

ängstlich verschwiegen. Daß unter solchen Umständen dann die eigentliche kunsthistorische Rechtfertigung aus der UdSSR aufwendig importierter Ausstellungen bezweifelt werden kann, liegt auf der Hand.

Thomas Strauss

Rezensionen

HANNO-WALTER KRUFF, *Domenico Gagini und seine Werkstatt*. München 1972, Bruckmann (Italienische Forschungen, herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut in Florenz. Dritte Folge, Band VI) 284 Seiten, 289 Abb.

HANNO-WALTER KRUFF, *Antonello Gagini und seine Söhne*. München 1980, Bruckmann. 564 Seiten, 537 Abb.

Das Erscheinen der beiden nach Thema, Durchführung und Umfang gleich bedeutenden Bände zur Renaissanceskulptur in Sizilien macht es notwendig, ihren Standort in der Geschichte der Forschung zu kennzeichnen. Beispielhaft deutlich ist an diesem Teilgebiet, wie sehr die kunstgeschichtliche Erforschung Siziliens seit langem zurückstand hinter derjenigen des festländischen Italien. Der auffallende Mangel an Interesse läßt sich nicht nur durch das Fehlen überragender Künstlerpersönlichkeiten erklären. Andererseits blieb die bedeutende sizilische Lokalforschung des 19. Jahrhunderts ohne gebührende internationale Beachtung, ja sogar im eigenen Bereich lange Zeit ohne wirkliche Weiterführung. Es ist das allein schon als Forscherleistung bewundernswerte, fundamentale Werk von *Gioacchino Di Marzo*, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI. Memorie storiche e documenti*, 2 Bände, Palermo 1880/83 (inzwischen als Nachdruck vorliegend; 3 voll., Palermo 1958, Edizioni librarie siciliane), das nunmehr in den beiden Bänden von Kruff eine Nachfolge gefunden hat. Gagini, das war bisher der überall in Sizilien fast allein begegnende Name für eine unübersehbare Menge von „Renaissanceskulpturen“ des späteren 15. und 16. Jahrhunderts, einer Künstlerfamilie mehrerer Generationen zugehörig. Di Marzo hatte eine breite archivalische Grundlage geschaffen, verbunden mit einer erstaunlichen Kenntnis der weit verstreuten Werke, freilich ohne damals Abbildungen bieten zu können. Es verdient daher von vornherein besondere Anerkennung, daß Kruff sich der auch heute noch mühevollen, vor allem aber umfangreichen Aufgabe gestellt hat, eine umfassende Autopsie und fotografische Dokumentation der Renaissanceskulptur zu erarbeiten, zwar mit der dem Vorgänger Di Marzo folgenden Konzentration auf die Bildhauerfamilie Gagini, aber doch über ihn hinausgehend in dem Blick auf übergