatt in Sulmona stammt das im Quattrocento entstandene Silberfigürchen des hl. Remigius in der Pfarrkirche S. Remigio in Fara S. Martino.

Aus der Barockzeit sind in den Abruzzern nur wenige Goldschmiedearbeiten bekannt und auch kaum erwähnenswert, da zu dieser Zeit die heimischen Werkstätten ihre Tätigkeit bereits eingestellt hatten. Meistens gab man die Arbeiten in Neapel in Auftrag oder ließ sie durch Künstler ausführen, die sich in der Landeshauptstadt geschult hatten. Ich führe hier nur ein wenig bekanntes Beispiel aus Petrella Tifernina im Molise an, wo man 1737 eine gewaltige Reiterstatue des hl. Georg herstellen ließ, die stilistisch mit neapolitanischen Objekten in Verbindung zu bringen ist. Auftraggeber waren der Erzpriester von S. Giorgio, Cannavina, einige Bürger von Petrella und der 1760 verstorbene Alfonso Carafa, Herzog von Montenero Val Cocchiana, von Rionero Sannitico und von Petrella. Der jugendliche Reiter, der mit erhobenem Arm den Speer in den Rachen des Ungeheuers stößt, ist aus Silberplatten zusammengefügt, und das kräftige, sich aufbäumende, schwarze Pferd ist in Bronze gegossen.

Der Goldschmied Nikolaus von Guardiagrele

Die Goldschmiedekunst in den Abruzzern, die teilweise hervorragende Leistungen aufzuweisen hat, erlebte im 15. Jh. mit den Werken des Nikolaus von Guardiagrele einen Höhepunkt. Abruzzesische und auswärtige Gelehrte haben sich seit langer Zeit mit diesem Meister auseinandergesetzt, ohne zu gesicherten und abschließenden Ergebnissen gelangt zu sein. Von seinem Leben wissen wir kaum etwas, nicht einmal sein Geburts- und Todesjahr. Er wurde vor 1400 geboren, die willkürlichen Bestimmungen seines Geburtsdatums

schwanken zwischen 1380 und 1395. Aus einem Dokument erfahren wir, daß der Meister 1462 nicht mehr am Leben war. Die meisten Auskünfte über ihn geben die mit seinem Namen versehenen und datierten Inschriften auf seinen Werken. Daraus geht hervor, daß er aus Guardiagrele stammt, und es ergibt sich die folgende chronologische Abfolge seines Œuvre. 1413 entstand die Monstranz von Francavilla als seine früheste bekannte Arbeit, 1418 folgte eine andere für Atesa. Sein erstes Prozessionskreuz arbeitete er 1422 für Lanciano, weitere Kreuze entstanden 1431 für Guardiagrele, 1434 für den Dom in L'Aquila, 1436 für Monticchio und 1451 für S. Giovanni in Laterano in Rom. An seiner bekanntesten Arbeit, dem Altarantependium im Dom von Teramo, war er von 1433 bis 1448 beschäftigt. Sein letztes datiertes Werk ist die 1455 entstandene Reliquienbüste des hl. Justinus im Dom von Chieti. Vom Original sind nur der Kopf und ein Arm übriggeblieben. Die Anzahl der Zuschreibungen an Nikolaus ist beträchtlich, jedoch kaum überzeugend. Man glaubt, seinen Stil in Stein- und Skulpturen wiederzuerkennen und sogar in der Malerei.

In unserem Wissen über die künstlerische Entwicklung des Meisters sind wichtige Fragen offen und manche Hypothesen eingeflochten. Er schuf Werke der Goldschmiedekunst, deren Herstellung in unserer Region geläufig war, wie Prozessionskreuze, Monstranzen und Reliquienbüsten. Dabei ist auffällig, daß keine Beziehungen des Künstlers zum Zentrum der abruzzesischen Goldschmiedekunst, zu Sulmona, zu belegen sind. Der Gütestempel dieser Stadt kommt auf keinem seiner Werke vor. Nikolaus arbeitete für viele Orte in den Abruzzen; er war häufig für L'Aquila tätig und dann im adriatischen Küstenraum für Teramo, Chieti, Francavilla, Lanciano und Atesa.

Nikolaus zeigt in seiner Kunst noch starke Bindungen an die Bildhauerei des Trecento, andererseits aber gehört er zu einer modernen Generation, die aufmerksam die künstlerische Entwicklung jenseits der Grenzen der eigenen Landschaft verfolgt. Er versteht es, sich auf einer größeren Bühne zu bewegen und weiß, was in den verschiedenen Silberwerkstätten Italiens vor sich geht.

In Guardiagrele, das seit 1391 über eine eigene Münzpräge verfügte, besaß die venezianische Kunst bereits seit einiger Zeit eine gewisse Geltung. Zeugen hierfür sind die am Ende des Trecento entstandenen und heute kopflosen Figuren, die aus Stein vom Maiellagebirge für S. Maria Maggiore in Guardiagrele gearbeitet wurden. Für dieselbe Kirche waren auch Nikolaus sowie deutsche Künstler tätig, von denen Gualterius de Alemania zu hohem Ansehen kam. Die Frühwerke des Nikolaus lassen erkennen, daß ihm die venezianische Skulptur nicht unbekannt war. Der venezianische Maler Jacobello del Fiore porträtierte den Meister Nikolaus auf seiner Altartafel im Dom von Teramo.

Toskanische Einflüsse sind in den Frühwerken des Nikolaus, in Francavilla, Atesa und Lanciano, kaum spürbar. Diese zeigen sich erst in dem 1431 entstandenen Prozessionskreuz von Guardiagrele. Nikolaus übernimmt Figuren von der zweiten Baptisteriumstür in Florenz, die Ghiberti

mit Schülern zwischen 1403 und 1424 anfertigte. Lange Zeit blieb die Meinung un widersprochen, Nikolaus habe die Bronzetür in Florenz selbst gesehen und sogar möglicherweise als Gehilfe daran mitgearbeitet, bis Enzo Carli 1939 auf Steinreliefs hinwies, die ursprünglich in S. Maria Assunta in Castel di Sangro zu sehen waren, eine Kirche, die 1695 abgebrochen wurde, und an deren Stelle dann die schöne Barockkirche trat. Von den anfänglich 19 oder 20 Reliefs sind nur mehr sechs übriggeblieben, die heute im Museo dell'Opera del Duomo in Florenz aufbewahrt werden. Sie reproduzieren gewissenhaft Bronzereliefs von der Tür des Ghiberti. Enzo Carli neigt der Ansicht zu, Nikolaus sei niemals in Florenz gewesen, sondern kenne die Arbeiten Ghibertis allein durch die Reliefs aus Castel di Sangro, die etwa zwischen 1420 und 1424 zu datieren seien. Dieser These Carlis wäre eine andere gegenüberzustellen: Nikolaus von Guardiagrele ist selbst der Autor der Steinreliefs von Castel di Sangro. Diese Behauptung wird durch die Meinung erhärtet, Nikolaus sei auch als Bildhauer in Stein tätig gewesen. Am Portal der Fassade des Domes von Teramo hat man ihm mit einigem Recht die Verkündigungsgruppe zugeschrieben, die über den den Eingang flankierenden Säulen erscheint. Andere Forscher haben die Lünettenreliefs am Haupteingang von S. Maria Maggiore in Guardiagrele mit Nikolaus in Verbindung gebracht. Die Auffassung, Nikolaus habe das Werk Ghibertis durch die Steinreliefs vermittelt bekommen, ist schon deshalb nicht einleuchtend, weil seine Silberreliefs eine sehr viel größere Übereinstimmung mit den Reliefs der Baptisteriumstür zeigen als die Reliefs aus Castel di Sangro.

Nikolaus muß zahlreiche Gehilfen beschäftigt haben, die seine künstlerischen Erfindungen ohne bemerkenswerte Varianten reproduzierten. Seine eigene Leistung zeichnet sich am deutlichsten in seinen Frühwerken ab, in den Kreuzen in Lanciano und Guardiagrele, die zu seinen besten Arbeiten gehören, während im berühmten Antependium von Teramo bereits die Beteiligung der Werkstatt fühlbar wird.

Wie gesagt, sind die frühesten erhaltenen Arbeiten des Nikolaus die Monstranzen von 1413 und von 1418, die in der Pfarrkirche von Francavilla (Tf. 328) und in S. Leucio in Atesa aufbewahrt werden. Beide Werke sind im Aufbau und in der Ausführung sehr ähnlich. Das sechseckige Gehäuse zeigt das in den Abruzzen so beliebte Fensterwerk. Allerdings ist die formale Gestaltung so vollkommen, daß anzunehmen ist, dem Nikolaus seien sienesisische Vorbilder bekannt gewesen. Die Kunst des Meisters wird im Vergleich der Monstranz von Francavilla mit der etwa gleichzeitig entstandenen »Gabbia di S. Nicandro« im Dom von Isernia offenkundig. Beide Werke zeigen Gemeinsamkeiten in der Struktur; aber die Arbeit des Nikolaus erweist sich in der Formgebung durchdacht, gestrafft und präzise, wohingegen die »Gabbia« in Isernia unsicher erscheint. An den Monstranzen des Nikolaus erkennt man bereits seine Vorliebe für die Darstellung der menschlichen Gestalt. Sie erscheint vollplastisch gebildet an den Pilastern, die die Ecken der sechseckigen Gehäuse betonen. Die Monstranzen in Franca-

villa und in Atessa zeigen den Erzengel Michael als Bekrönung.

Die reifste Arbeit aus der Frühzeit des Nikolaus ist das 1422 datierte Prozessionskreuz in S. Maria Maggiore in Lanciano (Tf. 324). Es entstand zwei Jahre vor Beendigung von Ghibertis Baptisteriumstür und zeigt noch keinen Einfluß des Florentiner Künstlers. Das Kreuz von Lanciano wiederholt Einzelformen der Monstranz in Atessa. Die Silberplatten in Lanciano sind auf Eichenholz angebracht. Im Verhältnis zu anderen abruzzesischen Vortragekreuzen weisen die Werke des Nikolaus einen ansehnlichen Figurenapparat auf, allein am Kreuz von Lanciano sind 44 Personen dargestellt. Auf der Vorderseite ist der Gekreuzigte auf ein Astkreuz genagelt. An den wie üblich verbreiterten Kreuzenden erscheinen rechts Petrus, Jakobus und Johannes, links die drei Marien am Grabe, unten Christi Grablegung mit acht und oben die Auferstehung mit vier Figuren. Die Mitte der Rückseite nimmt der segnende Christus ein. Hier zeigen die Kreuzenden ausschließlich Begebenheiten aus dem Marienleben, rechts und links die Verkündigung, unten den Marien Tod mit den umstehenden zwölf Aposteln und oben die Marienkrönung. Mit der Darstellung marianischer Themen auf Prozessionskreuzen schließt sich Nikolaus abruzzesischen Gewohnheiten des Trecento an. Auf der Rückseite des Kreuzes von Rosciolo befand sich Maria an Stelle des üblichen segnenden Christus. Die Verkündigungsszene ist auf der Rückseite des Kreuzes von Lucoli Alto angebracht, und den drei Marien begegneten wir auf den Kreuzen in den Pfarrkirchen von Tocco da Casauria und S. Eusanio Furconese. Auf der Rückseite des Kreuzes von Lanciano sieht man jeweils in der Mitte der Kreuzbalken die vier Evangelisten in transluzidem Email, und in derselben Technik erscheinen im Knauf in Nischen sechs Apostel, Thomas, Jakobus, Philipus, Petrus, Paulus und Andreas, die durch Beischriften bezeichnet sind. Die ersten beiden Apostel wurden restauriert.

Neun Jahre später, 1431, fertigt Nikolaus das silberne Prozessionskreuz für S. Maria Maggiore in seiner Heimatstadt Guardiagrele (Tf. 325). Die Maße und die Technik unterscheiden sich kaum vom Kreuz in Lanciano. Auf der Vorderseite erscheinen zwei fliegende Engel unter den Armen des Gekreuzigten, der einen emaillierten roten Kreuznimbus hat, und über seinem Haupt ist der Pelikan zu sehen, der bereits im Trecento am Kreuz in der Pfarrkirche von Lucoli Alto auftrat. An den Enden der Kreuzarme sind der Evangelist Johannes und Maria dargestellt, und wie in Lanciano befindet sich am Kreuzfuß die Grablegung Christi und am oberen Ende die Auferstehung. Die Mitte der Rückseite nimmt der segnende Christus ein, und die vier Evangelisten erscheinen hier an den Enden der Kreuzbalken, während man in der Mitte Darstellungen aus dem Marienleben sieht, teilweise mit anderen Inhalten als in Lanciano, und zwar die Madonna mit Kind, die Anbetung der Könige, die Flucht nach Ägypten und die Marienkrönung.

Das Kreuz von Guardiagrele ist an manchen Stellen defekt. Es fehlen sechs Figuren in den Nischen des achteckigen Knaufs, der Kopf Christi in der Auferstehung, der Kopf des

Evangelisten Johannes auf der Vorderseite, und auf der Rückseite sind an den Kreuzenden die Köpfe der Evangelisten Markus, Lukas und Matthäus verschwunden.

Gewichtiger als die Gemeinsamkeiten erweisen sich die Unterschiede zwischen beiden Kreuzen. Das Kreuz von Lanciano zeigt noch spätgotische Merkmale, das von Guardiagrele ist von Ghiberti beeinflusst. Zwischen den Jahren 1422 und 1431 muß Nikolaus das Werk des Florentiners kennengelernt haben. In den Nischenfiguren des Knaufs von Lanciano war noch die Formensprache des Trecento zu erkennen, besonders in der gotisch geschwungenen Figur Petri, aber auch in den anderen Aposteln, deren Gewandungen noch die herkömmlichen Schüsselfalten zeigen. Der Faltenwurf verdeckt die Körper, ohne die anatomischen Formen zu berücksichtigen. Der Gekreuzigte, der in Lanciano derb und unbeholfen gebildet ist mit einem massigen Lententuch und krummen Beinen, erhielt in Guardiagrele eine durchdachtere und elegantere Form. Unter dem Lententuch scheinen die Körperformen durch, überhaupt wird die Anatomie stärker betont. In ähnlicher Weise unterscheidet sich die Grablegung auf dem Kreuz in Guardiagrele von der Darstellung gleichen Themas in Lanciano. Letztere ist plump, die Hauptsache scheint die Schauwand des Sarkophags zu sein, auf der Nikolaus sich inschriftlich als Künstler nennt, während die handelnden Personen in den Hintergrund gedrängt sind. Die mangelnde anatomische Genauigkeit wird durch die gotisch übersteigerte Gestik ausgeglichen. Die gleiche Szene erscheint in Guardiagrele organischer und ausgeglichener. Ein ähnlicher Kontrast besteht zwischen den beiden Darstellungen der Auferstehung. Auf dem Kreuz in Lanciano fallen die drei schlafenden Krieger vor dem Sarg in der detaillierten Schilderung ihrer Panzer und Waffen stärker ins Auge als der etwas schwerfällig aufsteigende Christus mit der Gesetzesrolle.

Drei Jahre nach dem Vortragekreuz von Guardiagrele entstand ein anderes, das Nikolaus 1434 im Auftrag des Domkapitels von L'Aquila ausführte, und das heute im dortigen Nationalmuseum ausgestellt ist. Die Figuren erscheinen sicherer und ausgewogener als in Guardiagrele. Die dortigen Themen sind bis auf geringfügige Abänderungen übernommen. An Stelle der Anbetung der Könige und der Flucht nach Ägypten in der Mitte der Kreuzarme sieht man hier die Wappen des Domkapitels und des Bischofs Amico Agnifili.

Die späteren Prozessionskreuze des Nikolaus greifen immer wieder auf seine Standardwerke in Lanciano und Guardiagrele zurück. Sein 1436 datiertes Kreuz in der Pfarrkirche S. Nicola da Bari in Monticchio wiederholt in etwas vergrößerter Form das Programm des Kreuzes von L'Aquila. Das Versiegen der künstlerischen Invention und die Beteiligung der Werkstatt zeigt sich besonders am Kreuz, das Nikolaus 1451 für die Kirche S. Giovanni in Laterano in Rom ausführte. Der Befund ist allerdings durch Restaurierungen beeinträchtigt, und vielleicht ist das Werk unvollendet geblieben.

Die bekannteste Arbeit des Nikolaus ist das 3,34 x 1,17 m große, silberne Altarantependium, das erst in neuerer Zeit

im Zentrum des Doms von Teramo unter dem großen Ziborium vor dem Hauptaltar aufgestellt worden ist (Tf. 326, 327). Lange Zeit war das Werk in der Sakristei des Domes zu sehen. Es ist der einzige silberne Altarvorsatz, der in den Abruzzes erhalten ist. Antependien waren im Mittelalter in Oberitalien verbreitet, die meisten entstanden im Veneto. Der 1372 datierte Vorsatz des Altartisches im Dom zu Grado enthält Inschriften im venezianischen Dialekt, ähnlich wie die Silbertafel von Teramo Beischriften in abruzzesischer Mundart zeigt. Das Museum im Palazzo Vescovile in Ascoli Piceno bewahrt einen großen, aus 27 Bildfeldern bestehenden Altarvorsatz mit Darstellungen aus dem Leben Christi, die frühestens in das 14. Jh. zu datieren sind und vielleicht aus einer abruzzesischen Werkstatt stammen. Das Antependium in Teramo ersetzt ein älteres, in Schatzverzeichnissen beschriebenes, das 1416 von einem französischen Kommandanten im Dienst der Königin Johanna II. geraubt wurde. Auftraggeber des neuen Altarvorsatzes war die Universitas von Teramo. Nikolaus hat sich in zwei Inschriften an seinem größten Werk verewigt. Unter der Verkündigungsszene heißt es »Ave gratia plena Dominus tecum A.D. 1433«. Auf dem Sarkophag der Grablegungsszene folgt der andere Teil der Inschrift »Opus Nicolai de Guardia Grelis A.D. 1448 undecime indictionis m.i.«. Demnach nahm die Ausführung dieser Arbeit 15 Jahre in Anspruch. Nikolaus bringt seine Signaturen und Datierungen stets in den in seinen Werken immer wiederkehrenden Grablegungsszenen an. Das Antependium von Teramo wurde 1734 von Domenico Santacroce, Silberschmied in dieser Stadt, restauriert. Die diesbezügliche Inschrift steht in der Mitte der oberen Rahmung und heißt: »Restauravit omnesque caelatas coronas D. Dominicus Ant. Santacroce Teramensis de integro fecit a.D. 1734«.

Die künstlerische Qualität des Werkes ist nicht einheitlich. Ähnlich wie bei anderen Arbeiten standen dem Meister sicherlich viele Gehilfen zur Seite. Häufig werden Formen bis in die Einzelheiten von Ghiberti übernommen. Dennoch kommt in dem Antependium von Teramo die Renaissance nicht uneingeschränkt zu Wort. In vielem zeigen sich Reminiszenzen aus dem Trecento; Nikolaus greift noch auf byzantinische Gewohnheiten zurück, indem er nach östlichem Vorbild die Abendmahlsszene in zwei getrennten Bildfeldern darstellt. Ghiberti hatte dasselbe Thema natürlich in einem einzigen Bild zusammengefaßt.

Nikolaus bediente sich am Antependium von Teramo zweier bei ihm sonst nur getrennt vorkommenden Techniken, des transluziden Emails und des Filigrans. Das bereits in Atessa gebrauchte Draht- oder Filigranemail verwandte er am Antependium am Schemel des thronenden Christus im Mittelfeld und am Lesepult des Evangelisten Matthäus. Die Bilder in transluzidem Email sind in Teramo von besonderer Qualität und unterscheiden sich von der unsicheren Formgebung mancher Relieffiguren. Es ist anzunehmen, daß der Meister für die Herstellung der Emailarbeiten eigens geschulte Kräfte herangezogen hat.

Die auf Eichenholz montierten Silberreliefs mit 206 Figu-

ren und 21 Bei- und Inschriften sind nicht ganz unversehrt überliefert. So fehlen z.B. die Hauptperson Christi bei der Versuchung des Teufels in der Wüste, die Figur des Kaiphas im Verhör Christi oder das Kreuz in der Kreuztragung.

Die rechteckige Tafel ist in vier Bildreihen übereinander gegliedert und zeigt 34 Bildfelder gleicher Größe, während das 35. Feld im Zentrum des Antependiums die doppelte Höhe der anderen hat. Darin erscheint der segnende Christus. Die vier Kompartimente zu beiden Seiten der Figur sind thematisch betont, links treten die Evangelisten auf, von oben nach unten Johannes, Matthäus, Lukas und Markus, während rechts die Kirchenväter Ambrosius, Gregor d. Gr., Augustin und Hieronymus erscheinen. Diese Zeugen Christi unterbrechen den Ablauf der biblischen Szenen. Allein die Darstellung im letzten Bildfeld unten rechts steht außerhalb des Zyklus und ist der Franzlegende entnommen.

Die Bildfelder sind – ausgenommen das mittlere mit dem segnenden Christus – viereckig mit abgeschrägten Ecken. Dadurch entstehen 22 kleine Rauten beziehungsweise an den Rändern der Tafel 26 Dreiecke. Sie sind mit Darstellungen in transluzidem Email ausgefüllt. In den Rauten sieht man den Evangelisten Johannes und Maria, die Madonna mit Kind, Christus mit der Erdkugel, die hll. Petrus und Paulus, neun Apostel und acht Propheten, während in den Dreiecken Pflanzenornamente erscheinen.

Im Lapidarstil seien die Inhalte der Bildfelder wiedergegeben. Die vier römischen Ziffern bezeichnen die Bildreihen von oben nach unten und die arabischen Zahlen die einzelnen Felder von links nach rechts.

I, 1: Die Darstellung der Verkündigung ist von größter ikonographischer Seltenheit. Der Verkündigungengel trägt den Sohn Gottes auf Händen und bringt ihn der Jungfrau Maria dar. Erst auf Mariens Einwilligung wird der Gottessohn in ihren Leib eintreten, um Mensch zu werden. – I, 2: In der Geburt Christi ist der hockende Joseph von Ghiberti übernommen. Die Krippe in der Höhle ist aus Silberdraht gearbeitet. – I, 3: Anbetung der Könige, wieder mit Anlehnung an Ghiberti. – I, 4: Evangelist Johannes. – I, 5: Darbringung im Tempel. Christus steht auf dem Altar, auf dem eine Inschrift in abruzzesischem Dialekt erscheint: »Quando Xro fo presentato a lo templo«. – I, 6: Kirchenvater Ambrosius. – I, 7: Flucht nach Ägypten. Sehr originell ist die Linienführung der Landschaftsdarstellung dem Gang der Fliehenden angepaßt. – I, 8: Bethlehemitischer Kindermord. – I, 9: Taufe Christi.

II, 1: Versuchung Christi. – II, 2: Auferstehung des Lazarus. Hier ist Lazarus nicht wie bei Ghiberti in Leinentücher eingehüllt. Nikolaus stellt einen Sarkophag dar, dessen Dekel man gerade öffnet, so daß Lazarus selbst noch gar nicht in Erscheinung tritt. – II, 3: Erster Teil der Abendmahlsszene. – II, 4: Evangelist Matthäus. – II, 5: Oberer Teil des Mittelbildes. Die Gestalt des segnenden Christus ist eine der besten und ausgewogensten Leistungen des Antependiums. Die Bemalung des Mantels mit einem Sternenmuster ist modern. – II, 6: Kirchenvater Gregor. – II, 7: Zweiter Teil der Abendmahlsszene. – II, 8: Christus am Ölberg. Die Darstel-

lung ist in deutlicher Anlehnung an Ghiberti gearbeitet. – II, 9: Gefangennahme Christi mit Judaskuß und der Petrus-Malchusszene.

III, 1: Christus vor dem Richter, von Schergen gehalten. – III, 2: Geißelung Christi mit Inschrift: »Quando Xro fo baccuto a la colonda«. – III, 3: Christus vor Pilatus, der sich die Hände wäscht. – III, 4: Evangelist Lukas. – III, 5: Unterer Teil des Mittelbildes mit dem thronenden Christus. – III, 6: Kirchenvater Augustin. – III, 7: Verspottung Christi. – III, 8: Kreuztragung. – III, 9: Kreuzigung.

IV, 1: Grablegung. Nikolaus greift dabei auf seinen eigenen Formenapparat zurück, den er an vielen Vortragekreuzen ausgebildet hat. – IV, 2: Christus mit der Siegesfahne in der Vorhölle. – IV, 3: Auferstehung. – IV, 4: Evangelist Markus. – IV, 5: Noli me tangere. – IV, 6: Kirchenvater Hieronymus. – IV, 7: Himmelfahrt Christi, von Engeln umgeben. – IV, 8: Pfingstwunder. – IV, 9: Stigmatisierung des hl. Franz. Rechts kniet der Heilige zwischen Felsbrocken. Links sitzt mit aufgeschlagenem Buch Leo, »Gottes Schäflein«, vor einer kleinen Kapelle.

Kunst des Schmiedeeisens und Glockenguß

Im Gegensatz zur Goldschmiedekunst hat die Fertigkeit, in Schmiedeeisen zu arbeiten, in den Abruzzern kaum Verbreitung gefunden. Bemerkenswerte Objekte sind erst aus dem 18. Jh. erhalten. Das berühmte Gitter in S. Maria in Colle in Pescostanzo, das die Sakramentskapelle von der Kirche trennt, ist eines der wenigen erhaltenen Beispiele der in Pescocostanzo geübten Metallkunst. Über dem 7,28 m hohen Gitter sitzt der ornamentierte Aufsatz, der 5,20 m breit und 3,45 m hoch ist. In barockem Gewand tauchen hier noch einmal die Zierformen der abruzzesischen Romanik auf, die wir von den Portalgewänden, Kanzeln und Ziborien kennen. Der Aufsatz zeigt ein üppig ausgestaltetes Rankenmuster, worin sich Putten, menschliche Zwittergestalten, Delphine, Drachen, Löwen tummeln und Blumen eingefügt sind. Aus Dokumenten weiß man, daß der einheimische Künstler Francesco di Sante di Rocco in den Jahren 1699 bis 1705 für diese Arbeit bezahlt wurde. Bekannt sind auch die Vorzeichnungen zu dem Gitter. Die eine, die 35,5 x 48 cm groß ist, trägt die Signatur von Norberto Cicco aus Pescocostanzo. Auf dem Blatt steht auch der Name des Francesco di Sante di Rocco, der die Arbeit auszuführen hatte. Die andere unsignierte Zeichnung mißt 31 x 21 cm. Nach dem Tode des ausführenden Meisters wurden die Arbeiten laut Vertrag im Jahr 1717 von seinem Neffen Ilario di Sante di Rocco fortgesetzt. Von dessen Hand stammen vor allem das Ostensorium, das den Aufsatz des Gitters bekrönt sowie einige kleinere Ornamente. Die Werkstatt dieser Eisengießer ist noch erhalten, sie befindet sich links vom Treppenaufgang der Kirche und zeigt an der Haustür die Inschrift »Etenim non potuerunt mihi«.

Ein weiteres Gitter aus Schmiedeeisen sieht man in Montereale im Sanktuarium des sel. Augustiners Andreas, der aus dem nahegelegenen Mascioni, ein Ortsteil von Campo-

tosto, stammte. Das Gitter trennt die Grabkapelle des Seligen vom Kirchenschiff und ist mit Friesen aus Messing geschmückt. In einer Inschrift auf der Rückseite erscheint das Datum 1720 und der Name des Künstlers Mariano Napoleone aus Palena, der hier mit seinen Söhnen tätig war. Man sieht das Wappen von Montereale und als Bekrönung des Gitters die Ganzfigur des sel. Andreas aus Messing. Sein Schrein mit silbernen Beschlägen wurde 1784 in Neapel hergestellt.

Manche Nachrichten von Kirchen- und Stadtglocken hat die abruzzesische Lokalgeschichte überliefert. Glocken sind in unserem Bergland erst seit dem 14. Jh. erhalten, aber schon seit karolingischer Zeit berichten die Quellen von ihnen. Theobald, Propst von S. Liberatore alla Maiella (1007 bis 1019), erzählt in seiner Autobiographie, er habe für seine Kirche fünf Glocken angeschafft, drei davon antiquarisch.

Aus dem adriatischen Küstenraum ist eine größere Anzahl von Glocken überliefert als aus dem Hochland der Abruzzen. Das mag nicht zuletzt damit zusammenhängen, daß das Binnenland häufiger von Erdbeben heimgesucht wurde als die Küsten. In Not- und Kriegszeiten waren die Glocken der Gefahr des Einschmelzens ausgesetzt. In dieser Zwangslage befand sich die Stadt L'Aquila 1528. Nach dem erfolglosen Aufstand der Bürger gegen die spanische Herrschaft ließ der Vizekönig von Neapel, Filiberto di Châlons-Orange, ein Jahr später die Glocken in der Stadt beschlagnahmen. Sie wurden eingeschmolzen und dienten als Material für die Geschütze der neuen Festung. Wir wissen von dem Reichtum an Glocken in L'Aquila vor diesem Ereignis.

Eine andere Einbuße erlitt der Bestand an Glocken in den Abruzzern 1799, als die Franzosen das Land durchzogen und in Neapel die Parthenopeische Republik ausriefen. Beispielsweise waren die Verluste in der Provinz Chieti beträchtlich. Am 18. Februar zerstörte man in der Stadt Ortona die Glocken mit Ausnahme derjenigen der Kathedrale. Am 21. Februar begann man in Lanciano mit der Zertrümmerung der Glocken des Domes und derjenigen von S. Francesco. Drei Tage später ereilte das gleiche Geschick alle übrigen Glocken der Stadt. Am 25. Februar setzte man die Zerstörung systematisch in Guardiagrele fort. Ähnlich verfuhr man in Chieti, in Buccianico, wo die Stadtglocke im Uhrturm zerstört wurde, und wahrscheinlich erbeuteten die Franzosen auch in Francavilla Glocken.

Das Studium der Glocken ist kulturhistorisch aufschlußreich. Auch in den Abruzzern erhielten sie Eigennamen, eine Sitte, die mindestens seit dem 10. Jh. in Europa zu belegen ist. Weiterhin werden die Glocken auch in unserer Region häufig mit Inschriften religiösen Inhalts versehen sowie mit Wappen, Ornamenten und figürlichen Darstellungen. Eine große Anzahl von Glocken ist datiert und trägt Signaturen, woraus wir eine Schar von Gießern kennenlernen. Aus allem geht hervor, daß der Glockenguß in erster Linie ein einheimisches Gewerbe war. Größere Betriebe, die über einen langen Zeitraum hin bestanden, finden wir in L'Aquila, Teramo, Chieti und Agnone. Daneben waren nichtabruzzesische Gießer bestrebt, ihre Erzeugnisse in unserem Bergland

abzusetzen. Venezianische Hersteller benutzten die Messe von Lanciano als Umschlagplatz. Weiterhin hören wir im 15. Jh. von französischen Gießern, die sich um Verbindungen mit den Abruzzern bemühten.

Der abruzzesische Glockenguß setzt im 14. Jh. auf breiter Grundlage ein. Die früheste mir bekannte Glocke dieser Zeit stammt aus der Kirche S. Lorenzo in Rapino und ist 1304 datiert. Der Glockendiebstahl und seine Verherrlichung ist ein beliebtes Motiv in abruzzesischen Legenden. In dem Ortsnamen Rapino klingt das italienische Zeitwort »rapinare« auf, was rauben, berauben bedeutet. Schon wegen dieser Wortverwandtschaft lag es nahe, die Bewohner von Rapino als Räuber hinzustellen. Man sagt ihnen nach, daß sie die Glocke von 1304 bei Nacht aus dem heute zerstörten Kloster S. Eufemia bei Fara Filiorum Petri entwendet hätten, was den Anfang langer Kleinkriege bedeutete.

Bekannter ist der Glockenkrieg zwischen den Städten Rieti und L'Aquila. Einwohner von Rieti stahlen eines Tages die Glocke vom Rathausurm in L'Aquila und gaben ihr den Spottnamen »Aquilella«. Dieser Raub war der Anlaß zu einem bewaffneten Einfall der Aquilaner in Rieti 1321, wobei es ihnen gelang, die Glocke zurückzuerbeuten. Im Triumph führte man sie auf einem purpurgeschmückten Karren heim, den der Anführer des siegreichen Unternehmens selber lenkte, und fortan nannte man die Glocke »Reatinella«. Vielleicht angestachelt von Bürgern in Rieti, versuchten Übeltäter, die Glocke von neuem heimlich zu entführen. Es bedurfte des Eingriffs des Königs Robert von Neapel, um den Bösewichtern das Handwerk zu legen. Er befahl 1326, ihnen auf dem Prozeßwege die gebührende Strafe zuzuteilen. Der Glockenkrieg beider Städte war damit keineswegs beigelegt. 1377 raubten die Aquilaner Glocken in Rieti. Die eine brachte man nach S. Martino, und die andere hängte man neben der »Reatinella« auf. Papst Gregor XI. verlangte vergeblich die Rückerstattung. All diese Glocken von L'Aquila wurden später von den Spaniern eingeschmolzen.

Der älteste mit Namen bekannte Glockengießer der Abruzzern war für die Pfarrkirche S. Nicola di Bari in Lettopalena tätig. Die dortige 1310 datierte Glocke trägt die Inschrift »Magister Berardus me fecit«. Der erste dokumentierte nichtabruzzesische Gießer in unserer Region dürfte Bartholomäus aus Pisa sein, der sich in einer 1314 datierten Inschrift auf der von ihm gefertigten Glocke nennt, die heute im ersten Joch des rechten Seitenschiffs von S. Maria della Tomba in Sulmona zu ebener Erde aufgestellt ist. Sie gehörte ursprünglich der Kirche S. Lucia delle Benedettine in Sulmona. Seit 1930 beobachtet man Risse in dem Glockenmantel. Die älteste Glocke des Molise ist 1332 datiert und befindet sich in Venafro in der Kirche S. Francesco.

Im 14. Jh. wird in Agnone eine Glockengießerei bekannt, die sich zu einer der größten in Italien entwickelte. Eine ganze Dynastie, die Familie Marinelli, war durch sieben Jahrhunderte tätig und schuf eine Industrie, deren Erzeugnisse in der ganzen Welt verbreitet waren. Das bis in unsere Zeit existierende Unternehmen besaß eine Sammlung alter

Glocken, von denen die älteste das Datum 1350 trägt, und eine jüngere mit Ornamentbändern und figürlichen Darstellungen verzierte 1478 datiert ist.

Ein Zentrum des abruzzesischen Glockengusses war Teramo. Der Gießer Giovanni da Teramo lieferte 1342 eine Glocke für die Kirche S. Maurizio in Lanciano. Im selben Jahr entstand die Glocke für S. Maria a Mare in Giulianova, die noch im 18. Jh. existierte, und auf der sich der Gießer mit folgenden Worten nennt: »Magister Nicolaus me fecit bona«. Um das Jahr 1383 goß Attone di Ruggiero die große Glocke für den Dom von Teramo. Im Umland dieser Kathedralstadt traten bereits einige Jahre früher venezianische Gießer auf. Die venezianische Glocke in S. Rocco in Giulianova ist nicht datiert, während die ebenfalls von einem Venezianer gefertigte Glocke in S. Maria di Propezzano die Jahreszahl 1371 trägt. Als letzte Glocke des 14. Jh. nenne ich diejenige von S. Maria delle Grazie in Luco dei Marsi mit dem Datum 1390. Auf ihren Wandungen sind Wappen und zwei Marienbilder dargestellt.

Über die einheimische Glockenproduktion des 15. Jh. erfahren wir nur wenig. Eine kleine Bronzeglocke ist in der Kirche S. Pietro in Sulmona erhalten und 1492 datiert. Unter der Jahreszahl erscheint das Wappen von Sulmona. Im letzten Viertel des 15. Jh. treten französische Gießer in den Abruzzern auf. Die alte Domglocke des Atto di Ruggiero von 1383 läutete in Teramo hundert Jahre lang. Sie wurde 1483 von dem Franzosen Nicola di Langres umgegossen.

Zwischen 1488 und 1492 schrieb man in L'Aquila die Anfertigung einer neuen Glocke für den Palazzo della Giustizia aus. Es bewarben sich vier Gießer. Drei von ihnen waren Franzosen, die Meister Giovanni, Gerardo und Guglielmo aus Toulouse. Die beiden ersten waren in Italien bereits bekannt und hatten Glocken für die Kathedralen in Pisa und Florenz gegossen. 1493 stellte sich Guglielmo von Toulouse persönlich in L'Aquila vor. Aber es kam zu keinem Vertrag mit dem Franzosen. Stattdessen beauftragte man den Gießer Pietro Dandone aus Siena, der glänzende Gutachten über seine Tätigkeit vorlegen konnte. Jedoch mißlang sein Glockenguß für L'Aquila. Das Geläute bestand aus Mißtönen, die die Bürger bis zur Einschmelzung der Glocke durch die Spanier im nächsten Jahrhundert ertragen mußten. Aus Angst vor Mißhelligkeiten zog es Dandone vor, L'Aquila bei Nacht und Nebel heimlich zu verlassen. Vielleicht hätte man sich besser an einheimische Gießer halten sollen. Seit 1438 ist in L'Aquila die Gießerfamilie Donati nachweisbar, die nicht das Alter der Dynastie Marinelli in Agnone erreichte, deren Spuren jedoch bis zur Mitte des 18. Jh. zu verfolgen sind. Aus der Familie Donati kennen wir im 15. Jh. verschiedene Gießer, Bartolomeo, Domenico, Giovanni Battista und Serafino.

Das 16. Jh. hat eine Reihe datierter Glocken und einige Namen von Gießern überliefert. In der Kirche S. Maria degli Angioli in Fontesambuco, ein Ortsteil von Agnone, befindet sich eine Glocke mit dem Datum 1510. In den Dom von Atri gelangte 1512 eine Glocke, die 1645 umgegossen wurde. Auf der Messe von Lanciano erwarb man 1526 für

eine Kirche in Orsogna eine Glocke, die der venezianische Gießer Simone Peri gefertigt hatte. Er trat in Lanciano selbst als Verkäufer auf. Für den mächtigen Glockenturm von S. Maria Maggiore in Vasto goß Vincenzo Saliceto aus Matrice im Molise 1547 die große Glocke. Auf der Glocke in S. Michele in S. Vittorino besagt eine lange Inschrift, daß sie 1561 von den Gießern Bernardus und Gaspar aus L'Aquila hergestellt wurde. Das Rathaus von Ancarano verwahrt eine 1562 datierte Stadtglocke. Die Glocke für die Kirche S. Lucia in Lanciano goß 1576 Maestro Giovanni di Giacomo aus Chieti. Sie wurde 1799 von den Franzosen zertrümmert. Eine Glocke in der Kathedrale von Ortona zählt zu den größten Italiens und wurde ihres Umfangs wegen »Campanone« genannt; sie ist 1588 datiert. Eine mit schönen Reliefs verzierte Glocke, zu deren Darstellungen Zentauren gehören, fertigte Pietrantonio Cauto aus Castel di Sangro 1596 für die Kirche S. Maria della Neve in Palena.

Die meisten datierten Glocken des 17. Jh. finden sich im adriatischen Küstengebiet. 1602 goß Giuseppe de Ninnis die Stadtglocke für Loreto Aprutino. Derselbe Gießer arbeitete für seine Heimatstadt Lanciano. Seine große Glocke in der dortigen Kathedrale ist 1608 datiert. Um das Jahr 1899 wurde die große Glocke im Turm der Annunziatakirche in Sulmona unbrauchbar. Sie war mit vielen Inschriften versehen, aus denen u. a. hervorging, daß sie 1617 der aus Chieti stammende »magister Vincentius campanarius Tehatinus« goß.

Die älteste noch vorhandene Glocke des Domes von Atri entstand 1622. Ihre Inschrift weist mit einem Wortspiel auf die Stadtheilige Reparata hin: »Repara, Reparata, mentes discordantes« (Vereine, Reparata, die uneinigen Gemüter). Über diesem Spruch erscheint die Figur der Schutzpatronin. Die Domglocke von Atri aus dem Jahre 1512 wurde 1645 eingeschmolzen und von De Nellis aus Sulmona neu gegossen. 1679 verpflichtete sich Salvatore Marinelli aus Agnone zur Anfertigung einer Glocke für S. Leucio in Atezza. Dazu verwendete er das Material einer älteren Glocke. Die Glocke des Marinelli läutete bis zum Jahre 1775.

Recht aktiv war der einheimische Glockenguß im 18. Jahrhundert. An eine Glocke in S. Maria di Collemaggio in L'Aquila knüpft sich eine Legende. Im Jahr 1520 soll der hl. Papst Coelestin den Bürgern von L'Aquila erschienen sein und eigenhändig die Glocke seiner Gründungskirche geläutet haben. Diese Glocke wurde 1703 vom Erdbeben zerstört und von einem Magister Medorus aus L'Aquila neu gegossen. Darauf bezieht sich ihre Inschrift: »Olim pulsata a S. Petro Coelestino apparente, nunc a terremotu fracta, eodem aere fusa a.D. 1705. Magister Medorus Aquilanus fecit«. 1717 entstand die Glocke von S. Nicola in Lama dei Peligni. Gießer war Giovanni Desiato aus Spoltore, der sich in der Inschrift auf der Glocke nennt. Ihrer Größe wegen wurde auch sie als »Campanone« bezeichnet. Sie hat einen sonoren Klang wie auch die beiden anderen großen Glocken in S. Giustino in Chieti und in S. Tommaso in Ortona.

Für S. Maria in Platea in Campoli wurde am 6. Januar 1722 eine Glocke gegossen. Bereits zehn Jahre später er-

folgte ein Neuguß von dem berühmten Glockengießer Giambattista Donati aus L'Aquila. Diese Glocke wurde 1854 abermals umgegossen. Der Observantenkonvent am Colle Paradiso bei Tocco da Casauria verfügte im 18. Jh. über drei Glocken. Die eine wurde während der französischen Herrschaft nach Torrevicchia Teatina verschleppt. Die verbliebene größere Glocke war 1749 in L'Aquila gegossen worden, während die kleinere 1746 in dem Ort Salle entstand. Sie sind mit Darstellungen der Madonna del Paradiso und dem hl. Antonius von Padua versehen.

Im letzten Viertel des 18. Jh. wird eine Werkstatt in Chieti wirksam, in der die Gießer Joseph Nicelli und Luigi Fasoli tätig sind. Von ihnen stammt die große Glocke, genannt »campana della piazza«, in einer Kirche von Casoli. Sie ist 1775 datiert und wurde 1847 neu gegossen. 1775 ist die Glocke namens S. Martino im Glockenturm von S. Leucio in Atezza datiert. In der Inschrift nennen sich die beiden vorhergenannten Meister und ein Raphaeli Sala aus Agnone. Zum Guß verwandte man das Material der Glocke, die 1679 von Salvatore Marinelli aus Agnone hergestellt worden war. Joseph Nicelli und Aloisius Fasoli nennen sich in der Inschrift auf der Glocke, die sie 1790 für die Kirche S. Rocco in Lama dei Peligni anfertigten. Die Namen beider Gießer treten noch einmal in der Inschrift einer Glocke auf, die sie 1799 für die Kirche S. Francesco in Lanciano gegossen haben.

Arbeiten in Bein und Glas

Erlebte die Metallkunst in den Abruzzen eine üppige Blüte, so gibt es andere Materialien, die in unserer Region kaum künstlerisch bearbeitet wurden. Dazu gehören Elfenbein oder Tierknochen. Bei den wenigen erhaltenen Beispielen dieser Art handelt es sich meistens um importierte Objekte, die von der Kunstgeschichte bisher nur ungenügend gewürdigt wurden.

Die Sakristei der Kirche SS. Cosma e Damiano in Tagliacozzo verwahrt einen rechteckigen beinernen Reliquienkasten des 14. Jahrhunderts. An den Seiten dienen Messingbeschläge zu seiner Festigung. Verziert ist allein der Deckel in Form eines Pyramidenstumpfes. Es erscheinen kleine Kreise mit Kreuzen und Tieren, die aus byzantinischen Werken bekannt sind. In der Stadt Penne sind aus dem Trecento gleich zwei beinerne Reliquienkästen überliefert, der eine, in achteckiger Form und lombardisch beeinflusst, befindet sich in der Kirche S. Domenico, der andere aus dem späten 14. Jh. gehörte dem Dom und gelangte in das Nationalmuseum in L'Aquila. Den Kasten und den Deckel in Form eines Pyramidenstumpfes zieren in Sepiafarbe gemalte Heiligenfiguren, die Verwandtschaft mit umbrischen Miniaturen zeigen.

Aus dem Schatz der Sakristei von S. Francesco in Castelvecchio Subequo stammt im Nationalmuseum in L'Aquila das beinerne Hochzeitskästchen vom Ende des 15. Jh., das zur Aufnahme von Reliquien diente (Tf. 329, 330). Die Seiten der rechteckigen Kasette sind mit noch teilweise bemal-



ten Reliefs versehen, die mit Erzeugnissen aus der Werkstatt der Embriachi in Venedig in Verbindung zu bringen sind. Dargestellt ist eine vornehme Hochzeit, an der Damen und Kavalier als Gäste teilnehmen. Auf der Vorderseite sieht man sieben Plaketten mit Ganzfiguren, darunter einen Falkner unter einem gotischen Baldachin und rechts vom Schlüsseloch einen Pagen mit Korb. Die Rückseite zieren sechs, die Schmalseiten je drei Täfelchen. An den Ecken des Kastens erscheinen je zwei gedrehte Halbsäulen mit Basen und Kapitellen.

Farbige Glasfenster gehören in den Abruzzen zu den größten Seltenheiten. Das früheste Beispiel ist aus dem 15. Jh. erhalten. Vor blauem Hintergrund steht in einer spitzbogigen Nische die Ganzfigur des hl. Flavianus, bekleidet mit einem Rock, der die Beine freiläßt. Eine Inschrift zu seinen des bärtigen Kopfes bezeichnet den Heiligen als »S. Flavianus«. Dieses im Nationalmuseum in L'Aquila untergebrachte Glasbild stammt aus der Kirche S. Flaviano in L'Aquila und ist das einzige seiner Art in der Provinz L'Aquila. Die Gewohnheit, Heilige in Nischen vorzuführen, ist in L'Aquila noch in den Anfängen des 16. Jh. zu verfolgen. Aus dieser Zeit stammt das Glasbild des Hieronymus in einer grünen Nische, das sich früher im Museo Civico in L'Aquila befand, während das dortige Nationalmuseum ein Glasbild mit dem in einem Rundbogen stehenden Papst Coelestin besitzt, der mit der Rechten segnet und in seiner Linken das Stadtmodell von L'Aquila trägt. Vielleicht genoß L'Aquila im 15. Jh. einen gewissen Ruf als Stadt der Glas-maler. Pietro Toesca machte 1908 ein Glasgemälde in einer Privatsammlung in Bergamo bekannt, das die Kreuzigung darstellt. Am unteren Rand liest man die Signatur des Künstlers »Amicus de Aquila fecit hoc opus«. Diesem Meister schrieb Toesca eine Reihe anderer Glasbilder zu.

Über künstlerisch bedeutende Werke der heimischen Glasindustrie sind wir kaum unterrichtet. Sicherlich spielte der Import eine wichtige Rolle. 1581/1582 starb in Lanciano Sebastiano Savonetto. Er war Glashersteller und Glashändler aus Murano und verfügte auf der Messe von Lanciano über ein eigenes Gebäude. Muranogläser des 16. Jh. gab es z. B. im Kloster S. Egidio bei Leonessa in der Provinz Rieti, ein Ort, der in jener Zeit noch zum Königreich Neapel gehörte. Sie kamen in die Privatsammlung Ludwig Mond in Rom und wurden später von Frida Mond an das Museum in Castel S. Angelo in Rom geschenkt.

Arbeiten in Holz

Wie in allen Gebirgsgegenden gehört auch in den Abruzzen der Reichtum an Holz zu den wertvollsten Gütern des Landes. Wieweit dieser Werkstoff auch in der Kleinkunst verwendet wurde, ist noch nicht zusammenfassend ergründet worden; verständlicherweise, denn wegen der Fülle des Materials ist es unmöglich, eine Übersicht zu gewinnen. Dabei gibt es Jahrhunderte, wo kunstgewerbliche Gegenstände aus Holz nur spärlich überliefert sind. Die erdrückende Menge des Materials findet sich erst im Zeitalter des Barock.

Wie sooft ist die Kirche der beste Überlieferer alter Kulturgüter. Man verwandte das Holz allenthalben, für die konstruktive Gestaltung des Gotteshauses, vor allem aber für die Innenausstattung und für Kultgeräte. Zu erwähnen sind Chorgestühle, Kanzeln, Ziborien und Tabernakel, Taufwasserbehälter, Beichtstühle, Reliquiare und einige datierte Schränke in Kirchen und Sakristeien. Es ist an dieser Stelle nicht möglich, auf viele andere Geräte einzugehen, wie z. B. auf Altäre, Bischofsstühle, auf die Unzahl der Lese-pulte, Schemel und Kandelaber. Hölzerne Bestandteile des Kirchenbaus wie Türen und Kassettendecken erwähnten wir teilweise in den Kapiteln zur Architektur. Wir erinnern z. B. an die Decken von 1713 in S. Maria in Platea in Campi, an die aquilanischen Decken des 18. Jh. in S. Bernardino und in der Chiesa dei Cavalieri de Nardis. Hinzuzufügen wären einzelne Kassettendecken des 17. und 18. Jahrhunderts. In Casoli ist die Flachdecke in der Kirche S. Reparata datiert und signiert »Hoc opus 1603 Giovanni di Domenico Puzzacarino«. Die mit Bildern versehene Kassettendecke der Pfarrkirche S. Pietro in Fano Adriano entstand 1608, und die Kassettendecke in einer Nebenkapelle von S. Domenico in Penne wurde 1642 von Sebastiano Carinola aus Guardiagrele und dem Vergolder Stefano Tereo hergestellt. 1715 datiert und von Felice Bucchino signiert ist das Bild der Anbetung der Könige in der Holzdecke der Kirche Madonna delle Grazie in Castel di Sangro.

In der weltlichen Architektur begegnet ein seltener Fall von Kassettendecken in L'Aquila. Das Erdbeben von 1703 verschonte im ersten Stockwerk des Kastells zwei Repräsentationsräume, die heute als Säle des Nationalmuseums dienen. Auf ihre Holzdecken ist Jürgen Eberhardt in seiner Monographie über diesen Bau näher eingegangen. Die Decke des einen Raumes mit 25 Bildfeldern zeigt das Wappen Kaiser Karls V. In sechs Feldern erscheint jeweils die Fortuna, immer mit verschiedenen Attributen. Die übrigen Darstellungen sind der Göttersage von Amor und Psyche gewidmet und zeigen eine von Raphael abhängige Formenwelt. Dieselbe Anzahl von Kassetten mit Bilddarstellungen zeigt auch die Decke des zweiten Saales. In sechs Achteckrahmungen und einem kreuzförmigen Feld präsentieren sich die sieben Kardinaltugenden. 15 sechseckige Kassetten enthalten Porträtköpfe römischer Kaiser und Herrscher, die teilweise durch Beischriften benannt sind, z. B. Julius Caesar, Augustus, Claudius, Tiberius, Otho, Domitian, Antoninus Pius, Titus und Marc Aurel. Zu diesem erlauchten Kreis gesellen sich noch zwei zeitgenössische Herrscher, Karl V. und sein Sohn Philipp, König von Spanien. In einem anderen kreuzförmigen Feld erscheint das Andreaskreuz als Wahrzeichen von Burgund. Beide Decken entstanden in den fünfziger Jahren des 16. Jahrhunderts.

Eingehendere Beachtung als es an dieser Stelle möglich ist, verdienen die Holztüren der Renaissance und des Barock. In der Kirche S. Biagio in Taranta Peligna haben Türflügel des 16. Jh. die Zerstörungen des Zweiten Weltkrieges überdauert. Die Schnitzereien stellen den Titelheiligen und den hl. Rochus dar sowie Büsten von weiteren Heiligen und En-



geln. Bemerkenswert ist die 1603 datierte Mitteltür in der Pfarrkirche von Pacentro.

Innerhalb der Kirchengestaltung aus Holz erfährt das Chorgestühl eine bevorzugte künstlerische Behandlung. Das früheste und gleichzeitig qualitativste erhaltene Werk dieser Art stammt aus dem 14. Jahrhundert. Es ist in S. Giusta in L'Aquila zu sehen (Tf. 331). Die Rücklehnen der Sitze zieren Spitzbogen, und auf den Armlehnen sind unter geschnitztem Astwerk, das aus der Rückwand herauszuwachsen scheint, Phantasiegestalten aufgestellt. Die Wangen des Gestühls zieren an den Außenseiten die hll. Georg, Massimo, Coelestin und Giusta. Sie sind als reine Profilfiguren gebildet, und ihre Tiefe beträgt nur wenige Zentimeter.

In der Herstellung von Chorgestühlen gewinnt Sulmona im 16. Jh. einige Bedeutung. Der aus Rom stammende Bartolomeo Balcone, der das Bürgerrecht von Sulmona erwarb, ein Verwandter des Paolo Balcone, schuf 1577/1579 das mit Intarsien verzierte Chorgestühl in der Kirche der Annunziata. Eine Replik dieses Werkes wurde für den Dom in Sulmona hergestellt und ist dort noch in Resten vorhanden. Das Museo Civico in Sulmona verwahrt Teile des Chorgestühls aus der Badia Morronese vom Ende des 16. Jahrhunderts.

In der Barockzeit erlebte die Anfertigung von Chorgestühlen einen neuen Aufschwung. In der Badia Morronese wurde das alte Chorgestühl durch ein neues ersetzt, eine stattliche Anlage aus Nußbaumholz in zwei Sitzreihen hintereinander, von denen die vordere 32 Personen aufnehmen kann. Die Kirche S. Eustachio in Campo di Giove erhielt ein prächtiges Chorgestühl, das dem Schnitzer Gelegenheit gab, mit überschäumender Phantasie eine abruzzesische Formenwelt darzustellen mit Astwerk, Pflanzen, Muscheln, Sphingen, Satyrn, Bukranien und dergleichen. In der schönen Barockkirche Madonna del Carmine am Stadtrand von Penne entstand ein Chorgestühl aus Nußbaumholz mit Intarsien, und ein weiteres dieser Art in der Polygonalapsis von S. Michele in Città S. Angelo. 1715 ist das Gestühl von S. Leonardo in Castelmauro im Molise datiert, 1745 das Gestühl in SS. Lorenzo e Biagio in Popoli, die Jahreszahl 1780 trägt das Chorgestühl in der Chiesa del Rosario in Castel di Sangro.

Als bedeutendster Holzschnitzer in den Abruzzen gilt Ferdinando Mosca. Wieweit die ihm zugewiesenen Werke urkundlich gesichert oder nur Zuschreibungen sind, bedürfte neuerlicher Forschungen. Ferdinando wurde im Dezember 1685 in Pescocostanzo geboren. Vermutlich erwarb er das Bürgerrecht von Sulmona, denn auf der Inschrift am Bischofssitz seines Chorgestühls im Dom von Sulmona heißt es »Ferdinandus Mosca Sulmonensis 1751«. In dem erhaltenen Vertrag für die Anfertigung des Chorgestühls ist festgelegt, daß Mosca eine Vorzeichnung zu liefern hat. Das ansehnliche aus Nußbaum gefertigte Chorgestühl im Dom von L'Aquila wird dem Ferdinando Mosca zugeschrieben, ebenso das Gestühl im Dom von Chieti und ein weiteres 1738 datiertes in S. Pelino in Corfinio, das seit den letzten Restaurierungen verschwunden ist. Die Annahme, das

Chorgestühl in S. Domenico in Penne sei das Werk unseres Meisters und des Bencivegna aus Castelvecchio Subequo, müßte noch eingehender geprüft werden. Der letztere ist vielleicht mit Venanzio oder Rosario Bencivegna identisch, zwei Meister, die in den Jahren 1744/1745 vier Beichtstühle und eine hölzerne Kanzel für die Kirche S. Maria in Valle in Scanno fertigten.

Unter den vielen Kanzeln aus Holz findet man gutgearbeitete Werke im adriatischen Küstenstreifen. Eine »Corpo del Cristo« genannte Bruderschaft in Lama dei Peligni gab in der zweiten Hälfte des 16. Jh. eine Kanzel für die dortige Kirche S. Nicola da Bari in Auftrag. Es entstand eine der schönsten Kanzeln dieser Zeit in den Abruzzen. Sie ist von einem Baldachin überdacht und fünfeckig gebildet. Die Wandungen zieren Intarsien sowie Figuren in Nischen, die von Säulen flankiert werden und als oberen Abschluß einen Segmentbogen zeigen. In den Nischen erscheinen die vier Evangelisten und der Heiland mit dem Kreuz, eine Nachbildung der Skulptur des Michelangelo in S. Maria sopra Minerva in Rom. Die Flächen zwischen den Nischen sind mit dekorativen Schnitzereien verziert, mit Ornamenten, Cherubim und Atlanten.

Unter den Kanzeln des 17. Jh. ist die große, 1653 datierte in der Pfarrkirche von Pacentro zu nennen. Von 1708 stammt die aus Nußbaum gearbeitete Kanzel in der Oberkirche von S. Maria Maggiore in Guardiagrele. In den Kassetten der Brüstung sieht man Reliefs mit Darstellungen aus dem Leben Christi, links die Versuchung Christi durch den Satan, in der Mitte Jesus im Kreis von neun disputierenden Schriftgelehrten, rechts Jesus mit der Samariterin. Andere erwähnenswerte Kanzeln des 18. Jh. sieht man z.B. in S. Francesco in Lanciano und in Chieti, dort ist eine in S. Domenico und eine andere, von der Hand des Tommaso Salvini aus Orsogna, in S. Francesco della Scarpa.

Ziborien als monumentaler Überbau eines Altars beschäftigten uns bereits im Mittelalter in den Abruzzen. Diese Funktion kam ihnen auch in der Barockzeit zu; ein Beispiel dafür ist das Ziborium aus Nußbaumholz in S. Reparata in Atri, das einst den Hauptaltar des Domes in dieser Stadt überdachte. Diesem 1677 von Carlo Riccione aus Atri ausgeführten Werk diente als Vorbild der Bronzobaldachin des Gianlorenzo Bernini in der Peterskirche in Rom, der 1633 fertiggestellt war. Nachbildungen dieses Meisterwerks kennen wir in Umbrien, in Spello, Foligno und Perugia, und es ist durchaus möglich, daß die Wiederholung in Atri sich an die umbrischen Werke anschloß.

Das Wort Ziborium bezeichnet noch einen anderen Gegenstand, und zwar das Gehäuse, das zur Aufbewahrung des Allerheiligsten dient. Die Vielzahl der überlieferten Werke dieser Art kann man dem 1934 veröffentlichten Kunstinventar für die Provinz L'Aquila entnehmen. Die weitaus meisten Ziborien entstanden im 17. Jh., in einer Zeit, aus der wir verhältnismäßig wenig von der Holzsulptur wissen. Die ersten hölzernen Ziborien sind seit der zweiten Hälfte des 16. Jh. zu belegen. Zwei aus dieser Zeit sind datiert; das eine mit den Gemälden des Titelheiligen und des

hl. Valentino wurde 1553 für die Pfarrkirche S. Giacomo in Scoppito gearbeitet, das andere entstand 1561 für die Kirche S. Maria Valverde in Celano und zeigt gemalte Darstellungen von Christus, Johannes dem Täufer und der hl. Eugenia.

Mehr als in anderen kunstgewerblichen Gegenständen aus Holz kommt bei den Ziborien die Gabe der Abruzzesen zum Ausdruck, im kleinen Format ein reiches Spiel von Ornamenten zu entwickeln. Die alte Kastenform des Sakramentshäuschens wird aufgegeben; stattdessen entsteht ein architektonisches Gebilde, das im allgemeinen einen turmartigen Zentralbau imitiert. Was man in den Abruzzesen in der Barockarchitektur nicht im Großen ausführen konnte, holte man mühelos in den minuziösen Gebilden in Holz nach. Rom und Neapel lieferten in ihren modernen Bauten die Vorbilder, und alles, was damals Mode war, übersetzte man in die Miniaturarchitektur, doppelläufige Rampen, Kuppeln, konvex und konkav geschwungene Fassaden, Segmentbogen, gesprengte Bogen, kunstvolle Nischen, Voluten und dergleichen mehr. Diese architektonischen Gebilde wurden weiterhin mit Bemalungen und Statuetten versehen.

Die Maße der Ziborien sind variabel. Die meisten sind weniger als ein Meter hoch. Das wohl kleinste, nur 25 cm hohe Ziborium, findet man in S. Giovanni Evangelista in Casentino. Andererseits scheute man sich nicht vor großen Dimensionen. Ein monumentales Ziborium des 16. Jh. wurde für die Chiesa del Castello in Castel di Sangro ausgeführt. Der mit Kuppel und Laterne abschließende Bau erhebt sich auf einer quadratischen Platte, die von Engeln getragen wird. Einen Höhepunkt in des Wortes wahrer Bedeutung stellt das Ziborium in S. Francesco in Castelvechio Subequo dar. Das aus Nußbaumholz am Anfang des 17. Jh. gearbeitete Gehäuse ist etwa acht Meter hoch und zeigt feingearbeitete Säulen, Nischen, eine Kuppel mit Laterne und 27 Statuetten. Ebenfalls von beträchtlicher Größe ist das mehrgeschossige Ziborium in SS. Cosma e Damiano in Tagliacozzo aus dem 17. Jh. mit einem zentralen Mittelbau und vorgezogenen Seitenteilen. Das in mehrere Etagen gegliederte Ziborium in S. Giovanni Battista in Celano erreicht die stattliche Höhe von 2,35 m.

Die Grundform der Ziborien ist höchst verschieden. Am gebräuchlichsten ist das kubische Gehäuse mit vier Ecksäulen. Andere turmartige Ziborien sind fünfeckig, z.B. das 1,50 m hohe Gehäuse in S. Antonio in Scurcola oder das 1,60 m hohe in der Pfarrkirche von Capitignano. Beliebter ist die Grundform des Sechsecks mit sechs Ecksäulen. Sie begegnet am bereits genannten Ziborium von 1553 in Scoppito und an Werken des 17. Jh., am 2,70 m hohen Ziborium in S. Marco in Castel del Monte sowie an den Gehäusen in S. Nicola in Tione und in S. Benedetto in Arischia.

Eine den Ziborien verwandte Gruppe bilden Behältnisse zur Aufbewahrung des Taufwassers. Aus der Frühzeit des 16. Jh. gibt es einige Beispiele. Der rechteckige, 1,55 m hohe, 0,83 m breite und 0,52 m tiefe Behälter mit abgeschrägten Ecken in S. Marco in Castel del Monte zeigt die Wappen des Ortes und der Familie Medici als Feudalherren dieses Bergstädtchens. Der Behälter in der im Zweiten Weltkrieg zer-

störten Pfarrkirche von Roccaraso war in der Grundform dem vorhergenannten ähnlich. In Roccaraso hielt sich der Schnitzer getreu an Formen, die bereits in früher romanischer Zeit in den Abruzzesen geläufig waren. Es begegnet die kunstvolle Rosette, an den abgeschrägten Seiten des Kastens das Muster des gedrehten Taus, und als oberer Abschluß des Behälters erscheinen zwei Ornamentbänder mit Zahnschnitt und Eierstab. Einen sechseckigen Grundriß und eine Höhe von einem Meter besitzt der Taufwasserbehälter in der SS. Annunziata in Castel di Sangro. Ein spätes Beispiel aus dem 18. Jh. begegnet in dem Taufwassergehäuse in S. Maria della Valle in Scanno. Der Ständer besteht aus einem Pilasterbündel, der in Kapitellhöhe abwechselnd Festons oder kräftige Voluten zeigt. Darauf ruht ein sechseckiges Gehäuse, dessen Ecken durch Pilaster betont werden, die mit Blumengehängen und oben mit Masken verziert sind. Den Behälter schließt eine Zwiebelkuppel ab, die von einer freiplastischen Gruppe, welche die Taufe Christi darstellt, bekrönt wird.

Die in den Abruzzesen erhaltenen Beichtstühle entstanden zumeist im 17. und 18. Jahrhundert. Bevorzugtes Material war wie sooft das Nußbaumholz. Die Durchbildung dieser Gehäuse im einzelnen ist künstlerisch nicht besonders interessant. In jener Zeit war man bemüht, dem Kirchenraum eine homogene Ausstattung zu verleihen, um damit im Sinne des Barock den Raumeindruck zu vereinheitlichen. Die Bestellung von mehreren Beichtstühlen gleichzeitig ist keine Seltenheit; gängig ist die Zweizahl. Vier Beichtstühle schaffte man in den Kirchen S. Giovanni Battista in Celano an, in S. Francesco in Tagliacozzo und in S. Maria della Valle in Scanno; die letzteren wurden von Venzano und Rosario Bencivegna 1744/1745 zusammen mit der Kanzel angefertigt.

Im 15. Jh. verliert sich in der Goldschmiedekunst die Herstellung der großartigen Reliquienkästen. Später arbeitete man sie häufig ohne künstlerischen Ehrgeiz als rechteckige Behälter aus dem billigen Holz, in denen wahrscheinlich eine ganze Ansammlung von Reliquien aufgehoben wurde. Daraus erklärt sich die Größe einer 1646 datierten Truhe im Dom von Atri, die man auch als Reliquiensarkophag bezeichnen könnte. Ein Reliquienkasten in S. Marco in L'Aquila ist rechteckig und 0,95 m hoch und 0,80 m breit. Andere Behälter dieser Form begegnen in der Kirche S. Maria in S. Maria del Ponte bei Fontecchio und in S. Maria in Scurcola, wo sechs Kästen von je 0,40 m Höhe zu sehen sind.

Neben den Kastenreliquiaren kommen seit der Spätrenaissance zahlreiche Büstenreliquiare aus Holz vor. Man bewahrte die verschiedenen Reliquien nun nicht mehr vereint in einem großen Behälter auf sondern tat jede in ein eigenes Behältnis in Form einer Büste. Diese zeigen häufig in Brusthöhe ein kleines Fenster, das den Blick auf den kostbaren Inhalt freigibt. Derartige Büsten sind künstlerisch nicht bedeutend und gehören in den Bereich der Volkskunst. Die getrennte Aufbewahrung der einzelnen Reliquien hatte oft eine Anhäufung von Büsten zur Folge. So gelangte z.B. eine

Gruppe, die vermutlich von der Hand eines neapolitanischen Meisters aus dem Anfang des 16. Jh. stammt, aus der Kirche S. Margherita in L'Aquila in das dortige Nationalmuseum. Die etwa 70 cm hohen Büsten stehen auf Sockeln, auf denen die Heiligennamen verzeichnet sind. In der Beschriftung drückt sich eine Verwahrlosung des Reliquienkultes aus. Es kommen verderbte Schreibweisen vor und Namen obskurer Heiliger oder Seliger, die gar nicht zu belegen sind. So begegnen z. B. ein Märtyrer Senesis oder die hll. Iovinus und Urbicimac.

Die Kirche S. Maria del Colle in Pescocostanzo verwahrt acht Büstenreliquiare des 18. Jh., ebenso viele der Dom in Sulmona, u. a. mit Reliquien des Ignatius von Loyola und des Ludwig von Toulouse. Aus der Kirche der Annunziata in Sulmona kamen elf Büsten in das dortige Museo Civico; eine davon enthielt die Reliquien der hl. Brigida. Elf Reliquienbüsten zeigt die Kirche S. Cesidio in Trasacco.

In Kirchenräumen und Sakristeien sieht man noch häufig alte Schränke zum Aufbewahren der Kultgeräte. Einige sind datiert, z. B. trägt der große Schrank im Chor der Pfarrkirche in Rocca di Mezzo die Jahreszahl 1492. Die Vorderfront ist in 36 quadratische Felder gegliedert, in denen Sterne, Räder, Kreise und dergleichen eingeschnitten sind. Die Sakristei von S. Francesco in Tagliacozzo bewahrt einen 1607 datierten Schrank, der eine Breite von 6,32 m besitzt. In der Kirche S. Maria di Loreto in Magliano de' Marsi befindet sich ein 1614 gefertigter Schrank mit dem Wappen von Magliano, und die Sakristei der Kirche SS. Annunziata in Sulmona zeigt eine großartige Innenausstattung von 1643 mit Schränken und Stühlen.

Orgelbau

Die Geschichte der Orgeln in den Abruzzen und im Molise können wir seit dem 16. Jh. verfolgen. Faßt man die verstreuten und entlegenen Nachrichten der Lokalliteratur zusammen, so ergibt sich ein Bild, das durchaus der Entwicklung entspricht, die wir auch in anderen Zweigen der abruzzesischen Kunst kennengelernt haben. Wir beobachten bis in das 19. Jh. hinein einen bodenständigen Orgelbau und erfahren von Familienbetrieben, die mit ihren Erzeugnissen sogar Kirchen außerhalb der Abruzzen belieferten. Andererseits ist ein Import aus den großen Zentren des italienischen Orgelbaus festzustellen. Venedig und die Marken setzten ihre Erzeugnisse vornehmlich im adriatischen Küstenstreifen der Abruzzen ab, von Rom drang der Orgelbau in Sulmona ein, während Neapel und Benevent das Molise sowie Pescocostanzo versorgten.

Sicherlich erhielt in den Abruzzen und besonders in L'Aquila das Orgelspiel durch das Erscheinen der Margarethe von Parma, der einstigen Statthalterin der Niederlande, kräftigen Auftrieb. Drei Jahre vor ihrem Tod wurde 1583 in Ferrara der größte Organist seiner Zeit, Frescobaldi, geboren, der sich in jungen Jahren in die Niederlande begab. Margarethe brachte in die Abruzzen ihre Organisten aus Flandern mit. Zu ihnen gehörte der in Gent geborene

Giovanni Vrombaut, der 1578 starb und sein Grab in S. Agostino in L'Aquila fand mit der schlichten Inschrift auf dem Grabstein »Urombaut Fiammengio«.

Die Orgelbauer waren gleichzeitig auch ausübende Musiker und gelegentlich sogar Komponisten. Ein schönes Beispiel dafür ist im 16. Jh. aus Lanciano überliefert. Aus der Orgelbauerfamilie Sabino stammte der in Lanciano geborene Ippolito Sabino. Alle seine Kompositionen erschienen zwischen 1570 und 1587 in Venedig. Seine Werke wurden auch im Ausland gedruckt, z. B. in Antwerpen, Amsterdam, Leiden, Kopenhagen und Nürnberg. 1587 widmete er eine Komposition dem Großherzog der Toskana, eine andere im selben Jahr den Kanonikern von Lanciano. Ippolito starb am 25. August 1593.

Ein Unikum in den Abruzzen ist im Kreuzgang des Domes von Atri eine Steinplatte mit einer klar und schön eingemeißelten Inschrift. Diese lautet: »Caesar Tudinus, canonicus, musicus et organicus Adriensis dicavit divae Ceciliae anno 1577«. Unter dem zweizeiligen Totenspruch »In manus tuas, Domine, commendo spiritum meum« läuft eine Notenschrift. Den seltenen Fall von in Stein gemeißelten Musiknoten in Verbindung mit einem christlichen Text zeigt auch eine im Dom von Verona gefundene Platte, die sich jetzt im dortigen Archivio Capitolare befindet.

Der Eifer in der Herstellung von Orgeln war bei den Abruzzesen im 16. Jh. bereits sehr ausgeprägt. Aus Dokumenten im Kapitelarchiv des Domes von Teramo geht hervor, daß im Jahr 1504 für den Dom zwei Orgeln gebaut wurden, von denen jede über 500 Pfeifen verfügte. Dieses Orgelwerk war bereits 1739 nicht mehr vorhanden.

Aus den Studien von Corrado Marciani erfahren wir über den Orgelbau in Lanciano. Auf Grund venezianischer Einflüsse bildeten sich hier einheimische Werkstätten, die es sogar zu einem ansehnlichen Export brachten. Man kennt z. B. einen Vertrag von 1551, worin von der Herstellung einer Orgel in Lanciano die Rede ist, die dann in einer Kirche in S. Salvo, einem Ort bei Vasto, aufgestellt werden sollte. Berühmte Orgelbauer aus Lanciano waren Mitglieder der bereits erwähnten Familie Sabino, und ihr angesehenster Vertreter war Camillo Sabino. Den größten Absatz für seine Orgeln fand er in den Marken. Andere Aufträge an ihn kamen aus dem Molise, er arbeitete für Guglionesi und für den Dom in Termoli. Die Tradition des Orgelbaus in Lanciano brach mit Camillo ab, und es dauerte nahezu 200 Jahre, bis dort unter dem Einfluß Venedigs das Handwerk aufs neue erstarkte.

Ein anderes Zentrum für den Orgelbau befand sich in Guardiagrele. Dort genoß die Familie Farina hohes Ansehen. In den Jahren 1600 und 1605 ist Domiziano Farina mit Orgelbauten in Vasto beschäftigt. Die meisten Instrumente setzte die Familie in der zweiten Hälfte des 16. Jh. in L'Aquila ab. Gennaro und Domiziano Farina lieferten die Orgeln für den Dom, für die Kirchen S. Pietro di Coppito und S. Pietro di Sassa. Die Orgel von S. Silvestro trägt das Datum 1574 und die Signatur der Farina. Ein Jahr später, 1575, hielt sich der schon häufig genannte Serafino Razzi in

L'Aquila auf und rühmt dort die prachtvolle Orgel von S. Domenico. Unweit von L'Aquila in der Pfarrkirche von Capitignano hat sich noch eine Orgel der Spätrenaissance erhalten.

Aus dem 17. Jh. sind in den Abruzzen drei datierte Orgeln erwähnenswert. 1611 stiftete der Bürger Marzio d'Alessandro für die Kirche S. Bartolomeo in Avezzano ein großes Orgelwerk. Bedeutender war das Instrument, das man 1619 über dem Mittelportal von 1558 im Mittelschiff der Collegiata in Pescocostanzo errichtete. Die Mitte des Prospekts ziert die in Holz geschnitzte Darstellung einer Orgel. Eines der prächtigsten Orgelwerke des 17. Jh. in den Abruzzen bewahrt die Badia Morronese bei Sulmona (Tf. 334). Es entstand im Jahr 1681. Der Erbauer ist nicht überliefert. Die Orgeltribüne zeigt drei konvexe Schwingungen, von denen die mittlere am weitesten vorgezogen ist. Die Inschriften an der Orgel sagen aus, daß der Schnitzer Giovanni Battista del Frate aus Mailand 1681 die Holzdekoration ausführte, die Wappen, Putten, Laubwerk und Blüten zeigt. Für die Vergoldung der Orgel war der in der Inschrift genannte Franciscus Caldarella zuständig. Eine Orgel mit einem vergoldeten Gehäuse aus dem 17. Jh. bewahrt im Molise die Kirche S. Basilio Magno in Salcito.

Die Zerstörung vieler Orgeln durch die schweren Erdbeben von 1703 und 1706 brachten dem Handwerk zahlreiche Aufträge. Ferdinando Mosca hat sich auch in der Herstellung von Orgeltribünen hervorgetan. In L'Aquila errichtete er einen Orgelprospekt über dem Haupteingang von S. Bernardino (Tf. 333). Den oberen Abschluß bildet das Flammenzeichen des hl. Bernhardin mit dem eingeschriebenen Namen Jesu. Die geschmackvollen Zierglieder, die teilweise die Orgelpfeifen verdecken, sind von einer Qualität, die nur selten im abruzzesischen Barock anzutreffen ist. Eine kleine elegante Orgel mit Schnitzereien und Vergoldungen erhielt in dieser Zeit S. Maria di Collemaggio. An der Brüstung der Orgeltribüne sieht man in Holz geschnitzt die Darstellungen der Geißelung, Kreuzigung, Grablegung und Beweinung. Formen des Rokoko zeigt die schöne Orgel in dem durch ihre Ausstattung berühmten Kirchlein der Cavalieri de Nardis in L'Aquila.

Aus L'Aquila stammte die Orgelbauerfamilie Fedri (auch Federi genannt). Adriano Fedri fertigte laut Inschrift die mit prachtvollen Schnitzereien und Vergoldungen versehene Orgel in S. Maria della Neve in Palena. Aufträge führten ihn nach Atri, und in Loreto Aprutino arbeitete er für die Kirche S. Francesco d'Assisi eine großartige Barockorgel. In der Umgebung von L'Aquila erhielten im Barock auch kleinere Kirchen Orgeln, z.B. die Pfarrkirche in Barisciano oder S. Marco in Castel del Monte.

Nach dem Erdbeben vom 3. November 1706 besteht in Sulmona ein großer Bedarf an Orgeln. Der Dom und die Gebäude der Domverwaltung wurden damals weitgehend zerstört. Am 21. Januar 1707 beschloß das Domkapitel, das sich in einer Notbaracke versammelt hatte, die Ausstattungstücke des Domes aus dem Bauschutt zusammenzusuchen, u. a. die kostbaren Orgelpfeifen. Über dem Eingangs-

portal des Domes entstand dann im 18. Jh. die neue Orgel mit reichen Schnitzereien und Vergoldungen. Der elegante barocke Orgelprospekt mit dem Datum 1748 in der Kirche der Annunziata in Sulmona wird allgemein als ein Werk des Ferdinando Mosca angesehen.

Auch im adriatischen Küstenstreifen blieb das Orgelspiel lebendig. Die noch erhaltene geschnitzte, vergoldete und bemalte Orgel in S. Francesco in Lanciano ist ein Geschenk des Papstes Clemens XIV. (1769-1774) an diese Kirche. Die Stadt Vasto verfügte im 18. Jh. über eigene Werkstätten des Orgelbaus. Von den Orgeln des Molise im 18. Jh. ist die in der Pfarrkirche von Capracotta 1756 datiert. Andere entstanden in den Kirchen S. Antonio Abate in Campobasso und in S. Leonardo in Castelmauro.

Der Orgelbau ist in unserer Region noch im 19. Jh. lebendig. Aus der Familie Gennari, die sich, aus Rovigo kommend, 1787 in Lanciano niedergelassen hatte, tat sich der in Lanciano geborene Quirico, Sohn des eingewanderten Giovanni Gennari, hervor. 1811 führte Quirico die Orgel im Dom von Lanciano aus. Ein Verwandter von ihm, Quirico Cipollone, gründete um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, in Lanciano eine Orgel- und Klavierfabrik. Um dieselbe Zeit baute 1851 Vincenzo Petrucci aus Venafrò die große wohl-tönende Orgel für die Kirche S. Amico in Agnone.

Bereits im 16. Jh. besaßen die Abruzzesen im Orgelbau einen so guten Ruf, daß auch Aufträge von außerhalb unser Bergland erreichten. Der schon genannte Camillo Sabino wurde 1561 von Lanciano nach Ascoli Piceno berufen, wo er in zweijähriger Arbeit die Orgel für die dortige Kathedrale herstellte. Auf Grund seines Könnens wuchs sein Ruhm in den Marken, und er erhielt weitere Bestellungen; so entstanden seine Orgeln in S. Maria Maggiore in Ripatransone, in S. Pietro Martire in Ascoli Piceno und in S. Agostino in Offida.

Renato Lunelli hat in seinem 1958 erschienenen Buch über den Orgelbau der Renaissance in Rom Orgelbauer ermittelt, die aus Sulmona kamen. Zu den vielen Ausstattungsstücken, deren die neuerrichtete Peterskirche in Rom bedurfte, gehörte auch die Orgel, die in der Cappella Gregoriana ihre Aufstellung fand. Sie wurde 1580 von zwei Meistern aus Sulmona, dem Vater Marino und seinem Sohn Vincenzo, errichtet. Es war die meistgespielte Orgel im Neubau von S. Peter, und sie erschalle an allen Festtagen. Die Orgel der Meister von Sulmona zeigte 1597 Schäden, aber Reparaturen konnten ihr die alte Klangschönheit wiedergeben. Als Frescobaldi 1615 als Organist an die Peterskirche berufen wurde, hat er sicherlich seine Kunst auf diesem Instrument vorgeführt. Die Tätigkeit des Vincenzo von Sulmona ist in Rom mit weiteren Beispielen zu belegen. Noch in seinem Todesjahr 1590 baute er die Orgel in S. Pietro in Montorio. Ferner führte Vincenzo 1583 Restaurierungsarbeiten an der Orgel im Oratorio del Crocifisso in der Kirche S. Marcello al Corso in Rom aus.

Im 19. Jh. hatten die Orgelbauer von Lanciano ein großes Ansehen, das über die Landesgrenzen hinaus bekannt wurde. Der bereits genannte Quirico Gennari restaurierte

und vergrößerte 1830 die Orgel von Montecassino, die 134 Jahre früher von Cesare Catarinozzi aus Subiaco errichtet worden war. Zusammen mit seinen Söhnen Gaetano und Lelio baute Quirico Gennari zwischen den Jahren 1841 und 1844 die neue Orgel für die Abteikirche in Cava de' Tirreni. Ein französischer Zeitgenosse äußerte, daß dieses Instrument durchaus dem Vergleich mit den berühmtesten Orgeln Europas standhalte. Außerdem betätigte sich Quirico Gennari in der Landeshauptstadt Neapel und baute dort die Orgel in der Kirche S. Francesco di Paola. Auch in der Stadt Venafrò finden wir im 19. Jh. Orgelbauer. Ein Nicola Criscuoli renovierte 1848 eine Orgel des 17. Jh. in der berühmten Abtei Montevergine bei Avellino.

Die Einflüsse nichtabruzzesischer Orgelbauer in unserem Bergland sind besonders in den vierziger Jahren des 16. Jh. spürbar. 1542 ließ man die Brüder Andrea und Jacobo Vicentino aus Venedig nach Lanciano kommen. Sie bauten hier die Orgel für die Kathedrale. Auch für die notwendigen Arbeiten in Holz brachten sie ihre Werkleute aus der Lagenstadt mit. Die zweite Welle venezianischer Orgelbauer erreichte Lanciano am Ende des 18. Jh.; in diesen Kreis gehört auch der bereits genannte Giovanni Gennari aus Rovigo.

In Pescocostanzo an der historisch wichtigen Straße, die von den Abruzzen nach Kampanien führt, wandte man sich in Fragen des Orgelbaus, kunstgeographischen Gewohnheiten folgend, nach Neapel. Aus Notariatsakten erfahren wir, daß 1545 der neapolitanische Maler, Architekt und Orgelbauer Giovan Francesco di Palma, mit Beinamen Mormanno, den Auftrag zur Erstellung einer Orgel für Pescocostanzo erhielt. Auf den Flügeln des Orgelprospektes sollten auf der Innenseite die Verkündigung und außen die Himmelfahrt Christi und der hl. Benedikt gemalt werden. Nachkommen des Palma errichteten 1599 die Orgel für eine Kirche in Casacalenda im Molise.

Wieder anders verhielt man sich in Atri, wo man die guten Beziehungen zu den Marken ausnutzte und dort im 16. Jh. die Domorgel herstellen ließ. Auftraggeber waren der Herzog Acquaviva von Atri und sein erstgeborener Sohn. Aus Dokumenten im Domarchiv geht hervor, daß die Orgel 1547 von zwei Brüdern, den Meistern Camillo und Vincenzo aus Osimo vollendet wurde. An die Stelle dieser Orgel trat 1963 ein Instrument mit sechstausend Pfeifen, das das größte seiner Art in den Abruzzen ist und von der Firma G. Zenoni in Pescara hergestellt wurde.

Der Innenraum der Kirche SS. Annunziata in Sulmona erhielt seine festliche Ausstattung im Barock. Dem Ferdinando Mosca wird der Prospekt einer 1748 entstandenen Orgel zugeschrieben, die an die Stelle einer älteren trat, deren Bauzeit um das Jahr 1602 angesetzt werden kann. Letztere wurde von dem römischen Orgelbauer Stefano Blasi geliefert. Im Archiv der Annunziata existierten neuerlich verschwundene Briefe des Blasi aus dem Jahr 1602, worin von Dekorationsarbeiten die Rede ist, die Paolo Balcone an der Orgel auszuführen hatte. Eine prächtige, heute noch intakte Orgel erhielt im Barock die Kirche S. Francesco della Scarpa

in Sulmona. Über der Tastatur befindet sich eine in Holz eingelegte Inschrift, die mitteilt, daß das Instrument von einem Orgelbauer aus Camerino erstellt wurde: »Ego Dominicus de Cammerino feci anno 1754«.

Das Molise wendete sich für die Anschaffung von Orgeln nach Süden. In den Jahren 1762-1767 erhielt der Orgelbauer Michele Bucci aus Benevent Zahlungen für die Anfertigung einer Orgel in Bonefro. Aus Zahlungsbelegen geht hervor, daß das Instrument 1765 bemalt wurde.

Keramik

Innerhalb der verschiedenen Gattungen des abruzzesischen Kunstgewerbes nimmt die Keramik eine Sonderstellung ein. In diesem Bereich spielt der weltliche Stand neben der Kirche eine wichtige Rolle als Auftraggeber.

In der Fayencemalerei erlangte der Bergort Castelli die führende Stellung in den Abruzzen. Die Voraussetzungen für das Aufblühen dieses Gewerbes lagen zum einen in dem vorzüglichen Schwemmkalk, den die unmittelbare Umgebung des Ortes als Rohmaterial lieferte, und zum anderen in den ausgedehnten Buchenwäldern, in denen man das zum Brennen notwendige Holz fand. Heute sind die Majoliken von Castelli mit ihren charakteristischen grünlichen, goldgelben und zartblauen Farbtönen in den großen Museen Italiens und im Ausland zu finden, z.B. in Berlin, Paris, London und New York. Die wichtigsten Sammlungen für Keramik aus Castelli sind in den Abruzzen die Raccolta Civica in Castelli selbst, weiterhin das Nationalmuseum in L'Aquila, das Museo Civico in Teramo, das Dommuseum in Atri und das Museo Civico in Baranello. Ferner gibt es bedeutende Privatsammlungen in den Abruzzen. Zu nennen sind u. a. die großen Bestände von R. Paparella Treccia und von G. Bindi, beide in Pescara. In Penne ist die recht umfangreiche Privatsammlung im Palazzo Leopardi öffentlich zugänglich gemacht, und in Loreto Aprutino gründete 1957 der Baron Giacomo Acerbo eine »Galleria delle antiche ceramiche abruzzesi«. Eine stattliche Anzahl von Werken ist im Besitz der Familie Bonanni in Fossa.

Das Sammeln von Keramik aus Castelli ist nicht erst eine Liebhaberei des Bürgertums in der modernen Zeit. Einen besonderen Geschmack daran zeigte z.B. bereits im 17. Jh. Esuperanzio Raffaelli, der 1661-1668 Bischof von Penne und Atri war. Seine bischöfliche Kredenz war angefüllt mit Majoliken, die sein Zeitgenosse Francesco Grue hergestellt hatte. Teile des Eßservices des Bischofs gelangten in die Sammlung Paparella Treccia, und ein kostbarer polychromer Teller aus seinem Besitz, der den Triumph des Scipio abbildet und mit dem Wappen des Bischofs verziert ist, verwahrt der Louvre in Paris. Majoliken mit mythologischen Szenen kamen bereits 1785 in die Kunstsammlung des Schlosses Willanow am südlichen Stadtrand von Warschau. Sie wurden 1856 zum ersten Mal publiziert und 1971 auf der Ausstellung italienischer Majoliken in Posen gezeigt. Der verwöhnte Dichter Gabriele D'Annunzio ließ sich den Schafkäse aus der Maiella, der ihm jährlich von einem alten

Hausfreund zugeschickt wurde, auf einem kostbaren Majolikateller aus Castelli servieren.

Die Castelliware wurde vornehmlich auf den berühmten Messen in Senigallia in den Marken abgesetzt, wo der Handel im 18. Jh. und in der ersten Hälfte des 19. Jh. blühte. In günstigen Fällen landeten dort zur Messezeit etwa 500 Schiffe, und man zählte über fünfzigtausend Besucher, die aus ganz Europa und dem Orient zusammenkamen.

Aus einem Kataster in Castelli erfahren wir, daß 1743 in diesem Ort 35 Keramikfabriken existierten. Im selben Jahr verkaufte man allein in Senigallia 5000 Körbe mit Majolika, von denen jeder im Durchschnitt zweihundert Einheiten enthielt. Bei der im 19. Jh. nachlassenden Produktion boten 1805 noch zwölf Firmen aus Castelli ihre Ware in Senigallia an. Ein Jahr später waren unter den vierhundert Kaufleuten, die auf dieser Messe auftraten, dreizehn Hersteller aus Castelli. 1839 ging die Zahl auf acht Aussteller zurück. Der Transport der zerbrechlichen Ware erfolgte von Castelli bis Giulianova zu Lande, dort verlud man sie auf Barken und verschiffte sie nach Senigallia.

Der außergewöhnliche Steuerdruck, der durch die Bourbonen vor allem in der zweiten Hälfte des 18. Jh. auf dem Keramikgewerbe in Castelli lastete, brachte dieses in wirtschaftliche Schwierigkeiten. Viele Fachkräfte waren zur Auswanderung gezwungen und begaben sich zumeist in den Kirchenstaat. Gewisse Erleichterungen, die 1789 versprochen wurden, blieben ohne weitreichende Wirkung.

Das Auftauchen der Castelliware in der ganzen Welt spornte auch die Kunsthistoriker von nah und fern an, sich mit diesen Objekten zu beschäftigen. Das Studium der Majolika erhielt ferner einen wesentlichen Impuls durch Kunstausstellungen, die vornehmlich die Abruzzesen selbst organisierten. Keramik aus Castelli zeigte man erstmals vom Juni bis Oktober 1905 auf der »Mostra d'arte antica abruzzese« in Chieti. Nach dem Zweiten Weltkrieg intensivierte man die Erforschung dieses Gebietes durch Spezialausstellungen, die von wissenschaftlichen Katalogen begleitet waren. 1955 fand in Neapel und Teramo die »Mostra dell'antica maiolica abruzzese« statt. In Castelli zeigte man 1965 die »Mostra dell'antica maiolica di Castelli d'Abruzzo«. Unter dem selben Titel fand dort zwei Jahre später im August wiederum eine Ausstellung statt; 1968 organisierte man in Castelli nochmals eine »Mostra della ceramica antica e popolare d'Abruzzo e Molise«. Von Dezember 1968 bis Februar 1969 sah man in Rom im Palazzo Venezia die Ausstellung »Le antiche maioliche di Castelli d'Abruzzo«, und endlich veranstaltete man vom 27. Juli-31. August 1980 in Sesto Fiorentino und in Castelli die Schau »Antiche maioliche popolari di Castelli«.

Die Herstellung von Töpferware war im Mittelalter eine Angelegenheit des Handwerks. Erst in der Renaissance wurde dieses Gebrauchsgut künstlerisch gestaltet, und namhafte Maler wurden bei seiner Herstellung herangezogen. Der Geburtsort der künstlerischen Keramik ist Faenza, nach dem die ganze Gattung den Namen Fayence erhielt. Die Fabriken in Faenza waren die ersten, die den Ton mit

einer Glasur aus weißem Email überzogen, ein Verfahren, das häufig von anderen Orten in Italien und ebenfalls von Castelli übernommen wurde. Die Vorliebe für die weißen Majoliken entsprach dem Zeitgeschmack und hängt mit der zunehmenden Einfuhr des weißen chinesischen Porzellans zusammen, das man auf diese Weise zu imitieren suchte.

Im 16. Jh. entstanden in vielen Orten Italiens Keramikfabriken, vor allem in Castel-Durante, dem heutigen Urbano, in Urbino, Siena, Florenz, Gubbio, Cafaggiolo bei Barberino di Mugello, Forlì, Deruta und Venedig. Die gesteigerte Produktion führte im Lauf der Zeit häufig zum Absinken der künstlerischen Qualität. Castelli war von diesem Niedergang nicht betroffen, und es entstanden in diesem Bergstädtchen noch im 17. und 18. Jh. die schönsten Fayencen, die in Italien einen weitreichenden Einfluß ausübten.

Die Majolikaindustrie in Castelli läßt sich erst seit der Mitte des 16. Jh. belegen. Die dortige Produktion zeigt ein Charakteristikum, das auch in anderen Gattungen des abruzzesischen Kunstgewerbes festzustellen ist; trotz der Massenware kam es zu keinen uniformen Gestaltungen, kaum eine Majolika gleicht der anderen in Form und Bemalung. Bis zum 19. Jh. stellte man gleichzeitig zwei Arten von Töpferware her. Zum einen produzierte man bemalte Gebrauchsgegenstände, zum andern schuf man große runde Teller, die wohl kaum als Eßgeschirr benutzt wurden, vielmehr die Wände zierten oder als Schaustücke auf Kredenzen dienten. Die Gestaltung der letzteren war ausschließlich ein künstlerischer Selbstzweck. Die Malereien zeigen religiöse Inhalte, insbesondere jedoch Darstellungen aus der Mythologie und Geschichte. Später entwickelte man das reine Landschaftsbild, wobei man Ruinenlandschaften bevorzugte.

Neben den Prunktellern waren die Töpfer von Castelli auf die Herstellung bestimmter anderer Gegenstände spezialisiert. Berühmt wurden die sog. »alberelli«, Gefäße für Apotheken zur Aufbewahrung von Arzneien (Tf. 338). Andere Objekte dienten der religiösen Andacht. Dazu gehören die vielen kleinen Weihwasserbecken für den häuslichen Gebrauch, die man in den verschiedensten Formen gestaltete. Ein weiteres wichtiges Erzeugnis dieses Handwerkszweiges sind die bemalten Kacheln. Man brachte sie als Zierde an den Flachdecken der Kirchen an, und man verwendete sie als Fußbodenbelag in den Gotteshäusern. Es entstanden kunstvolle Altarantependien aus Kacheln, und in der Pfarrkirche von Bisenti findet man eine »Via crucis« aus Keramikplatten. Man schuf Altarbilder aus bemalten Kacheln, und vereinzelt kommt es auch zur Herstellung von Votivkacheln.

Die Frühzeit der Castelliproduktion reicht bis zum Jahre 1637. Dieses Datum trägt eine Fayence, die man mit Recht dem Francesco Grue zuschreibt, dem großen Erneuerer der Töpferkunst in Castelli. Vor dieser Zeit ist eine Reihe anonymer Erzeugnisse überliefert, und unter den Werken von der Hand namentlich bekannter Töpfer finden sich besonders zahlreiche von Mitgliedern der Familie Pompei. Der älteste Vertreter dieser Sippe ist Titus Pompei, von dem

1516 datierte Fliesen überliefert sind. Das bekannteste Mitglied ist Orazio Pompei. Seine früheste datierte und signierte Arbeit ist eine Kachel von 1551, heute in der Raccolta Civica in Castelli. Sie zeigt eine sitzende nährnde Madonna vor einem Hintergrund mit den für Castelli charakteristischen grünen und gelblichen Tönen. Das Haus der Familie Pompei in Castelli ist erhalten. An dessen Außenwand ist eine Madonna aus Keramik zu sehen, und an einem Fensterpfosten befindet sich die Inschrift: »Haec est domus Oratii figuli 1562«. Eine undatierte, heute nicht mehr vorhandene Fußbodenkachel in der Kirche S. Donato in Castelli trug die Beischrift: »Oratio Pompei fecit hoc«. Der Madonna auf der Kachel von 1551 steht eine vom 21. Mai 1557 datierte Verkündigung auf einer Platte in der Pinacoteca Provinciale in Chieti so nahe (Tf. 335), daß man sie mit Recht dem Orazio zugeschrieben hat. Aus einem Dokument geht hervor, daß Orazio im Jahr 1599 nicht mehr am Leben war. Demnach kann eine 1609 datierte Kachel mit Maria auf der Wolkenbank, die ein Orazio Pompei signierte, nur von einem jüngeren Orazio stammen. Unter den Töpfern Pompei, die wir aus dem 16. Jh. kennen, und zu denen Tommaso und Antonio gehörten, ist besonders Annibale Pompei zu nennen. Er arbeitete in der heute in Privatbesitz befindlichen Cappella di S. Maria della Spina unweit von Isola del Gran Sasso die Fußbodenkacheln und beschriftete eine davon in volkstümlicher Schreibweise: »Annibale da Ponpeo da li Castelli per sua devotione a fato matonare questa capela 1576«. Der Belag besteht aus sechseckigen monochromen und viereckigen polychromen Kacheln. Die Arbeiten der Pompei sind künstlerisch wenig fortschrittlich und schließen sich an die geläufigen Vorbilder aus Faenza an.

Der Einfluß Faenzas ist auch für die anonymen Kacheln aus Castelli charakteristisch. Die Kirche S. Donato in Castelli war einstmals völlig mit Kacheln ausgelegt. Die frühesten sind um die Mitte des 16. Jh. entstanden. Sie sind sehr schlicht und haben oft die Form eines Hochrechtecks, wobei die Längsseiten durch einfache farbige Streifen oder ornamentierte Bänder betont werden. Darunter begegnen u. a. Kacheln mit den Wappen der Orsini, die bis zum Jahre 1524 Feudalherren von Castelli waren. Die meisten Fliesen zeigen stilisierte Blätter und Blüten, daneben finden sich weibliche Büsten in der Manier von Faenza.

Die Mehrzahl anonymer datierter Castelliware stammt aus dem zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts. In dieser Zeit entstanden die Kacheln an der Holzdecke von S. Donato, von denen man über tausend gezählt hat, wobei jedoch nur wenige an Ort und Stelle übriggeblieben sind. Einige Platten tragen die Jahreszahlen 1615, 1616 und 1617. Ihre Bemalung wiederholt oft die Muster der Fußbodenfliesen, jedoch wird das Formenrepertoire durch neue Darstellungen erweitert. Man sieht Profilfiguren von Männern, Tiere, religiöse Szenen und geometrische Muster. Einige Bemalungen zeigen eine primitive Frische und eine Vorliebe für die Karikatur. Mit den Kacheln der Decke von S. Donato sind stilistisch zwanzig andere am Michaelsaltar in der Pfarrkirche von Castelli verwandt. Sie sind alle von

der Hand eines Meisters und 1616 datiert. Dargestellt sind Apostel, Propheten, Märtyrer und Heilige.

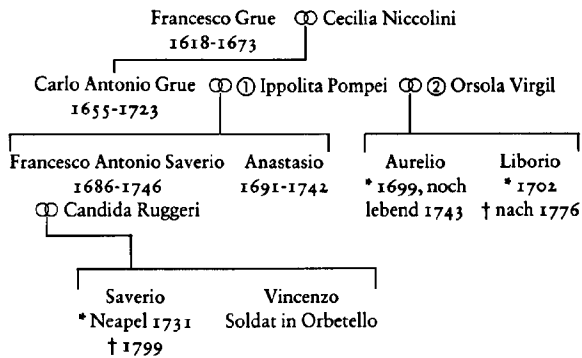
Die Kacheln des Polyptychons aus der Kirche Colledoro in Castelli, die heute in der Raccolta Civica dieses Ortes verwahrt werden, sind 1615 und 1616 datiert. Sie sind durch Restaurierungen so verunstaltet, daß der ursprüngliche Befund nur schwer auszumachen ist.

Qualitätvoller als die Keramiken, die sich um die Gruppe von S. Donato scharen, sind Teller mit weißer Grundfarbe, deren Gestaltung von Faenza beeinflußt ist. Allerdings zeigen sie in Castelli nicht so verwickelte Themen wie in Faenza, indessen behalten sie die dort übliche Farbgebung bei, wobei Türkisgrün und Orangegelb dominieren. Auf den Tellern ist zumeist nur eine Figur dargestellt, die von Ornamenten kreisförmig eingeschlossen wird. Es begegnen wieder Profilbüsten, weiterhin Ganzfiguren und Tiere.

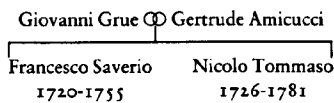
Fortschrittlicher erscheint eine große Vase in der Sammlung Paparella Treccia in Pescara. Ihre zwei Henkel bilden großartige Tierköpfe mit langen Hälsen, und auf der Wandung ist der fidele, mit Laub gekrönte Orpheus abgebildet; er sitzt mit übereinandergeschlagenen Beinen inmitten von Bäumen zwischen Vögeln und Harpyien und verzaubert die Welt mit seinem Spiel. Hier beobachten wir, bereits vor dem Auftritt der Dynastie Grue, eine deutliche Abwendung von Faenza. Dieser Wandel ist auch bei dem Töpfer Antonio Lolli festzustellen, der vor 1560 geboren wurde, 1586 in einem Dokument der Pfarrkirche von Castelli genannt wird und nach 1619 starb. Sein Prunkteller im Museo Nazionale di S. Martino in Neapel zeigt das Parisurteil, das die gesamte Fläche füllt und nur Raum für einen ornamentierten Rand läßt. Die Inschrift auf dem unteren Tellerrand lautet »Antonius Lollus a Castellis inventor«. In diesem Werk löst sich Lolli, wie der Maler der Orpheusdarstellung, von den Vorbildern Faenzas. Eine neue Bildwelt dringt in Castelli ein, die durch holländische und flämische Stiche vermittelt wurde.

Die Hauptvertreter der im Barock in Castelli aufblühenden Töpferkunst sind Mitglieder der Familie Grue (Abb. 65). Es gibt in den Abruzzen kein Künstlergeschlecht, das besser zu belegen ist als dieses. Der älteste uns bekannte Grue ist Francesco (1618-1673). Sein gesichertes Œuvre ist nicht umfangreich. Nur zwei Werke sind signiert und zugleich datiert, ein aus Kacheln bestehendes Altarbild in der Pfarrkirche von Castelli aus dem Jahr 1647 und eine Kachel von 1670 in der Sammlung Paparella Treccia. Drei Prunkteller tragen die Signatur »F.G.«. Zugeschrieben wird dem Francesco eine datierte Kachel in der Raccolta Civica in Castelli mit der Beischrift »Sancta Trinitas Unus Deus 1637«. Das Altarbild von 1647 zeigt die gekrönte Maria von Loreto. Ihr sind sechs Heilige beigegeben, u. a. Franz von Assisi, Dominikus und Antonius von Padua. Die späteren Werke des Francesco, z. B. der Teller von 1670 mit der Madonna auf Wolken und dem Antonius von Padua, zeigen die Verwendung von Goldfarben als Mittel der Lichtführung. Francescos Darstellungen sind durch klare Umrisse charakterisiert, und seine Begabung liegt mehr im Zeichnerischen als im Malerischen. Der Stammvater Francesco ist künstlerisch allerdings

Stammtafel der Töpferfamilie Grue



Nebenlinie der Grue



65 Stammtafel der Töpferfamilie Grue

nicht sehr erfinderisch. Er bemalte seine Teller mit dichtgedrängten Figuren und Szenen, die Themen der Mythologie, der Geschichte sowie des Alten und Neuen Testaments darstellen. Ähnliche Sujets kennen wir bereits von den Keramiken der Renaissance; die schönsten Beispiele dieser Art stammen aus den Werkstätten in Urbino. Die dort verwendeten Vorlagen wurden später zum Teil in Castelli übernommen. Francesco Grue hat eine Stichsammlung angelegt, deren sich die nachfolgenden Generationen gern bedienten. Das Repertoire der Darstellungen umfaßte Schlachtenbilder, Triumphzüge der Kaiser, Jagdbilder, bukolische Landschaften, Allegorien und anderes.

Aus der Fülle der in Castelli entstandenen Keramiken hat man den Mitgliedern der Familie Grue sozusagen die besten Stücke zugeschrieben. Bedenkt man aber, daß bereits zu Zeiten des Francesco andere begabte Töpfer in diesem Bergort tätig waren, ist einiger Vorbehalt bei den Zuschreibungen gerechtfertigt. So sind z.B. vom Sohn des Francesco, dem Carlo Antonio Grue (1655-1723), dem talentiertesten Familienmitglied, überhaupt keine Werke datiert und nur zwei in der Sammlung Paparella Treccia signiert »C.A.G.P.« (Carlo Antonio Grue pinxit). Seine der Malerei entnommenen Vorbilder formt er in ganz persönlicher Weise um. Durch die Mannigfaltigkeit der Themen, durch die phantasievolle und spontane Gestaltung, die meisterhafte Modellierung und die raffinierte, Goldtöne enthaltende Farbgebung ragen die Werke dieses Künstlers hervor. Sie sind nur selten in den Abruzzern anzutreffen, die meisten fanden ihren Weg in die großen Museen Italiens und Europas. Anfänglich noch von seinem Vater Francesco und dessen zeichnerischen Stil beeinflusst, befreit er sich zunehmend von dem Vorbild und entwickelt eine virtuose malerische Gestaltungsweise. Von

Reisen des Carlo Antonio und von seiner Ausbildung wissen wir nichts.

Wahrscheinlich unterhielt der Künstler Beziehungen zu Neapel, denn vom 18. März 1695 existiert ein freundschaftlicher Brief des berühmten in Neapel tätigen Malers Francesco Solimena an Carlo Antonio Grue. Carlo Antonio heiratete die Ippolita Pompei aus der berühmten Töpferfamilie in Castelli. Sie schenkte ihm zwei Kinder, Francesco Antonio Saverio Grue (1686-1746) und Anastasio Grue (1691 bis 1742). Nach dem Tod der Ippolita heiratete er die Orsola Virgili. Dieser zweiten Ehe entsprangen der 1699 geborene Töpfer Aurelio, der bis 1743 nachweisbar ist, und der 1702 geborene Töpfer Liborio, der nach 1776 starb.

Der bekannteste unter den vier Brüdern ist Francesco Antonio Saverio Grue. Sein Vater hatte ihn zum Priester bestimmt. Er begann zwar seine Studien im Priesterseminar in Penne, fühlte sich aber zu dieser Laufbahn nicht berufen. Er hielt sich zwei Jahre in Urbino auf, wo er 1706 in Philosophie und Theologie promovierte. Seine späteren Töpferwerke signierte er meistens als Doktor Grue oder als »philosophiae et sacrae theologiae doctor«. Das Leben des gelehrten Mannes, der sich ganz dem Töpferhandwerk widmete, spielte sich in Castelli, Bussi und Neapel ab. Bereits in den ersten Jahren seiner Tätigkeit als Keramiker muß er sich in der Landeshauptstadt aufgehalten haben. Dort entstand ein signiertes und 1709 datiertes Arzneigefäß, das im Museo Nazionale di S. Martino in Neapel gezeigt wird. Beziehungen von Castelli zu Neapel bestanden schon seit geraumer Zeit. Erinnert sei an den Brief Solimenas von 1695 an den Vater unseres Töpfers. Aber bereits lange vor diesem Zeitpunkt wissen wir von Zerbino Cappelletti, der aus einer der berühmten Keramikerfamilien in Castelli stammt, daß er sich 1621 in Neapel niedergelassen hatte und 1631 dort eine Majolikafabrik leitete, die dem Kloster SS. Pietro e Sebastiano unterstand.

Francesco Antonio Saverio Grue eröffnete in Bussi eine Majolikamanufaktur, der aber nur kurze Dauer beschieden war. Dort entstand laut Inschrift 1713 ein Altarvorsatz für die Kirche S. Angelo in Lucoli, heute im Nationalmuseum in L'Aquila. In diesem Werk schildert der Meister u.a. auf elf Kacheln die Taten des hl. Jesuiten Franz Xaverius in Indien, wohl als Zeichen der Verehrung für einen seiner Namensheiligen. Die polychrome Streusandbüchse des Francesco Antonio Saverio im Museo Nazionale di S. Martino in Neapel ist laut Signatur 1715 in Bussi entstanden.

Entscheidend wurde für den Künstler das Jahr 1716. In dieser Zeit hatte der Feudalherr Ferrante Alarcon y Mendoza, dem die Valle Siciliana unterstand, die Keramikproduktion in Castelli so hoch besteuert, daß dort unter Anführung von Francesco Antonio Saverio Grue eine Revolte ausbrach, wobei er einen Häscher am Kopf verletzte. Der Aufstand wurde niedergeschlagen, und die Folge für den Grue war eine zehnjährige Kerkerhaft in Neapel. Zu seinen Leidensgefährten zählten 53 Einwohner aus Castelli. Während seines Freiheitsentzuges muß der Meister dennoch einige Vergünstigungen erhalten haben, die ihm die Fortsetzung

seines Berufes ermöglichten. Aus der Signatur eines polychromen Rundtellers der Sammlung G. Bindi geht hervor, daß er 1718 in Neapel gefertigt wurde. Dargestellt ist ein Mann in Rückenansicht in Betrachtung eines Kirchleins und einer dahinter liegenden Ruine. Wir erfahren, daß der Künstler während seiner Haft auf Betreiben des Vizekönigs von Neapel, des Kardinals Michael Friedrich von Althan (1722-1728), junge Töpfer in dem Handwerk unterwies. Zu seinen Schülern gehörte u. a. Donato Massa. Dieser arbeitete 1741/1742 an den berühmten Kacheln für den Kreuzgang von S. Chiara in Neapel, und später schuf er Arzneigefäße für die 1748 eingerichtete Apotheke von S. Maria del Popolo agli Incurabili in Neapel. Nach seiner Entlassung hielt sich Grue weiter in der Hauptstadt auf. Er heiratete dort die Neapolitanerin Candida Ruggeri, die ihm 1731 in Neapel den Sohn Saverio gebar. Eine späte Arbeit aus seiner neapolitanischen Zeit ist die mit der Ortsangabe Neapel versehene, 1734 datierte und signierte polychrome Kachel in der Sammlung Paparella Treccia, die die Ansicht von Neapel mit dem Hafen zeigt. Ein Jahr später, 1735, kehrt der Meister mit seiner Familie nach Castelli zurück. Als Dr. Grue signierte er seine Werke in Neapel und gleichfalls eine 1738 in Castelli gefertigte Kachel mit Nymphen und Putten in einer Landschaft, heute in der Sammlung Paparella Treccia. In den letzten Lebensjahren war er von religiösen Gedanken beseelt. 1739 lieferte er Arzneigefäße an die Apotheke der Casa Santa in Loreto in den Marken. Den Malereien legte er Kommentare bei, die Madrigale, Sonette und lateinische, der Jungfrau Maria gewidmete Distichen enthielten. Künstlerisch ist der Meister – vor allem in seinen Landschaften – von seinem Vater abhängig und darüber hinaus von Eindrücken, die ihm die Stadt Neapel bot. Seine Malerei ist exakt und minuziös ohne expressive Ausschweifungen.

Von Anastasio und Aurelio Grue, zwei Brüder des Meisters, gibt es weder datierte noch signierte Werke. Wie es scheint, arbeitete Anastasio unter Anleitung seines älteren Bruders, denn er zeigt eine ähnliche Behandlung der Architekturlandschaften mit den von Vögeln belebten, luftigen Hintergründen. Aurelio Grue bildete sich in der väterlichen Werkstatt in Castelli aus. Unter der Protektion des Herzogs Acquaviva, der ihm das Stadtrecht von Atri zuerkannte, errichtete er in der Kathedralstadt eine eigene Manufaktur. Funde bei den letzten Restaurierungen des Domes brachten Keramiken des 16. Jh. ans Tageslicht. Es ist anzunehmen, daß Aurelio damit beauftragt war, das in Atri zum Stillstand gekommene Töpferhandwerk neu zu beleben.

Etwas mehr wissen wir von dem jüngsten, 1702 in Castelli geborenen Bruder Liborius, der nach 1776 starb. Seine Werke sind undatiert, jedoch signierte er häufig seine Teller auf der Rückseite. Die erste Ausbildung erhielt er von seinem Vater, und in der Malweise folgt er seinen Brüdern. Das Museum Filangieri in Neapel zeigt signierte Kacheln des Liborius, auf denen die Porträts von fünf Jesuitenmissionaren dargestellt sind. Darunter befindet sich das Bildnis eines Acquaviva, das sicherlich den 1550 in Atri geborenen Rodolfo Acquaviva wiedergibt, der 1583 in Indien den Märty-

rtertod erlitt. Liborio arbeitete anfänglich zusammen mit seinem Bruder Aurelio in Atri, trennte sich aber bald von diesem und gründet eine neue Manufaktur in Teramo, wo er wahrscheinlich starb.

Im Rokoko ist der wichtigste Repräsentant der Töpferkunst in Castelli und Neapel Saverio Grue (1731-1799), Sohn des Doktor Francesco Antonio Saverio Grue. Er war vier Jahre alt, als seine Eltern von Neapel nach Castelli übersiedelten, wo er die Jugendjahre verbrachte. Er war der einzige Nachfolger seines Vaters, denn sein älterer Bruder Vincenzo verdingte sich als Soldat in Orbetello. Von Saverio kennen wir datierte und signierte Arbeiten. Neben den üblichen Themen aus der Bibel und der Mythologie und neben bukolischen Szenen malt er mit Vorliebe Blumen. Er studierte die Geschichte der Keramik und übernahm aus der früheren Kunstübung die Technik der »bianchi«, des Überzugs aus weißem Email, den er im Geschmack seiner Zeit verwandte. Von der in Castelli geübten Malerei entfernte er sich mehr und mehr und schloß sich dem neapolitanischen Stil an.

In Neapel erfuhr die Töpferkunst eine Neubelebung unter Karl Bourbon, der 1759 als König von Neapel abdankte, um den Thron in Spanien einzunehmen. 1738 heiratete er Maria Amalia von Sachsen. Sie brachte aus ihrer Heimat das weltbekannte Porzellan von Meißen mit, das auf diese Weise in Neapel bekannt wurde. Bereits vor dem Erscheinen der Königin in Neapel war die Porzellanfabrikation in Italien in Gang gekommen. 1720 trat in Venedig Konrad Hunger auf, ein Mitarbeiter des Johann Friedrich Böttger (1682-1719), des Erfinders des Meißener Porzellans. Auf Betreiben von Carlo Ginori entstand vor 1737 eine Porzellanfabrik in Doccia.

Um der Meißener Porzellanherstellung nachzueifern, richtete König Karl Bourbon 1743 in Capodimonte eine Manufaktur ein, die 1759 geschlossen wurde, als der König nach Spanien gerufen wurde. Sein Sohn und Nachfolger Ferdinand I. von Neapel eröffnete im Jahr seines Regierungsantritts eine neue Porzellanfabrik im nahen Portici. Man übernahm dort die Töpfer und die Modelle von Capodimonte. Die Manufaktur in Portici bestand bis 1773 und wurde dann in den Palazzo Reale nach Neapel verlegt. Neben der Herstellung von Porzellan förderte König Karl auch die Anfertigung von Keramiken und richtete in Caserta eine Fabrik ein, der jedoch nur kurze Dauer von 1753 bis 1756 beschieden war.

Mit all diesen königlichen Anstalten kommt Saverio Grue in Berührung. 1747 kehrte er von Castelli nach Neapel zurück. Dieses Datum mit der Angabe Neapel trägt ein von ihm signierter Teller, der heute im Museo Nazionale di S. Martino in Neapel aufgestellt ist. 1747 erhielt er die Stadtbürgerschaft von Neapel in einem Patent, in welchem ihm der König Steuerfreiheit gewährte, und worin auf die Verdienste angespielt ist, die sich der Vater des Saverio, der Doktor Francesco Antonio Saverio Grue, in der Landeshauptstadt erworben hat.

Aus den Registern von Caserta geht hervor, daß Saverio

Grue als einziger Töpfer aus Castelli 1754 und 1755 in dieser Manufaktur beschäftigt war. Dort entstand ein 1755 datierter Teller mit der Darstellung des Turmbaus von Babel, den das Museo del Sannio in Benevent verwahrt. Die Tätigkeit des Saverio in Neapel erfuhr eine lange Unterbrechung. Nach Schließung des Werkes in Caserta begibt er sich zwischen 1756 und 1772 auf Studienreisen in Europa und besucht Frankreich, Deutschland und England. Sein Gesuch von 1758, in die Manufaktur von Capodimonte einzutreten, wird abschlägig beschieden. Erst 1772 kommt man seinen Wünschen entgegen, sich in Neapel betätigen zu dürfen. In diesem Jahr wird er unter den Künstlern genannt, die an der Porzellanfabrik in Portici arbeiteten. Aus welchen Gründen auch immer, stellt Saverio 1780 einen Antrag, ihm die Rückkehr nach Castelli zu erlauben. Erst zwei Jahre vor seinem Tod besinnt man sich in Neapel wieder auf unseren Saverio. 1797 wird er zum »direttore dei tornianti« (zum Vorsteher der Dreher) an der Reale Fabbrica di Napoli ernannt.

Die Geschichte der Familie Grue ist die ausgewiesenste unter den Töpfern Castellis. Daneben profilieren sich in der gar nicht überschaubaren Zahl von Töpfern, deren Namen uns aus dem Bergstädtchen überliefert sind, andere Familien, die durch Jahrhunderte hindurch eine Werkstatt betrieben. Diese noch zu wenig erforschten Sippen verheirateten oft ihre Kinder untereinander; dadurch mischten sich zugleich die Stile, und es entstand eine künstlerische Verwandtschaft in der Produktion, so daß schon aus diesem Grund die Zuschreibungen der Keramiken an bestimmte Persönlichkeiten schwer durchzuführen sind.

Neben dem bekannten Zweig der Familie Grue gab es in Castelli noch eine Nebenlinie, aus der im 18. Jh. die Töpfer Francesco Saverio Grue (1720-1755) und sein Bruder Nicolò Tommaso Grue (1726-1781) Bedeutung erlangten. Sie waren Kinder des Giovanni Grue und der Gertrude Amicucci.

Die Dynastie der Grue, von deren Stammvater das erste signierte Werk aus dem Jahr 1637 überliefert ist, war nicht die älteste in Castelli. Wir erwähnten bereits 1516 datierte Keramiken der Familie Pompei. In zweiter Ehe hatte sich, wie wir hörten, Carlo Antonio Grue vor 1699 mit Ippolita Pompei vermählt. Im 18. Jh. erhielt diese Familie neue Bedeutung, als die Vettern Lorenzo und Raimondo Pompei ihre Werkstatt von Castelli nach Torre de'Passeri verlegten. Die Initiative dazu ging von dem 1673 in Castelli geborenen Lorenzo Pompei aus. Sein Vater Francesco betrieb in Castelli das Töpferhandwerk und heiratete Cecilia Cappelletti aus der berühmten Keramikerfamilie in diesem Ort. Francescos Bruder war Gennaro, dessen Sohn der obige Raimondo ist. Letzterer wurde 1697 in Castelli geboren und starb 1770 in Torre de'Passeri. Der Lebensweg des Raimondo erinnert an den des Francesco Antonio Saverio Grue (1686-1746). Auch Raimondo schlug zunächst die Laufbahn eines Geistlichen ein, besuchte ebenfalls das Priesterseminar in Penne und erhielt 1719 die Priesterweihe. Vom Theologen wurde auch er zum Töpfer. Einige Werke Rai-

mondos sind datiert und signiert. Berühmt ist sein Altarvorsatz aus Kacheln mit der Pietà und zwei Engeln, den er für die Kirche S. Francesco in Popoli schuf. Mit Lorenzo und Raimondo erlosch die Glanzzeit der Keramikproduktion in Torre de'Passeri. Die Nachfolger betätigten sich nur noch in der Herstellung von Haushaltsware.

Mitglieder der Töpferfamilie Cappelletti sind vom 17. bis zum 20. Jh. nachweisbar. Bereits drei Jahre vor der Geburt des Stammvaters der Familie Grue, Francesco, ging 1615 aus der Hand eines Stephanus Cappelletti eine signierte und datierte Kachel hervor, die sich in S. Donato in Castelli befindet. Es wurde bereits erwähnt, daß Zerbino Cappelletti aus Castelli 1631 eine Majolikafabrik in Neapel leitete. Hohes Ansehen erlangten im 18. Jh. die Töpfer und Brüder Candeloro und Nicola Cappelletti. Die Jagdbilder des Candeloro (1689-1772) sind von der Malweise des Carlo Antonio Grue (1655-1723) beeinflusst. Candeloro war dessen Schüler und Verwandter. Der Bruder Nicola (1691-1767) wurde durch seine Veduten und Ruinendarstellungen bekannt. An anderer Stelle erwähnten wir Fedele Cappelletti (1847-1920). Er war ein Freund des Malers Michetti. Fedele hatte sich in Paris aufgehalten und besaß in Rapino eine große Keramikfabrik, die auf eine lange Tradition zurückblicken konnte und durch Jahrhunderte im Schatten von Castelli gearbeitet hat.

Noch ungenügend erforscht ist der Stammbaum der Familie Gentili aus Castelli, die im 18. Jh. neben den Grue zu den hervorragendsten Keramikern zählt. 1683 stirbt der Töpfer Bernardino Gentili, von dem anspruchsvolle Kacheln mit Darstellungen von Heiligen und anderen religiösen Themen bekannt sind. Künstlerisch bedeutender ist sein Sohn Carmine Gentili (1678-1763) (Tf. 336, 337), dessen Jugendwerke den Einfluß des Carlo Antonio Grue (1655-1723) erkennen lassen. Mit Carmine zusammen arbeiten seine beiden Söhne Giacomo il Giovane (1717-1765), der nach seinem Onkel, dem Töpfer Giacomo Gentili (1668-1713), genannt wurde, und Bernardino il Giovane (1727-1813). Die Kinder malten in der Manier ihres Vaters, und von Giacomo il Giovane wissen wir, daß er sich für kurze Zeit in Neapel aufhielt.

Neben den großen Töpferfamilien gibt es im 18. Jh. noch eine Reihe bedeutender Einzelpersönlichkeiten. Dazu gehört z. B. der 1731 in Castelli geborene Keramiker Silvio de Martinis. Sein Todesdatum ist unbekannt. Er arbeitete in der Reale Fabbrica di Capodimonte in Neapel und starb in Mantua auf dem Rückweg einer Reise nach Frankreich und Deutschland, wo er Kontakte zu Keramikbetrieben gesucht hatte.

Ein letzter Vertreter der traditionellen Keramik in Castelli ist der dort 1755 geborene Gesualdo Fuina, der 1822 in Castelli starb. Er verziert seine Arbeiten mit Einzeldarstellungen, häufig sind es Blumen, Vögel und anderes Getier. In der Technik des Tonbrennens und im Auftragen der Glasuren war er sehr versiert. Seine Erfahrungen legte er in der Schrift nieder »Trattato sul modo di preparare i colori a smalto«.

Filiationen von Castelli entstanden an vielen Orten der Abruzzan und auch außerhalb der Region, in Atri, Teramo, Bussi, Torre de'Passeri, Rapino und in Ascoli Piceno. Kurzfristig erlangte von 1744 bis 1754 eine von Castelli abhängende Werkstatt in Pettorano sul Gizio Ansehen. Am Ende des Jahrhunderts versuchte der Ökonom Giuseppe Libertore vergeblich in einem Vortrag in der Accademia degli Arcadi Velati in L'Aquila, Interesse an der Reaktivierung der Majolikafabrik in Pettorano zu erwecken.

Mit dem Verfall der Werkstätten Castells endet ein ruhmvolles Kapitel der Geschichte der künstlerischen Keramik in Italien. Ohne große Erfolge versuchte man im 20. Jh., die Keramikindustrie in diesem Bergort neu zu beleben. Dort entstand eine Fachschule, das »Istituto Statale d'Arte F.A. Grue«, das besonders von Ortsansässigen besucht wird, die ihre Lehrstücke auf Ausstellungen zeigen. Sie arbeiten mit einer Auswahl traditioneller Formen und bemühen sich auch um moderne Gestaltungen.

Aus einer alten Töpferfamilie in Castelli stammte Giovanni Fuschi (geb. 1880). Er war einer der Initiatoren der SIMAC (Società Industria Maioliche Abruzzesi Castelli), eine Fabrik, die 1920 gegründet wurde und 1939 liquidieren mußte. Enttäuscht verließ Fuschi seinen Heimatort und starb 1951 in einem anderen traditionsreichen Städtchen der Keramikunst, in Albisola bei Savona.

Für die szenischen Darstellungen war die Majolikakunst auf Vorlagen angewiesen. In der Frühzeit dieses Kunstzweiges dienten Zeichnungen, Medaillen und Plaketten als Vorbilder. Derartige Paradigmata kamen in späteren Zeiten außer Gebrauch, und in Castelli, wo die Produktion erst verhältnismäßig spät einsetzte, bediente man sich ausschließlich der Kupferstiche. Auf diesem Wege wurde in unserer Landschaft eine neue Bilderwelt bekannt, die der abruzzesischen Fresko- und Ölmalerei völlig fremd war.

Das Sammeln von Vorlagen erfolgte nicht wahllos. Man kann in Castelli eine Vorliebe für bestimmte Künstler und Malweisen feststellen. Die meisten als Vorbild dienenden Maler gehören noch dem 16. Jh. an. Man importierte Stichfolgen aus Holland und bevorzugte niederländische Manieristen und Romanisten. Daneben fand die französische Kunst willige Aufnahme. Selbstverständlich waren auch Stiche nach italienischen Malern vorhanden, wobei allerdings Neapel als Kunststadt nur eine untergeordnete Rolle spielte.

Bereits Francesco Grue (1618-1673), der Stammvater der Familie, malte nach Stichen des Antonio Tempesta (1555 bis 1630), die auch in Urbino Verwendung fanden. Francesco kannte z.B. den Stich des Tempesta, auf dem Alexander d.G. den Leichnam des Darius birgt. In getreuer Nachahmung übertrug er die Vorlage auf einen Teller und benutzte dieselbe Unterschrift, die auch Tempesta verwandte »Alessandro che ricove il corpo di Dario«. Auch der Triumph des Scipio von Tempesta ist auf einem heute im Louvre befindlichen Teller des Francesco nachgebildet, in dessen Bordüre das Wappen des bereits genannten Bischofs Eusebio Raffaelli von Atri erscheint. Die Stiche, die man von Tempesta in Castelli kannte, waren die Folgen des Alten

Testaments, die Geschichten Alexander d. Gr., die Geschichten des Scipio Africanus und vor allem Jagdbilder, die noch im 18. Jh. als Vorlagen dienten.

Über andere Musterblätter verfügte Carlo Antonio Grue (1655-1723). Dazu gehören vor allem die Stiche des Niederländers Johann Sadeler, der eine sehr verbreitete Folge nach Kompositionen von Marten de Vos angefertigt hat. Der von Sadeler gestochene Zyklus des Alten Testaments wurde 1590 publiziert und gelangte nach Castelli. Auf einem dem Carlo Antonio Grue zugeschriebenen Teller übertrug der Meister daraus getreu den knienden David vor dem Propheten Nathan. Nach Marten de Vos stach Sadeler auch eine Folge von Planetenbildern, die in den Ateliers von Castelli bekannt wurden. In der Übernahme von Vorlagen zeigt sich Carlo Antonio Grue als außergewöhnlicher Eklektiker. Die Malerei auf einer Vase im Museo Nazionale della Ceramica Duca di Martina in Neapel stellt Mariens Ruhe auf der Flucht nach Ägypten dar, eine Komposition, die Carlo Antonio einem Stich nach Federico Barocci (1528-1612) entnahm. Vier im Schloß Willanow in Warschau ausgestelltte Keramiksteller werden dem Carlo Antonio Grue zugeschrieben. Die Bemalungen zeigen Diana und Endymion, Herkules und Iole, den trunkenen Silen sowie auf dem vierten Stück zwei Ruderer. Die drei erstgenannten Szenen sind dem Freskenzyklus des Annibale Carracci (1560-1609) und seiner Mitarbeiter im Palazzo Farnese in Rom entnommen. Die Nachbildung des Grue von Diana und Endymion ist sehr genau, dagegen hatte er Mühe mit der Darstellung des Herkules und der Iole, weil er die rechteckige Komposition des Freskos in die Rundform zu übertragen hatte. Einer der beiden Ruderer hat sein Vorbild bei Domenichino (1581 bis 1641), und zwar in der Berufung des Andreas in der Kirche S. Andrea della Valle in Rom. Die Landschaftsdarstellungen des Carlo Antonio wurden von Tempesta inspiriert sowie von Stichfolgen nach Poussin (1594-1665), Nikolaus Berchem (1620-1683), Salvator Rosa (1615-1673) und Claude Lorrain (1600-1682). Die Werke des letzteren wurden durch die Nachstiche des Pérelle vermittelt.

Francesco Antonio Saverio Grue (1686-1746) arbeitete nach Stichfolgen von Jacques Callot (1592-1635). Saverio Grue (1731-1799) besaß Kupferstiche der Niederländer Philipp Galle (1537-1612) und Johann Sadeler. Die von Liborio Grue (1702-1776) signierte Auffindung des Moses, heute im Museo Nazionale di S. Martino in Neapel, geht auf François Boucher (1703-1770) zurück, und Carmine Gentili (1678-1763) zeigt sich in der Bemalung eines 1717 datierten Tellers von Annibale Carracci abhängig.

Nach Stichen arbeiteten natürlich auch die vielen anonymen Töpfer. Verbreitet waren Kompositionen des Hendrik Goltzius (1558-1617), vor allem seine Bilder zu den Metamorphosen des Abruzzesen Ovid, die 1589 und 1590 gestochen wurden. Weiterhin waren Stichwerke nach italienischen Malern bekannt. Man verarbeitete Stiche nach den beiden Bolognesen Guido Reni (1575-1642) und Domenichino (1581-1641), und innerhalb der römischen Malerei bevorzugte man den Pietro Testa (1611-1650).

Schrifttum in Auswahl

- Vorbemerkung 467
- Bibliographien 469
 - Allgemein
 - Geschichte
 - Vor- und Frühgeschichte, Archäologie und Kunstgeschichte
 - Einzelne Gelehrte
- Die wichtigsten lokalen Zeitschriften 470
- Guiden und Reiseberichte 470
- Museumsführer 470
- Allgemeine Werke zu den Abruzzen und zum Molise 470
- Geschichte und Kunstgeschichte 470
 - Allgemein 470
 - Altertum 471
 - Frühchristentum 471
 - Mittelalter 472
 - Neuzeit 472
 - Einzelne Landschaften der Abruzzen 472
 - Einzelne Orte 472
 - Abruzzen 472
 - Molise 473
 - Architektur 474
 - Allgemein 474
 - Burgen 474
 - Wohnbau und Villen 474
 - Skulptur 474
 - Malerei 474
 - Handschriften und Miniaturmalerei 475
 - Kunstgewerbe 475
 - Einzelne Künstler 475
- Kirchengeschichte 476
 - Allgemein 476
 - Einzelne Orden 476
- Humanisten 476
- Handel, Gewerbe, Bevölkerung 476
- Volkskunde 477

Schrifttum in Auswahl

Vorbemerkung

Abruzzen und Molise sind Landschaften, deren Kunstdenkmäler für den Studierenden ebenso wie für den eifrig um die Kunst bemühten Reisenden überschaubar sind. Man erstickt nicht, wie in der Lombardei, in Venetien oder in der Toskana, im Überreichtum der überlieferten Objekte, und man verläßt nicht Städte wie Venedig, Florenz, Rom oder Neapel mit dem Bedauern, nur einen Bruchteil des künstlerisch Belangvollen gesehen zu haben.

Die nicht zu große Anzahl von Werken der bildenden Kunst erleichterte eine Erfassung der Objekte in sorgfältigen Einzelbehandlungen. Die Wissenschaftler, die sich in den uns angehenden Fragen mit unseren Regionen beschäftigt haben, sind fast ausschließlich Italiener, vornehmlich die Bewohner der Landschaft selbst, aber auch außerabruzzesische Forscher, die als Denkmalpfleger in L'Aquila wirkten. Diese Situation brachte es mit sich, daß der größte Teil des Schrifttums zu Abruzzen und Molise in heimischen Druckanstalten und in Heimatzeitschriften erschien und deshalb nur schwer in Bibliotheken außerhalb der beiden Landschaften zu finden ist. Ausländische Gelehrte, die einen gewichtigen Anteil an der Erforschung italienischer Kunstlandschaften haben, sind in unserem Bergland nur selten anzutreffen. Wer die Literatur dieser Region genauer studieren will, muß sich in die Abruzzen selbst begeben. Die besten Bibliotheken befinden sich in L'Aquila und Chieti. Die wichtigste ist die 1848 gegründete Biblioteca Provinciale Salvatore Tommasi in L'Aquila mit einem Bestand von über hunderttausend Bänden. Etwa ähnlich umfangreich ist die Biblioteca Provinciale Angelo Camillo De Meis in Chieti, an der das Studium des 19. Jahrhunderts vielleicht noch besser durchzuführen ist als in L'Aquila. Auch die Bibliotheca Hertziana in Rom verfügt über einen guten Bestand von Büchern und Zeitschriften zur Kunstgeschichte der Abruzzen und des Molise und gleichzeitig über eine photographische Dokumentation von Kunstwerken dieser Gebiete. Vor allem sind in Rom kunstgeschichtliche Vergleiche zwischen Abruzzen und Molise und den übrigen italienischen Kunstlandschaften besser zu betreiben als in L'Aquila und Chieti, da in Rom die Gesamtliteratur zur italienischen Kunst verfügbar ist.

Der geographische Raum, auf den sich das Schrifttum zu den Abruzzen bezieht, ist, bedingt durch verschiedene historische Gegebenheiten, nicht einheitlich. Zur Zeit, als das Bergland noch zum Königreich Neapel gehörte, finden sich viele Angaben zu den Abruzzen und dem Molise in neapolitanischen Publikationen, die Süditalien im allgemeinen oder die neapolitanischen Provinzen betreffen. Die ältere Literatur bezieht das historisch interessante Gebiet um Cittaducale in die Abruzzen ein, ein Landschaftsstrich, der 1927 an die neugeschaffene Provinz Rieti abgetreten wurde. Das Molise, das sich so sehr um eine kulturelle Eigenständigkeit bemüht, gehörte bis 1970 zu den Abruzzen. Diese Spaltung macht sich auch in der Geschichtsschreibung bemerkbar. Der Abruzzese vermeidet nach Möglichkeit, das Molise in seine Betrachtungen einzu beziehen, und umgekehrt.

Es sei daran erinnert, daß sich die Geschichtsschreibung vor allem im 19. Jahrhundert reich entfaltete, während die Kunstgeschichtsforschung mehr eine Angelegenheit des 20. Jahrhunderts ist. Es bleibt aber anzumerken, daß die Abruzzesen auf Teilgebieten der Kunstgeschichte, die in anderen italienischen Landschaften keine so starke Berücksichtigung fanden, besondere Leistungen aufzuweisen haben. Das oft vernachlässigte Kunstgewerbe wurde in den Abruz-

zen vor allem auf dem Gebiet der Keramik und der Goldschmiedekunst durch ausgezeichnete Forschungen bekanntgemacht. In den letzten Jahrzehnten rückte die Vor- und Frühgeschichte und die Kunstgeschichte des Altertums in ein völlig neues Licht. Valerio Cianfarani und Antonio Mario Radmilli untersuchten in grundlegenden Arbeiten kritisch neue Funde und erkannten die hervorragende Bedeutung, die diese innerhalb der gesamten Entwicklung Italiens einnehmen. Ein Ergebnis dieser Bemühungen ist auch die Errichtung des Museo Nazionale di Antichità degli Abruzzi e del Molise in Chieti.

Die Überschaubarkeit der Gegebenheiten und der Objekte, die Abruzzen und Molise auf den Gebieten von Geschichte und Kunst zeigen, erleichterte in gewissem Sinn die Erstellung von ausgezeichneten landschaftsgebundenen Bibliographien. Wir sind mit ihnen so sehr verwöhnt, daß es schwerfallen dürfte, Vergleichbares im übrigen Italien wiederzufinden. Für das Fach der Kunstgeschichte erschien 1947 die erste kritische Bibliographie von Umberto Chierici mit 1488 Titeln. Gut eine Generation später veröffentlichte 1978 Damiano Venanzio Fucinese seine fast vollständige Bibliographie »Arte e archeologia in Abruzzo« mit 4733 Belegen. Fucinese führt in seinem Werk auch die historische Literatur und Schriften aus den Randgebieten an, sofern sie ihm für die Kunstgeschichte wichtig erschienen. Würde man nach gleichen Prinzipien eine Bibliographie für die an Geschichte und Kunst reicheren Regionen Italiens erstellen, würde sich zeigen, daß das die Abruzzen betreffende Schrifttum nur ein Bruchteil der einschlägigen Literatur anderer italienischer Kunstlandschaften ist. Das Werk von Fucinese ersparte mir die Erwähnung der überkommenen Lokalliteratur, die der Leser in Bibliotheken außerhalb der Abruzzen ohnehin kaum finden würde. Dagegen wurden in der hier vorgelegten Bibliographie einige Publikationen vornehmlich nichtabruzzesischer Historiker und Kunsthistoriker aufgenommen, die bei Fucinese nicht berücksichtigt sind.

Zwei wichtige Veröffentlichungen erschienen, als meine Arbeit bereits in Druck ging. Es handelt sich um den 19. Kongreß für Architekturgeschichte, der vom 15. bis 21. September 1975 in L'Aquila abgehalten wurde. Die Kongreßakten erschienen in zwei Bänden erst 1980 in L'Aquila. Das andere Werk ist das von Sandro Gattei und Adriano La Regina u. a. herausgegebene Buch »Molise«. Darin versucht Valentino Pace, zum erstenmal eine Übersicht über die Kunstgeschichte des Molise zu geben.

Die Kenntnis von den beweglichen Kunstwerken der Abruzzen und des Molise könnte wesentlich bereichert werden, wenn die Bestände der Museen dieses Berglandes kritisch bearbeitet und photographisch dokumentiert in gedruckten Katalogen erschlossen würden. Dank der Vorarbeiten von Cianfarani sind im großen und ganzen die Bestände des Museo Nazionale di Antichità degli Abruzzi e del Molise in Chieti bekannt. Die Museumsführer des Nationalmuseums in L'Aquila lassen viele Fragen offen. G. Matthiae veröffentlichte 1959 einen vorzüglichen Katalog, der aber nur den Altbestand des Museums würdigt. Inzwischen kamen neue Ausstellungsräume hinzu, die die wenig bekannte Barockskulptur und die bisher wenig beachtete Barockmalerei beherbergen. In aufwendigen Katalogen bearbeitete der Architekt Mario Moretti den Gesamtbestand des Museums von der Antike bis zum 20. Jahrhundert, einschließlich der Werke im Depot. Die photographische Dokumentation dieser Publikationen ist beachtlich, doch bedarf der

Text, der oft inzwischen überholte oder phantasiereiche eigene Zuschreibungen bringt, einer dringenden Überholung. Das an Beständen reiche Museo Civico in Sulmona befindet sich seit Jahrzehnten im Wiederaufbau, und bislang fehlt der dringend gewünschte Katalog. Vor allem bleiben in Abruzzo und Molise Objekte in kleineren Museen, die z. T. gar nicht zugänglich sind, unbekannt, weil keine dem Stand der Forschung entsprechende Veröffentlichung vorliegt. Museen, von denen man sich Kataloge wünschte, sind u. a.: Giulianova, Pinacoteca e Biblioteca Vincenzo Bindi; Penne, Museo di Arte Sacra, im Palazzo Vescovile; Rocca di Mezzo, Museo Cardinale Agnifili; Castelvechio Subequo, Museo del Chiostro di S. Francesco; Corfinio, Museo delle Antichità Corfiniesi; S. Clemente a Casauria, Museo Casauriense; Chieti, Museo Diocesano d'Arte Sacra (in S. Domenico); Guardiagrele, Museo Civico nell'Oratorio di Tutti i Santi; Alfedena, Museo Archeologico; Vasto, Museo Civico. In der neugegründeten Region Molise sind in Campobasso Vorbereitungen zu einem größeren Museum im Gange.

In dem nachfolgenden ausgewählten Schrifttum sind Bücher und Aufsätze angeführt, die ich bei meinen Studien vorzugsweise benutzt habe. Enthalten sind natürlich die Publikationen im Text namentlich genannter Autoren, die auch im Personenverzeichnis registriert sind. Der Schwerpunkt der Auswahl wurde auf die neuere, nach dem Zweiten Weltkrieg erschienene Literatur gelegt. Sie tra-

diert meistens die ältere Literatur, die auch mühelos in der Bibliographie von Fucinese zu finden ist.

Die Auswahl des Schrifttums ist sachlich gegliedert und entspricht im großen und ganzen der Kapiteleinteilung des Textes. Mein Buch ist nur ein erster Ansatz zur Darstellung der Kunst von Abruzzo und Molise. Der interessierte Leser wird bald feststellen, daß es sich hier um keine abschließende Arbeit handelt, sondern um einen Anfang, dem weitere Studien von berufener Seite folgen müssen. Als Anregung für künftige Arbeiten habe ich in der Bibliographie auch solche Werke aufgenommen, die zu Randgebieten gehören, zu denen ich mich nur gelegentlich und unzureichend äußern können, um den Text nicht noch mehr anschwellen zu lassen. In den nachfolgenden Titelangaben haben daher die Bibliographien breitere Aufnahme gefunden, ebenso Werke zu der in den Abruzzo blühenden Volkskunde. Gleichfalls wurden Werke zur Münzgeschichte und zu der in den Abruzzo bedeutenden Buchdruckerkunst einbezogen, Teilgebiete, die in meiner vorliegenden Arbeit nicht die wünschenswerte Behandlung gefunden haben.

Erläuterungen wurden den Titelangaben nur dort beigelegt, wo der Titel oder die Überschrift einer Publikation den Inhalt nicht klar erkennen läßt, und wo Ergänzungen wünschenswert sind. Kritische Auseinandersetzungen erscheinen im Text.



Bibliographien

Allgemein

- Aurini, Raffaele. Dizionario bibliografico della gente d'Abruzzo. 5 Bde. Teramo 1952-1973.
(Durch Tod des Verfassers wurde das Werk nicht fortgeführt. Eines der wichtigsten Nachschlagewerke für die Abruzzen)
- Pelino, Olindo. Dizionario biografico degli abruzzesi. Vol. I: Sulmona e Valle Peligna. Sulmona 1976.
- Saltarelli, Francesco. Saggio di bibliografia scientifica sul Parco Nazionale d'Abruzzo. Rom 1962.
- Zuccarini, Mario. Contributo alla bibliografia abruzzese. Serie prima. Chieti 1956.

Geschichte

- Albino, Pasquale. Biblioteca molisana ossia indice dei libri ed opuscoli pubblicati fino al 1865 da autori nati nella provincia del Molise. Campobasso 1865.
- Giustiniani, Lorenzo. Dizionario geografico-ragionato del Regno di Napoli. 10 Bde. Neapel 1797-1805.
- Minieri Riccio, Camillo. Biblioteca storico-topografica degli Abruzzi composta da C. M. R. sulla propria collezione. In: Il Giambattista Vico, vol. 3, 1857, pp. 50-63, 227-242, 339-367; vol. 4, pp. 57-73.
(Enthält 171 Titelangaben. Unter demselben Titel als Buch erschienen Neapel 1862 mit 1299 Titeln)
Das Werk erhielt vier Fortsetzungen:
 - a) Parascandolo, Adolfo. Supplemento alla biblioteca storico-topografica degli Abruzzi di Camillo Minieri Riccio composta sulla propria collezione. Neapel 1876.
 - b) Bindi, Vincenzo. Fonti della storia abruzzese. Supplemento alle biblioteche storico-topografiche degli abruzzesi di C. Minieri-Riccio ed A. Parascandolo, composta sulla propria collezione. Neapel 1884.
 - c) Pansa, Giovanni. Bibliografia storica degli Abruzzi. Terzo supplemento alla biblioteca storico-topografica degli Abruzzi di Camillo Minieri-Riccio. Con appendice. Lanciano 1891. (Nachdruck 1968)
 - d) Pansa, Giovanni. Bibliografia storica degli Abruzzi. Supplemento dei supplementi. Opera postuma di A. Chiappini. Neapel 1964.
(Mit 1753 Titeln)
- Pansa, Giovanni. La tipografia in Abruzzo dal sec. XV al sec. XVIII. Saggio critico-bibliografico. Lanciano 1891.
- Pansa, Giovanni. Osservazioni ed aggiunte al saggio critico-bibliografico sulla tipografia abruzzese dal sec. XV al sec. XVIII. In: Rassegna abruzzese di storia ed arte, 4, 1900, pp. 167-191.
- Pansa, Giovanni. Catalogo descrittivo e analitico dei manoscritti riflettenti la storia d'Abruzzo. In: Bollettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria, 1957-1960, pp. 21-197. A cura di A. Chiappini.
- Profeta, Giuseppe. Bibliografia delle tradizioni popolari abruzzesi. Rom 1964.
- Vincelli, Guido. Per una bibliografia ragionata del Molise. In: Samnium, 45, 1972, pp. 117-173.
(Gliederung in 7 Sachgebiete: Geografia, storiografia, aspetti economici e sociali, agricoltura, industria, turismo, politica)

Vor- und Frühgeschichte, Archäologie und Kunstgeschichte

- Aurini, Raffaele. Saggio bibliografico della ceramica castellana. Teramo 1949.
- Bibliografia di preistoria e protostoria abruzzese 1867-1970. (Centro di Ricerche Storiche Abruzzo Teramano 4)
- Bindi, Vincenzo. Artisti abruzzesi, pittori, scultori, architetti, maestri di musica, fonditori, cesellatori, figli, dagli antichi a' moderni. Notizie e documenti. Neapel 1883.
(Aufgezählt werden 350 Künstler)
- Ceci, Giuseppe. Saggio di una bibliografia per la storia delle arti figurative nell'Italia meridionale. Bari 1911.
- Ceci, Giuseppe. Bibliografia delle arti figurative nell'Italia meridionale. 2 Bde. Neapel 1937.
- Chierici, Umberto. Saggio di bibliografia per la storia delle arti figurative in Abruzzo. Rom 1947.
(Das Buch enthält 1488 Titel. Der Index ist unterteilt: 1) Artisti 2) Luoghi e cose 3) Sommario per argomenti)
- De Nino, Antonio. Sommario biografico di artisti abruzzesi non ricordati nella storia dell'arte [di Bindi]. Casalbordino 1887.
- Fucinese, Damiano Venanzio. Arte e archeologia in Abruzzo. Bibliografia. Rom 1978.
(4733 Titelangaben. Als Abruzzo bezeichnet der Verfasser den geographischen Raum der Abruzzen vom Jahre 1861. Anordnung der Titel nach Erscheinungsjahren, innerhalb dieser alphabetisch nach Autoren. Ausführlicher Index 1) indice degli autori 2) indice degli artisti 3) indice dei nomi propri 4) indice delle località 5) indice analitico)
- Gradara Pesci, Costanza. Bibliografia artistica dell'Abruzzo compilata in seguito al terremoto della Marsica. Rom 1927.
(Enthält manche Ungenauigkeiten)
- Pansa, Giovanni. Saggio di una bibliografia analitica della zecca medioevale degli Abruzzi. In: Supplemento all'opera »Le monete del Reame delle Due Sicilie da Carlo I d'Angiò a Vittorio Emanuele II. A cura dell'autore Memmo Cagiati.« Vol. 2, 1912, pp. 11, 17-20, 19-26, 37-42; vol. 3, 1913, pp. 19-30.
- Toschi, Paolo. Bibliografia degli ex voto italiani. Florenz 1970.
(Aus unseren Regionen werden folgende Orte genannt: Casalbordino p. 38; Civitella del Tronto p. 42; Isernia p. 48; S. Gabriele pp. 3, 48; Santa Maria del Soccorso in L'Aquila p. 49; Santuari aquilani p. 8; Tagliacozzo p. 67; Villalago p. 72)

Einzelne Gelehrte

- Aurini, Raffaele. Francesco Savini e la sua opera. Saggio bibliografico preceduto da uno studio di Mgr. Giovanni Muzj. Teramo 1950.
- Costantini, Pio. Ricordo di Vincenzo Balzano. In: Rivista abruzzese, 1952, pp. 67-69.
(Mit bibliographischem Anhang)
- Mosca, Bruno. Bibliografia degli scritti di Antonio De Nino. In: Bollettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria, 64 vol. 2, 1975, pp. 533-665.
- Piccirilli, Guido. Saggio di bibliografia degli scritti di Giovanni Pansa. In: Convegno storico abruzzese-molisano. Atti e memorie vol. 2, 1935, pp. 485-494.
(Eine erweiterte Bibliographie erstellte Franco Cercone: Giovanni Pansa. Vita e opere. In: Bollettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria, 63, 1973, pp. 199-282)

Die wichtigsten lokalen Zeitschriften

- De Luca, Ugo [und] Zuccarini, Mario. Catalogo dei periodici abruzzesi posseduti dalla Biblioteca Provinciale »A. C. De Meis« di Chieti. Chieti 1971.
(Die Verfasser behandeln eingehend, z. T. mit Inhaltsangaben, 640 abruzzesische Lokalzeitschriften)
- Abruzzo. Rivista dell'Istituto di Studi Abruzzesi. Pescara-Rom 1963-
(Seit 1967 publiziert das Institut die Zeitschrift Abruzzo-Supplemento)
- Archivio storico molisano. A cura dell'Associazione di Storia Patria nel Molise. S. Elia Fiumerapido (Fr), anno I, 1977-
- Archivio storico per le province napoletane. Neapel 1876 -
(Indice generale, vol. I (1876) - vol. 83 (1964). A cura di Umberto Caldora, 1966)
- Bollettino della Società di Storia Patria Anton Ludovico Antinori negli Abruzzi. L'Aquila 1889-1909.
(Über diese Zeitschrift das Buch: Walter Capezzali. Il Bollettino della Società di Storia Patria »Anton L. Antinori« (1889-1909). Indici: generale, degli autori, delle recensioni, degli argomenti. L'Aquila 1974. Die Zeitschrift wurde fortgesetzt unter dem Titel *Bullettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria*. L'Aquila-Rom 1910- mit dem Nebentitel *Bullettino della Reale Deputazione Abruzzese di Storia Patria*)
- Giornale abruzzese di scienze, lettere ed arti. Chieti-Neapel 1837 bis 1844.
- Rassegna abruzzese di storia ed arte. Sulmona 1897-1900.
- Rassegna d'arte degli Abruzzi e del Molise. Rom-Teramo 1912 bis 1915.
- Rassegna di storia e d'arte d'Abruzzo e Molise. Rom 1925-1927.
- Rivista abruzzese. Chieti-Lanciano 1948-
- Rivista (La) abruzzese di scienze e lettere. Teramo 1886-1919.
(Seit 1893 erschien die Zeitschrift unter dem Titel *La rivista abruzzese di scienze, lettere ed arti*. Für die Jahrgänge 1886 bis 1891 existiert ein Register, zusammengestellt von Giacinto Panella)
- Voce (La) pretuziana. Teramo 1972-

Guiden und Reiseberichte

- Abbate, Enrico. Guida dell'Abruzzo. Rom 1903.
(558 Seiten, heute noch wichtig)
- Abruzzi e Molise. Mailand 1938. (Guida d'Italia del Touring Club Italiano)
- Abruzzo e Molise. Mailand 1965. (Guida d'Italia del Touring Club Italiano)
- Abruzzo. Mailand 1910. (Guide regionali illustrate etc.)
- Craven, Keppel Richard. Excursions in the Abruzzi and northern provinces of Naples. London 1838.
- Lear, Edward. Illustrated excursions in Italy. London 1846.
(Der auf die Abruzzen bezügliche Teil wurde von Barbara Di Benedetto Avallone ins Italienische übersetzt und erschien unter dem Titel *Viaggio illustrato nei Tre Abruzzi*. Sulmona 1974)
- MacDonnel, Anne. In the Abruzzi. London 1908.
- Noack, Friedrich. Italienisches Skizzenbuch. 2 Bde. Stuttgart 1900.
(Bd. 2 enthält folgende Kapitel: Abruzzen und Liristhal, 1896; Im Herzen der Abruzzen, 1897; Im Marserland, 1899)
- Razzi, Serafino. Viaggi in Abruzzo. Introduzione e note di Benedetto Carderi. Pescara 1968. (Reisebericht des 16. Jahrhunderts)

Museumsführer

- (Allgemein): Aurini, Guglielmo. Musei e gallerie abruzzesi. In: L'Abruzzo, 2, 1921, pp. 353-355.
(Behandelt Kommunal-museen in Alfedena, Castel di Sangro, Chieti, Guardiagrele, L'Aquila, Teramo und Vasto, Privatsammlungen Dragonetti-Torres, Persichetti, Rivera, Manieri, Signorini und Palitti, alle in L'Aquila. Erwähnung der Sammlungen Schiera in Castellamare, heute in Pescara, die Sammlungen Zecca, Iezzi und Silecchi in Chieti, Ventili in Giulianova, Bonanni in Ortona a Mare, Aliprandi-Sterlich in Penne, Quartapelle in Teramo, Pansa in Sulmona und Marchesani in Vasto Marina. Der Verfasser nennt die an Kathedralen angegliederten Museen in Atri, Chieti, Corfinio, L'Aquila, Sulmona und Teramo)
- (Baranello): Barone, Giuseppe. Il museo di Baranello ordinato, descritto ed illustrato dall'arch. G.B. Neapel 1897.
- (Caprara d'Abruzzo): Collezione di antiche ceramiche abruzzesi del barone Acerbo dell'Aterno in Caprara di Abruzzo. Catalogo 1942.
(Caprara d'Abruzzo, Ortsteil von Spoltore. Der Katalog behandelt Töpfereien aus Castelli)
- (Chieti): Cianfarani, Valerio. Schede del Museo Nazionale. Rom 1971-1973, Serie I-IV.
- (Chieti): Pinacoteca Provinciale. Catalogo. Prefazione di Francesco Verlengia. Chieti 1956.
- (L'Aquila): Matthiae, Guglielmo. Il castello dell'Aquila e il Museo Nazionale Abruzzese. Rom 1959.
- (L'Aquila): Moretti, Mario. Museo Nazionale d'Abruzzo. L'Aquila 1968.
- (L'Aquila): Moretti, Mario. Guida al castello cinquecentesco e al Museo Nazionale d'Abruzzo in L'Aquila. L'Aquila 1968.
(Zweite Auflage unter dem Titel: Moretti Mario. Guida al castello cinquecentesco dell'Aquila e al Museo d'Abruzzo. L'Aquila 1971. Mit französischer und deutscher Übersetzung)
- (Teramo): Bernardini, Giorgio. Pinacoteca civica di Teramo. Le sue vicende [etc.] Teramo 1923.
(Mit Katalog)
- (Teramo): Carandente, Giovanni. Il Museo Civico di Teramo. La Pinacoteca. Rom 1960.

Allgemeine Werke zu den Abruzzen und zum Molise

- Abruzzo e Molise. Mailand 1948. (Attraverso l'Italia del Touring Club Italiano, vol. 14)
- Abruzzo - Molise. Florenz 1965. (Enciclopedia delle regioni d'Italia)
- Fondi, Mario. Abruzzo e Molise. 1970. (Le regioni d'Italia, vol. 12)

Geschichte und Kunstgeschichte

Allgemein

- Abruzzo. A cura di Umberto Chierici, Valerio Cianfarani [u. a.]. Hrsg. von der Banca Nazionale di Lavoro. Mailand 1963.
- Balzano, Vincenzo. L'arte abruzzese. Bergamo 1910.
(Wichtig wegen der photographischen Dokumentation heute verschollener Kunstwerke)
- Balzano, Vincenzo. L'architettura e la scultura barocca in Abruzzo. In: Rivista abruzzese, 5, 1952, pp. 80-85.

- Bertaux, Emile. *L'art dans l'Italie Méridionale. De la fin de l'Empire Romain à la conquête de Charles d'Anjou*. Paris 1904. (Neubearbeitung 1968)
- Bindi, Vincenzo. *Monumenti storici artistici degli Abruzzi*. Studi di Vincenzo Bindi, con prefazione di F. Gregorovius. 2 Bde. Neapel 1889.
- Convegno storico abruzzese-molisano. 25-29 marzo 1931. Atti e memorie, Casalbordino. Bd. 1, 1933, pp. 1-434, Bd. 2, 1935, pp. 435-862, Bd. 3, 1940, pp. 863-1038.
- Documenti per la storia d'Abruzzo. L'Aquila, Deputazione di Storia Patria. L'Aquila 1977-1982.
- N. 1. Regesto antinoriano. A cura di Salvatore Piacentino. 1977.
- N. 2. Regesto delle fonti archivistiche degli «Annali antinoriani» (voll. III-XVII). A cura di Alessandro Clementi e Maria Rita Berardi. 1980.
- N. 3. Manoscritti d'interesse abruzzese nelle biblioteche romane. A cura di Giorgio Morelli. 1982.
- Galanti, Giuseppe Maria. *Descrizione dello stato antico ed attuale del contado di Molise (etc.)*. Neapel 1781. (7 Bücher in 2 Bden. Nachdruck Neapel 1970)
- Gavini, Ignazio Carlo. *I terremoti d'Abruzzo e i suoi monumenti*. In: *Rivista abruzzese di scienze, lettere ed arti*, 30, 1915, pp. 235-240. (Behandelt die Erdbeben vom Jahre 900 bis zum 27. April 1897)
- Krönig, Wolfgang. *Zur Erforschung und Inventarisierung der Kunstdenkmäler in den Abruzzen*. In: *Kunstchronik*, 29, 1976, pp. 374-381.
- Pace, Valentino. *Ancora sulla tutela del patrimonio artistico. Restauri ai monumenti dell'Abruzzo*. In: *Paragone*, 22, 1971, pp. 71-82.
- Pace, Valentino. *Profilo di storia dell'arte [im Molise] dal medioevo ai giorni nostri*. In: *Molise*. A cura di Sandro Gattei, Adriano La Regina [u.a.]. Mailand 1980, pp. 55-184.
- Pansa, Giovanni. *Gli Orsini signori d'Abruzzo*. Studio storico. Lanciano 1892.
- Schulz, Heinrich Wilhelm. *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*. Nach dem Tode des Verfassers hrsg. von Ferdinand von Quast. 4 Textbde., ein Bildband. Dresden 1860. (Wertvoll ist der Text und der Bildband mit dem Zustand der Objekte im 19. Jahrhundert)
- Speranza, Ugo. *Gli archivi in Abruzzo e le ricerche storiche*. In: *Convegno storico abruzzese-molisano 25-29 marzo 1931*. Atti e memorie. Bd. 2, 1935, pp. 781-849.
- Trombetta, Ada. *Arte medioevale nel Molise*. Rom 1971. (Der Text bezieht sich z. T. auf veraltete Literatur)
- Altertum**
- Cianfarani, Valerio. *Il Museo Nazionale di Antichità degli Abruzzi e del Molise*. Pescara 1959. (Eine andere Edition unter demselben Titel erschien Chieti 1966)
- Cianfarani, Valerio. *Terra italica. Pagine di archeologia abruzzese*. Turin 1959.
- Cianfarani, Valerio. *Santuari nel Sannio*. Pescara 1960.
- Cianfarani, Valerio. *Lineamenti per una storia dell'arte antica nella regione*. In: *Abruzzo. Rivista dell'Istituto di Studi Abruzzesi*, 3, 1965, pp. 279-305.
- Cianfarani, Valerio. *Antiche civiltà d'Abruzzo*. Rom 1969. (Katalog der Ausstellung im Palazzo Venezia in Rom, im April 1969)
- Cianfarani, Valerio, Cremonesi G., Radmilli, Antonio Mario. *Trecentomila anni di vita in Abruzzo*. Tivoli 1972.
- De Santis, Giovanni. *Struttura viaria antica e recente in Abruzzo*. In: *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia XII, Università degli Studi di Perugia*, 1971, pp. 231-256.
- Diebner, Sylvia. *Aesernia-Venafrum. Untersuchungen zu den römischen Steindenkmälern zweier Landstädte Mittelitaliens*. Rom 1979. (Text- und Tafelband)
- Di Niro, Angela. *Necropoli arcaiche di Termoli e Larino. Campagne di scavo 1977-1978*. Matrice 1981.
- Huelsen, C. *Relief of Aquila*. In: *Mitteilungen des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung*, 1890, p. 72 ff. (Behandelt das Relief eines Grabmals im Nationalmuseum in L'Aquila)
- Ludovico, Domenico. *Dove Italia nacque. Corfinium e la guerra sociale*. Rom 1961.
- Mancini, Gioacchino. *Il culto mitriaco nei territori abruzzesi*. In: *Convegno storico abruzzese-molisano, 25-29 marzo 1931*. Atti e memorie, Bd. 1, 1933, pp. 41-47.
- Marinucci, Alfredo. *Stipe votiva di Carsoli. Teste fittili*. Rom 1976. (Ministero per i Beni Culturali e Ambientali)
- Moscato, Sebastiano. *Italia archeologica*. Bd. 2, Novara 1976. (Verfasser behandelt pp. 162-165 Pietrabbondante, pp. 166-169 die neuen Funde von Campovalano)
- Pisani, V. *Le lingue dell'Italia antica oltre il latino*. Turin 1964.
- Radke, Gerhard. *Viae publicae romanae*. (Stichwort in Pauly's Realencyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft. Supplementband 13, 1973. Übersetzung ins Italienische in Buchform von Gino Sigismondi. Bologna 1981)
- Radmilli, Antonio Mario. *La preistoria delle Marche e dell'Abruzzo-Molise*. In: *L'Universo*, 41, 1961, pp. 299-336.
- Radmilli, Antonio Mario. *Ripoli in Val Vibrata e la preistoria abruzzese*. Teramo 1964.
- Radmilli, Antonio Mario. *Abruzzo preistorico*. Florenz 1965.
- Radmilli, Antonio Mario. *Storia dell'Abruzzo dalle origini all'età del bronzo*. Pisa 1977.
- Rellini, Ugo. *La più antica ceramica dipinta in Italia*. Rom 1934. (Verfasser bespricht die Ripolikultur)
- Sannio. *Pentri e Frentani dal VI al I secolo a. C.* Isernia, Museo Nazionale, ottobre-dicembre 1980. (Soprintendenza Archeologica e per i Beni Ambientali Architettonici, Artistici e Storici del Molise)
- Terrosi Zanco, Ornella. *Stipi di epoca italico-romana in grotte abruzzesi*. In: *Atti della Società Toscana di Scienze Naturali. Memorie* 72, Serie A, 1966, pp. 269-290.
- Von Planta, Robert. *Grammatik der oskisch-umbrischen Dialekte*. 2 Bde. Straßburg 1892-1897. (Neuaufgabe 1967).
- Frühchristentum**
- De Angelis D'Ossat, Gioacchino. *Cimiteri antichi della Via Valeria e del bacino del fiume Aterno*. In: *Rivista di archeologia cristiana*, 1950, pp. 85-103.
- Ferrua, Antonio. *Di una piccola catacomba a Superaequum dei Peligni*. In: *Rivista di archeologia cristiana*, 1950, pp. 53-83.
- Monachino, Vincenzo. *La prima diffusione del cristianesimo in Abruzzo*. In: *Abruzzo. Rivista dell'Istituto di Studi Abruzzesi*, 6, 1968, pp. 79-102.
- Rivera, Cesare. *Per la storia dei precursori di San Benedetto nella Provincia Valeria*. In: *Bollettino dell'Istituto Storico Italiano e Archivio Muratoriano. Convegno storico di Montecassino*, 28-29 maggio 1930. Rom 1932, pp. 25-49.

Wilpert, Joseph. I sarcofagi cristiani antichi. 3 Bde. Rom 1929 bis 1936.
(Behandelt werden die Sarkophage in Campovalano und in S. Clemente a Casauria)

Mittelalter

Capasso, Bartolomeo. Le fonti della storia delle provincie napoletane dal 568 al 1500. Neapel 1902.
D'Alena, Michele. Il contado di Molise ed i suoi signori. Pagine di storia e di cronache dall'anno 670 al 1240. Campobasso 1891.
De Francesco, A. Origini e sviluppo del feudalismo nel Molise fino alla caduta della dominazione normanna. In: Archivio storico per le provincie napoletane, 34, 1909, pp. 432-460, 640-671; 35, 1910, pp. 70-98, 273-307.
Jamison, Evelyn. I conti di Molise e di Marsia nei secoli XII e XIII. In: Convegno storico abruzzese-molisano, 25-29 marzo 1931. Atti e memorie, Bd. 1, 1933, pp. 73-178.
Rivera, Cesare. Le conquiste dei primi Normanni in Teate, Penne, Abruzzo e Valva. In: Bullettino della R. Deputazione Abruzzese di Storia Patria, 16, 1925, pp. 7-94.

Neuzeit

Arduino, Antonio. Il Molise dall'unità d'Italia alla repubblica. Isernia 1975.
Benedikt, Heinrich. Das Königreich Neapel unter Kaiser Karl VI. Wien Leipzig 1927.
Chierici, Umberto. I danni della guerra al patrimonio artistico degli Abruzzi e del Molise. L'Aquila 1945.
(Behandelt Kriegsschäden des Zweiten Weltkrieges)
Coppa Zuccari, Luigi. L'invasione francese negli Abruzzi. 4 Bde. L'Aquila 1928-1940.
Pedio, Tommaso. Storia della storiografia del Regno di Napoli nei secoli XVI e XVII. Chiaravalle Centrale 1973.

Einzelne Landschaften der Abruzzen

Agostinoni, Emidio. Il Fucino. Bergamo 1908.
Agostinoni, Emidio. Altipiani d'Abruzzo. Bergamo 1912.
(Collezione di monografie illustrate, 1, 64)
Brogi, Tommaso. La Marsica antica e medievale fino all'abolizione dei feudi. Rom 1900.
Celidonio, Giuseppe. La diocesi di Valva e Sulmona. 4 Bde. Casalbordino 1909-1912. (Vol. 1: Le origini cristiane; Vol. 2, 1910: dal 492 al 1100; Vol. 3, 1911: dal 1100 al 1200; Vol. 4: dal 1200 al 1300)
(Wegen des Todes des Verfassers wurde das Werk nicht fortgesetzt. Wichtig wegen der historischen Dokumentation)
De Berardinis, B. La Valle della Vibrata nella storia e nell'arte. Senigallia 1908.
Gabbrielli, Mariarosa. Provincia di Aquila. Rom 1934. (Inventario degli oggetti d'arte d'Italia, Bd. 4)
(Behandelt das bewegliche Kunstgut von 157 Örtlichkeiten. Profunde Quelle oft heute nicht mehr an Ort und Stelle befindlicher Objekte)
Mattiocco, Ezio. Vestigia alto medioevali nella Valle Peligna. In: Abruzzo. Rivista dell'Istituto di Studi Abruzzesi, 5, 1967, pp. 136-141.
Molinari, Renato. Le autonomie comunali nell'Abruzzo teramano. Teramo 1933.

Piccirilli, Pietro. La Marsica. Appunti di storia e d'arte. Trani 1904.
Sabatini, Francesco. La regione degli altipiani maggiori d'Abruzzo. Storia di Roccaraso e Pescocostanzo. Genua 1960.
Signorini, Angelo. La diocesi di Aquila descritta ed illustrata. 2 Bde. L'Aquila 1868.

Einzelne Orte

Abruzzen

(Alba Fucense): Alba Fucens. Rapports et Études. Présentés par J[oseph] Mertens. 2 Bde. Brüssel/Rom 1969. Études de philologie, d'archéologie et d'histoire anciennes publiées par l'Institut Historique Belge de Rome, tome 12 et 13.
(Alba Fucense): Delogu, Raffaello. La chiesa di San Pietro di Alba Fucense e l'architettura romanica in Abruzzo. In: Alba Fucens. Rapports et Études. Présentés par J[oseph] Mertens. Bd. 2, Brüssel/Rom, 1969, pp. 23-68.
(Alba Fucense): Fiorani, Paolo Martire. Le antiche fortificazioni di Alba Fucense. In: Abruzzo. Rivista dell'Istituto di Studi Abruzzesi, 6, 1968, pp. 173-183.
(Alba Fucense): Mertens J[oseph]. Deux temples italiens à Alba Fucens. In: Alba Fucens. Rapports et Études. Présentés par J[oseph] Mertens. Bd. 2, Brüssel/Rom 1969, pp. 7-22.
(Atri): Gli affreschi della cattedrale di Atri. Introduzione critica di Guglielmo Matthiae, commentario alle tavole di Bruno Trubiani. Pomezia 1976.
(Atri): Cherubini, Gabriello. Andrea Matteo III Acquaviva e la sua cappella nella chiesa cattedrale di Atri. Note storico-artistiche. In: Il Giambattista Vico, 4, 1857, pp. 3-13.
(Nochmal erschienen in: Album pittorico letterario abruzzese, 1, 1859, pp. 6-8, 13-15)
(Atri): Matthiae, Guglielmo. Sancta Maria de Hatria. In: Palladio, 11, 1961, pp. 93-102.
(Atri): Trubiani, Bruno. La basilica cattedrale di Atri. Rom 1969.
(Bominaco): Pace, Valentino. Precisioni sugli affreschi dell'oratorio di San Pellegrino a Bominaco. In: Commentari, 21, 1970, pp. 291-297.
(Campovalano): Zanco, Ornella. Bronzi arcaici da Campovalano. Rom 1974. (Documenti di antichità italiane e romane, 6, Soprintendenza alle Antichità degli Abruzzi)
(Celano): Perrotti, Raffaele. Il castello di Celano nella storia e nell'arte della Marsica. Rom 1949.
(Chieti): Verlengia, Francesco. Guida storico-artistica di Chieti. Chieti 1950.
(Corfinio): Fucinese, Damiano Venanzio. La cattedrale di Valva alla luce dei recenti restauri. In: Napoli Nobilissima, 7, 1968, pp. 183-194; 8, 1969, pp. 77-89.
(Forcone): Alinari, Arturo. L'antica chiesa di S. Massimo cattedrale di Forcona. In: Bullettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria, 26, 1935, pp. 67-80.
(Francavilla a Mare): Marino, Teodorico. Francavilla nella storia e nell'arte. Chieti 1896. (Nachdruck Francavilla 1968)
(L'Aquila): Carderi, Benedetto. I domenicani a L'Aquila. Prima parte. Sulmona 1971.
(L'Aquila): Chierici, Umberto. Gli affreschi della chiesa di S. Silvestro in Aquila. In: Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione 34, 1949, pp. 111-128.
(L'Aquila): Chierici, Umberto. La basilica di S. Bernardino all'Aquila. Genua 1964.
(L'Aquila): Chini, Mario. Documenti relativi ai pittori che operano in Aquila fra il 1450 e il 1550 circa. In: Bullettino della

- Deputazione Abruzzese di Storia Patria, 18, 1927, pp. 1-3, 13-138.
- (L'Aquila): Colapietra, Raffaele. L'Aquila e l'Abruzzo nell'età aragonese. In: Rivista storica del mezzogiorno, 1, 1966, pp. 61-166.
- (L'Aquila): Eberhardt, Jürgen. Das Kastell von L'Aquila degli Abruzzi und sein Architekt Pyrrhus Aloisius Scrivà. In: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, 14, 1973, pp. 139-246.
- (L'Aquila): Leosini, Angelo. Monumenti storici artistici della città di Aquila e suoi contorni colle notizie de' pittori, scultori, architetti ed altri artefici che vi fiorirono. L'Aquila 1848.
- (L'Aquila): Mack Bongiorno, Laurine. The date of the Altar of the Madonna in S. Maria del Soccorso, Aquila. In: The Art Bulletin, 26, 1944, pp. 188-192.
- (L'Aquila): Marchi, Achille. Brevi notizie sul nuovo teatro comunale di Aquila degli Abruzzi. L'Aquila 1873.
- (L'Aquila): Mariani, Valerio. Miniature del rinascimento ad Aquila. In: La Bibliofilia, 29, 1927, pp. 81-92.
- (L'Aquila): Merlo, Claudia. L'Aquila. Ricerche di geografia urbana. Rom 1942. Pubblicazioni dell'Istituto di Geografia della R. Università di Roma. Serie A, 6.
- (L'Aquila): Moretti, Mario [und] Dander, Marilena. Architettura civile aquilana dal XIV al XIX secolo. Catalogazione e schedature degli edifici di rilevante interesse storico artistico nella città dell'Aquila. L'Aquila 1974.
- (Besprochen von Wolfgang Krönig in: Kunstchronik 29, 1976: Zur Erforschung und Inventarisierung der Kunstdenkmäler in den Abruzzen, pp. 374-381.
- (L'Aquila): Ragguaglio su l'essere della città dell'Aquila e delle cose più notabili succedute nella medesima e nelli luoghi della sua provincia per li terremoti occorsi nel mese di gennaio e febbraio 1703 anno corrente. L'Aquila 1703.
- (L'Aquila): Serra, Luigi. Aquila monumentale. L'Aquila 1912. (Mit folgender Gliederung: L'arte romanico-gotica dalla metà del sec. XIII alla metà del XV, pp. 11-31; Il rinascimento dalla metà del sec. XV alla fine del XVI, pp. 35-77; il barocco, sec. XVII-XVIII, pp. 81-107; Teofilo Patini, pp. 111-115)
- (L'Aquila): Serra, Luigi. Aquila. Bergamo 1929.
- (L'Aquila): Vicari, Luigi. La chiesa di S. Filippo Neri e il barocco aquilano. In: Bullettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria, 63, 1973 pp. 423-440.
- (Ortona a Mare): Lefevre, Renato. La «missione» in Abruzzo di Gregorio Caronica, architetto della fine del Cinquecento. In: Strenna dei romanisti 1976, pp. 40-47. (Behandelt den Pal. Farnese in Ortona)
- (Ortona a Mare): Lefevre, Renato. Notizie e documenti sul Palazzo Farnese di Ortona. In: Atti del XIX Congresso di storia dell'architettura, 15-21 settembre 1975, Bd. 1, 1980, pp. 221-240.
- (Pescara): Marciari, Corrado. La fortezza di Pescara. Un episodio di corruzione. - La Pineta di Salino. In: Rivista abruzzese, 17, 1964, pp. 129-138.
- (Pescara): Scerni, Neri. Alcuni cenni sulla fortezza di Pescara. In: Bollettino dell'Istituto Storico e di Cultura dell'Arma del Genio, 18, 1952, Nr. 4, pp. 29-47.
- (Pescocostanzo): Benevolo, Leonardo. L'arredamento di Santa Maria del Colle a Pescocostanzo. In: Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura dell'Università di Roma. 1954, Nr. 5, pp. 1-9.
- (Popoli): Colarossi Mancini, Alfonso. Memorie storiche di Popoli fino all'abolizione dei feudi. Popoli 1911.
- (San Clemente a Casauria): Chronicon Casauriense. In: Ludovico Muratori. Rerum Italicarum Scriptores. Tomo 2, parte 2, Mailand 1726.
- (Santa Maria Arabona): Chierici, Umberto. La chiesa di S. Maria Arabona presso Chieti. In: Napoli Nobilissima, 2, 1962, pp. 83-102.
- (Scurcola): Egidi, Pietro. Carlo I d'Angiò e l'abbazia di S. Maria della Vittoria presso Scurcola. In: Archivio storico per le province napoletane, 34, 1909, pp. 252-291, pp. 732-767; 35, 1910, pp. 125-175. (Gründliche Arbeit mit Dokumenten)
- (Sulmona): Faraglia, Nunzio Federico. Codice diplomatico sulmonese. Lanciano 1888.
- (Das Dokument 209 gibt die beste Lesart des Dekrets des Königs Ladislaus von 1406 in bezug auf den Goldschmied Piczulo)
- (Sulmona): Piccirilli, Guido. Sulmona. Guida storico-artistica. Sulmona 1932. (Völlige Neubearbeitung unter gleichem Titel erschien Mailand 1963)
- (Sulmona): Piccirilli, Pietro. Monumenti architettonici sulmonesi descritti e illustrati. (Dal XIV al XVI secolo). Lanciano 1888. (Nachdruck 1976)
- (Teramo): Savini, Francesco. I signori di Melatino. Notizie storico-critiche sulla più illustre famiglia teramana nel medio-evo, corredate di inediti ed originali documenti. Florenz 1881.
- (Teramo): Savini, Francesco. Il duomo di Teramo. Storia e descrizione corredate di documenti e di 19 tavole fototipiche. Rom 1900.
- (Teramo): Savini, Francesco. La contea di Apruzio e i suoi conti. Storia teramana dell'alto medioevo, corredata di 30 documenti, di un fac-simile e di una carta storico-topografica. Rom 1905.
- (Teramo): Savini, Francesco. Gli edifici teramani nel medioevo. Studio tecnico-storico. Rom 1907.
- (Vasto): Cassi Ramelli, Antonio. Il castello di Vasto. In: Castellum, Nr. 18, 1972, pp. 121-124.
- (Villa Celiera): Monaci, Alfredo. Notizie e documenti per l'abbazia di Casanova nell'Abruzzo. Rom 1894.

Molise

- (Campobasso): Gasdia, Vincenzo Eduardo. Storia di Campobasso. 2 Bde. Verona 1960.
- (Larino): De Gennaro, Giuseppe. Larino e la sua cattedrale. Neapel 1955. (Geschrieben anlässlich der Restaurierung des Domes)
- (Larino): Magliano, Giandomenico. Considerazioni storiche sulla città di Larino (etc.). Campobasso 1895.
- (Santa Maria della Strada): Jamison, Evelyn. Notes on Santa Maria della Strada at Matrice, its history and sculpture. In: Papers of The British School at Rome, 14, 1938, pp. 32-96.
- (San Vincenzo al Volturno): Belting, Hans. Studien zur beneventanischen Malerei. Wiesbaden 1968. (Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie 7)
- (San Vincenzo al Volturno): Chronicon Vulturense. Del monaco Giovanni. A cura di Vincenzo Federici. 3 Bde. 1925-1938. R. Istituto Storico Italiano per il Medio-Evo, Fonti 58-60.
- (San Vincenzo al Volturno): Toesca, Pietro. Reliquie d'arte della badia di San Vincenzo al Volturno. In: Bullettino dell'Istituto Storico Italiano, Nr. 25, Rom 1904, pp. 1-84.
- (Sepino): Cianfarani, Valerio. Guida delle antichità di Sepino. Mailand 1958.
- (Termoli): Haseloff, Arthur. Die Bauten der Hohenstaufen in Unteritalien. Leipzig 1920. (Behandelt das Kastell von Termoli, pp. 357-365)

Architektur

Allgemein

- Atti del XIX congresso di storia dell'architettura. L'Aquila 15-21 settembre 1975. 2 Bde. L'Aquila 1980.
- Benedetti, Sandro. L'architettura dell'epoca barocca in Abruzzo. In: Atti del XIX congresso di storia dell'architettura. L'Aquila 15-21 settembre 1975. Bd. 2, 1980, pp. 275-312.
- Calò Mariani, Maria Stella. Due cattedrali del Molise. Termoli e Larino. Rom 1979.
- Carbonara, Giovanni. Iussu Desiderii. Montecassino e l'architettura campano-abruzzese nell'undecimo secolo. 1979. Pubblicazioni dell'Istituto di Fondamenti dell'Architettura dell'Università di Roma.
- Cecchelli Trinci, Margherita. Cripte abruzzesi e molisane (IX-XIII secolo). In: Atti del XIX congresso di storia dell'architettura. L'Aquila 15-21 settembre 1975. Bd. 1, 1980, pp. 39-56.
- Fasolo, Furio. L'architettura in Abruzzo dalla fine del '300 ai primi del '600. In: Atti del XIX congresso di storia dell'architettura. L'Aquila 15-21 settembre 1975. Bd. 1, 1980, pp. 195-202.
- Gavini, Ignazio. Storia dell'architettura in Abruzzo. 2 Bde. Mailand/Rom 1927-1928.
(Unübertroffen in der Bauanalyse. Die historischen Auswertungen sind oft angreifbar)
- Krönig, Wolfgang. Hallenkirchen in Mittelitalien. In: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, 2, 1938, pp. 1-142.
(Mit Berücksichtigung der Abruzzien)
- Matthiae, Guglielmo. Le facciate a coronamento rettilineo in Abruzzo. In: Bullettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria, 26, 1935, pp. 7-14.
- Matthiae, Guglielmo. Architettura medioevale nel Molise. In: Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione, 31, 1937, pp. 93-116.
- Ranke, Winfried. Frühe Rundfenster in Italien. Inaugural-Dissertation Berlin 1968.
(Aus unseren Regionen werden folgende Rundfenster behandelt: S. Maria della Strada, pp. 131-136; S. Clemente a Casauria, pp. 137-144; S. Giovanni ad Insulam, pp. 145-150; S. Paolo di Pelutino, pp. 151-156; Caramanico, S. Tommaso, pp. 157-161; S. Maria di Ronzano, pp. 162-164)
- Wagner-Rieger, Renate. Die italienische Baukunst zu Beginn der Gotik. Teil II: Süd- und Mittelitalien. Graz/Köln 1957.
(Verfasserin behandelt eingehend, z. T. mit Grundrissen und Photographien, folgende Denkmäler: Atri, Dom; Guardagrele, S. Maria Maggiore; San Bartolomeo in Carpineto della Nora; San Clemente a Casauria; San Giorgio in Petrella Tifernina; S. Giovanni in Venere; Santa Maria della Vittoria bei Scurcola; Santa Maria in Arabona; Santo Spirito d'Ocre; San Vincenzo al Volturno; Termoli, Kastell; Villa Celiera, Badia di S. Maria Casanova)

Burgen

- Calvani, Angelo. Preliminari alla castellologia abruzzo-molisana. In: Castellum, Nr. 11, 1970, pp. 29-44.
- Perogalli, Carlo. Castelli dell'Abruzzo e del Molise. Mailand 1975.
- Scerni, Neri. Sopra un manoscritto italiano esistente presso la Biblioteca Nazionale di Parigi. Visita alle torri di Capitanata e d'Abruzzo eseguita alla fine del 1500 dal marchese di Colenza. In: Bollettino dell'Istituto Storico e di Cultura dell'Arma del Genio, 21, 1955, pp. 378-395.

Wohnbau und Villen

- Alisio, Giancarlo. Siti reali dei Borboni. Rom 1976.
(Mit Berücksichtigung von Venafro)
- Cataudella, Mario. La casa rurale nel Molise. Florenz 1969.
- Celeno, C. Notizie del bello, dell'antico e del curioso che contengono le reali ville di Porti Resina [etc.]. Neapel 1792.
(Mit Berücksichtigung von Venafro)
- De Cristofaro, Nicola Amore. La villa dei duchi Cantelmo in Popoli. In: Abruzzo. Rivista dell'Istituto di Studi Abruzzesi, 5, 1967, pp. 307-334.
- Ortolani, Mario. La casa rurale negli Abruzzi. Florenz 1961.

Skulptur

- Berliner, Rudolf. Die Weihnachtskrippe. München 1955.
(Mit eingehender Berücksichtigung der Abruzzien)
- Buschhausen, Helmut. Die süditalienische Bauplastik im Königreich Jerusalem von König Wilhelm II. bis Kaiser Friedrich II. Wien 1978.
(Kapitel 1, pp. 59-85 hat den Titel: Steinmetzen aus Apulien, aus den Molisen[!] und aus den Abruzzien im Heiligen Land. Kapitel 5 heißt: Die Entwicklung der Bauplastik des 12. und 13. Jahrhunderts in Apulien, in den Molisen[!] und in den Abruzzien sowie deren Einflüsse auf die Monumente des Heiligen Landes. Die Unterabschnitte dieses Kapitels behandeln pp. 333-343 die Kathedrale Santa Maria e San Basso zu Termoli, pp. 343-356 die Abteikirche San Giovanni in Venere bei Fossacesia, pp. 356-367 die Abteikirche San Clemente a Casauria bei Torre dei Passeri, pp. 367-370 die Kathedrale Santa Maria e San Massimo zu Penne, pp. 370-371 die Kirche Santa Maria Assunta zu Pianella)
- Carli, Enzo. Per la scultura lignea del Trecento in Abruzzo. In: Le Arti, 3, 1941, pp. 435-443.
- Gabbriellini, Mariarosa. Plastica lignea abruzzese. In: Rassegna marchigiana, 11, 1933, pp. 114-123.
- Gavini, Ignazio Carlo. Note sulla scultura degli Abruzzi. In: Rassegna di storia e d'arte d'Abruzzo e Molise. I, 1925, pp. 16-63, pp. 135-142, pp. 179-190; II, 1926, pp. 54-66, pp. 173-192.
- Gavini, Ignazio Carlo. Sommario della storia della scultura in Abruzzo. In: Convegno storico abruzzese-molisano, 25-29 marzo 1931. Atti e memorie I, 1933, pp. 353-372.
- Lehmann-Brockhaus, Otto. Die Kanzeln in den Abruzzien im 12. und 13. Jahrhundert. In: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte VI, 1942-1944, pp. 257-428.
- Mariani, Valerio. Sculture lignee in Abruzzo. Bergamo 1930.
- Sculture lignee nella Campania. Catalogo della mostra a cura di Ferdinando Bologna e Raffaello Causa. Neapel, Palazzo Reale 1950.
(Mit Hinweisen auf die Skulptur der Abruzzien)
- Gattoni, Giammario. Sculture lignee aputine. In: La Voce pretuziana, 6, Nr. 3, 1977.

Malerei

- Carano, C. Pittori molisani nel periodo barocco. In: Almanacco del Molise, 1975, pp. 287-316.
- Carli, Enzo. Affreschi benedettini del XIII secolo in Abruzzo. In: Le Arti, 1, 1938, pp. 442-463.
- Carli, Enzo. Un dittico senese in Abruzzo. In: Le Arti, 1, 1938, pp. 594-596.
(Behandelt das Diptychon aus Cellino Attanasio, heute im Nationalmuseum von L'Aquila)

Carli, Enzo. Per la pittura del Quattrocento in Abruzzo. In: Rivista del R. Istituto di Storia dell'Arte, 9, 1942, pp. 164-211.

Gnudi, Cesare s. Verlengia, Francesco.

Matthiae, Guglielmo. Pittura medioevale abruzzese. Mailand 1969.

(Die von Matthiae vorgenommene Datierung der Fresken von S. Maria di Ronzano ist nicht haltbar. Die von Rezensenten vorgeschlagene Spätdatierung der Fresken von S. Pietro ad Oratorium in das Ende des 12. Jahrhunderts ist erwägenswert, aber nicht gesichert. Zur Kontroverse vgl. die Besprechung des Buches von Matthiae von Wolfgang Krönig in: Kunstchronik 29, 1976, p. 379. Neue Betrachtungen gibt auch Valentino Pace in der Zeitschrift Commentari, 20, 1969; 21, 1970; 23, 1972: Anomalie iconografiche in Abruzzo, und in dem Aufsatz L'iconografia dei programmi absidiali del XII e XIII secolo, in: Abruzzo. Rivista dell'Istituto di Studi Abruzzesi, 14, 1976, pp. 61-73)

Ricci, Corrado. Pitture a Casoli e a Gessopalena. In: Rassegna d'arte degli Abruzzi e del Molise, 2, 1913, pp. 57-62.

Toschi, Paolo. Ex voto abruzzesi. In: Abruzzo. Rivista dell'Istituto di Studi Abruzzesi, 5, 1967, pp. 45-49.

Verlengia, Francesco. A proposito degli affreschi trecenteschi di scuola bolognese esistenti nella cattedrale di Chieti. In: Rivista abruzzese IX, 1956, p. 122.

(Darin zitiert ein Brief von Cesare Gnudi an Verlengia)

Handschriften und Miniaturalerei

Bindi, Vincenzo. S. Clemente a Casauria e il suo codice miniato esistente nella Biblioteca Nazionale di Parigi. Neapel 1885.

— Chiappini, Aniceto. I codici di Santa Maria Maggiore in Guardiagrele. In: Rivista abruzzese, 11, 1958, pp. 41-44.

Chiappini, Aniceto. Profilo di codicografia abruzzese fino al sec. XV compreso. In: Accademie e biblioteche d'Italia, 26, 1958, pp. 433-458.

Gabbriellini, Mariarosa. Un exultet cassinese dell' XI secolo. In: Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione Nazionale, 26, 1933, pp. 306-313.

(Behandelt die Exultetrolle von Avezzano)

Salvoni Savorini, Grazia. Monumenti della miniatura negli Abruzzi. In: Convegno storico abruzzese-molisano 25-29 marzo 1931.

Atti e memorie, Bd. 2, 1935, pp. 495-519.

Trubiani, Bruno. Miniature, codici, incunaboli ad Atri. Rom 1972.

Kunstgewerbe

Birkemeyer, Ewa. Plats de Castelli dans les collections de Wilanów. In: Bulletin du Musée National de Varsovie, 17, 1976, Nr. 1, pp. 1-14.

Catalogo della mostra dell'oreficeria sacra abruzzese. Chieti 1950.

Ceci, Giuseppe. Maestri organari nell'Italia meridionale dal sec. XV al XIX. In: Samnium, 5, 1932, pp. 112-129.

(Mit Berücksichtigung von Abruzzo und Molise)

Chini, Mario. Documenti relativi all'arte nobile dell'argento in Aquila nel sec. XV. In: Bollettino della Reale Deputazione Abruzzese di Storia Patria, 3, 1912, pp. 7-88.

Gmelin, Leopold. Die mittelalterliche Goldschmiedekunst in den Abruzzen. In: Zeitschrift des Bayerischen Kunstgewerbe-Vereins München, 1890, Heft 1-2 und 11-12, pp. 10-16, pp. 133-149.

(Italianische Übersetzung: L'oreficeria medioevale negli Abruzzi. Traduzione di Gaetano Crugnola. In: Rivista abruzzese di scienze, lettere ed arti, 1891, pp. 145-150, pp. 250-263, pp. 307-322, pp. 353-382)

Jestaz, Bertrand. Les modèles de la majolique historiée. In: Gazette des Beaux-Arts, 79, 1972, pp. 215-240; 81, 1973, pp. 109-128. (Mit gründlicher Behandlung der Keramik von Castelli)

Lunelli, Renato. L'arte organaria del rinascimento in Roma. Florenz 1958.

(Erwähnung von Orgelbauern aus Sulmona)

Marciani, Corrado. Antichi organari abruzzesi. In: Rivista abruzzese, 25, 1972, Nr. 2, pp. 113-126.

Mattiocco, Ezio. L'oreficeria medioevale abruzzese. La scuola di Sulmona. In: Abruzzo. Rivista dell'Istituto di Studi Abruzzesi, 6, 1968, pp. 361-403.

Pace, Valentino. Per la storia dell'oreficeria abruzzese. In: Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione, 1972, pp. 78-89.

(Enthält: Elenco cronologico degli oggetti datati da oreficeria abruzzese)

Toesca, Pietro. Vetri italiani a oro con graffiti. In: L'Arte, 1908, pp. 246-261.

(pp. 255-257 Angaben über den Glasmaler Amico aus L'Aquila)

Einzelne Künstler

(Bentevenga): Mattiocco, Ezio. Ciccarello e Masio de' Bentevenga orafi sulmonesi. Sulmona 1968.

(Delitio, Andrea): Argan, Giulio Carlo. Andrea Delitio. In: Abruzzo. Rivista dell'Istituto di Studi Abruzzesi, 1, 1963, pp. 79-85.

(Delitio, Andrea): Bologna, Ferdinando. Andrea Delitio. In: Paragone, 1, 1950, Nr. 5, pp. 44-50.

(Delitio, Andrea): Trubiani, Bruno. Un catasto di Atri del 1447 ed il pittore Andrea De Litio. In: Bollettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria, 63, 1973, pp. 319-387.

(Gatti, Saturnino): Bologna, Ferdinando. Saturnino Gatti: Un'opera. In: Paragone, 1, Nr. 5, 1950, pp. 60-63.

(Maestro dei politici crivelleschi): Bologna, Ferdinando. La ricostruzione di un politico e il «Maestro dei politici crivelleschi». In: Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione, 33, 1948, pp. 367-370.

(Majewski): Ryszkiewicz, Andrzej. Sebastian Majewskimalarz polski we Włoszech w 17 w. In: Rocznik historii sztuki, 9, 1973, pp. 171-192.

(Michetti, Francesco Paolo): Ojetti, Ugo. Michetti e la mostra di Berlino. In: Nuova antologia, 1899, pp. 518-534.

(Michetti, Francesco Paolo): Sillani, Tommaso. F. P. Michetti. Rom 1932.

(Nikolaus von Guardiagrele): Carli, Enzo. Nicola da Guardiagrele e il Ghiberti. Primi ragguagli sulla scultura guardiese. In: L'Arte, 42, 1939, pp. 144-164, pp. 222-238.

(Nikolaus von Guardiagrele): Churchill, Sidney J. A. Nicola da Guardiagrele, der Goldschmied der Abruzzen. Einige Angaben und eine Bibliographie. In: Monatshefte für Kunstwissenschaft, 7, 1914, pp. 81-93.

(Italianische Übersetzung in: Arte e storia, 1918, Nr. 4, pp. 132-134, Nr. 5-7, pp. 68-73, und in: Albia, 1, 1924, pp. 232-240.

(Pittoni, Girolamo): Puppi, Lionello. Un'opera di Girolamo Pittoni all'Aquila. In: Bollettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria, 51-53, 1961-1963, pp. 151-159.

(Der Verfasser identifiziert den Erbauer des Mausoleums Coelestins V. in S. Maria di Collemaggio in L'Aquila, Girolamo da Vicenza, mit Girolamo Pittoni)

(Silvester von L'Aquila): Chini, Mario. Silvestro di Giacomo da Sulmona cittadino aquilano. Documenti raccolti e ordinati per

- servire allo studio di cinquanta anni di storia artistica aquilana. Vol. 1, L'Aquila 1909.
- (Silvester von L'Aquila): Chini, Mario. Silvestro aquilano e l'arte in Aquila nella II metà del sec. XV. L'Aquila 1954.
- (Silvester von L'Aquila): Mack Bongiorno, Laurine. Notes on the art of Silvestro dell'Aquila. In: *The Art Bulletin*, 24, 1942, pp. 232-243.
- (Tanzio, Antonio): Bologna, Ferdinando. Altre prove sul viaggio romano del Tanzio. In: *Paragone*, 4, 1953, Nr. 45, pp. 39-45. (Behandelt Tanzios Bilder in Fara S. Martino und in Pescocostanzo)

Kirchengeschichte

Allgemein

- Angelone, Giovanna. Il concilio di Trento e il suo influsso nella diocesi di Sulmona. In: *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia* 7. Università di Perugia, 1971, pp. 153-177.
- Antonio (P.) Da Serramonasca. Celestino V. L'Aquila 1968.
- Celidonio, Giuseppe. Vita di S. Pietro Celestino papa V, scritta sui documenti coevi. 4 Bde. Sulmona 1896. (Nachdruck hrsg. von M. Capodicasa, Pescara 1954)
- Herde, Peter. Coelestin V. (1294). (Peter von Morrone). Der Engelpapst. Mit einem Urkundenanhang und Edition zweier Viten. Stuttgart 1981.
- Hofer, Johannes. Johannes Kapistran. Ein Leben um die Reform der Kirche. Neu bearbeitete Ausgabe. 2 Bde. Heidelberg 1964/1965.
- Kamp, Norbert. Kirche und Monarchie im staufischen Königreich Sizilien. I. Prosographische Grundlegung: Bistümer und Bischöfe des Königreichs 1194-1266. 1. Abruzzo und Kampanien. München 1973. (Die gründliche Arbeit fußt auf eingehender Dokumentation)
- Marangoni, Giovanni. Acta s. Victorini episcopi Amiterni et martyris. Rom 1740. (Behandelt, mit Stichen versehen, die Katakomba von S. Vittorino)
- Piccirilli, Raffaella. Antiche immagini di Celestino V esistenti a Sulmona. In: *Rivista abruzzese*, 10, 1957, pp. 41-53.
- Rivera, Giuseppe. Il beato Vincenzo dall'Aquila e i suoi tempi. Nel IV centenario della sua morte. L'Aquila 1904.
- Rivera, Giuseppe. Memorie biografiche dei cardinali abruzzesi. L'Aquila 1924.
- S. Pierre Célestin et ses premiers biographes. In: *Analecta Bollandiana*, 16, 1897, pp. 365-487.

Einzelne Orden

- Carderi, Benedetto. La soppressione dei domenicani nell'Abruzzo teramano. Saggio storico con appendice. Teramo 1964.
- Carderi, Benedetto. Testimonianze domenicane. Dal fondo notarile dell'Archivio di Stato di Teramo. Teramo 1970.
- Carderi, Benedetto. I domenicani nella diocesi di Penne. In: *Bullettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria*, 64, 1974, vol. 2 (1975), pp. 668-965.
- Chiappini, Aniceto. L'Abruzzo francescano nel secolo XIII. In: *Rassegna di storia e d'arte d'Abruzzo e Molise*, 2, 1926, pp. 97-146.
- Chiappini, Aniceto. Profilo di storia francescana in Abruzzo dal sec. XIV al XVI. In: *Bullettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria*, 17, 1926, pp. 9-68.

- D'Agostino, Giacinto. San Francesco e i Francescani in Abruzzo. 4 Bde. Lanciano 1913-1927. (Bd. 4 behandelt die in den Abruzzo existierenden Franziskanerklöster)
- Di Iorio, Eduardo. I Cappuccini nel Molise (1350-1975). Arte e ricordi storici nelle loro chiese e conventi. Campobasso 1976.
- Falconio, Diomede. I minori riformati negli Abruzzi. 3 Bde. Rom 1913-1914.

Humanisten

- Antinoriana. Studi per il bicentenario della morte di Antonio Ludovico Antinori. Pubblicati dalla Deputazione di Storia Patria. 4 Bde. L'Aquila 1978-1979.
- Contributi di A(lessandro) Clementi (u. a.) 1978.
 - Colapietra, Raffaele: L'Aquila dell'Antinori. Strutture sociali ed urbane della città nel Sei e Settecento. vol. 1. Il Seicento. 1978.
 - vol. 2. Il Settecento. 1978.
 - Atti del convegno di studi antinoriani per il secondo centenario dell'Aquila 20-21-22 ottobre 1978-1979.
- Casti, Enrico. Anton Ludovico Antinori e le sue molteplici opere edite ed inedite. L'Aquila 1887.
- De Nino, Antonio. I legisti ed artisti abruzzesi nello studio di Bologna. In: *Rivista abruzzese di scienze, lettere ed arti*, 9, 1894, p. 190.
- Faraglia, Nunzio Federico. Barbato di Sulmona e gli uomini di lettere della corte di Roberto d'Angiò. In: *Archivio storico italiano*, serie 5, vol. 3, 1889, pp. 313-360.
- Marinangeli, Giacinto O. F. M.: Antonio Ludovico Antinori 1704-1778. Commemorato nella chiesa aquilana di San Filippo il 1 marzo 1978. L'Aquila 1978.
- Mascetta Caracci, Lorenzo. Barbato di Sulmona e i suoi amici Barilli e Petrarca. Nuove ricerche. In: *Rassegna abruzzese di storia ed arte*, 2, 1898, pp. 123-192.

Handel, Gewerbe, Bevölkerung

- Laccetti, Filippo. Le relazioni commerciali fra Vasto e Venezia. In: *Rivista abruzzese di scienze, lettere ed arti*, 15, 1900, pp. 596-603.
- Marciani, Corrado. Lettres de change aux foires de Lanciano au XVI^e siècle. Paris 1962. (École Pratique des Hautes Études. VI^e section. Centre de Recherches Historiques. Affaires et gens d'affaires 28)
- Mussoni, Giuseppe. L'antico commercio dello zafferano nell'Aquila ed i capitoli relativi e gli statuti che lo regolavano. In: *Bollettino della Società di Storia Patria Anton Ludovico Antinori negli Abruzzi*, 18, 1906, pp. 247-289; 19, 1907, pp. 23-79.
- Rešeter, Milan. Die serbokroatischen Kolonien in Südtalien. Wien 1911. Schriften der Balkankommission hrsg. von der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. Linguistische Abteilung IX. (I, Südslawische Dialektstudien, Heft 5)
- Trinchieri, Romolo. Consuetudini e contratti pastorizi nell'Appennino abruzzese e nell'Agro Romano. In: *Archivio Vittorio Scialoja per le consuetudini giuridiche agrarie e le tradizioni popolari italiane*. Anno VI, 1939, pp. 95-143.

Volkskunde

- Atti del VII congresso nazionale delle tradizioni popolari, Chieti 1957. Florenz 1959.
- De Nino, Antonio. Tradizioni popolari abruzzesi. Scritti inediti e rari. A cura di Bruno Mosca. 2 Bde. L'Aquila 1970-1972.
- Finamore, G. Credenze, usi e costumi abruzzesi. In: *Curiosità popolari tradizionali* di G. Pitré. Bd. 7, Bd. 13, Palermo 1890.
- Galanti, E.M. Vita tradizionale dell'Abruzzo e del Molise. Florenz 1961.
- Nobilio, E. Vita tradizionale dei contadini abruzzesi nel territorio di Penne. Florenz 1962.
- Pansa, Giovanni. Ovidio nel medioevo e nella tradizione popolare. Sulmona 1924.
- Pansa, Giovanni. Miti, leggende e superstizioni dell'Abruzzo. Studi comparati. 2 Bde. Sulmona 1924-1927.
- Verlengia, Francesco. Tradizioni e leggende sacre abruzzesi. Pescara 1958.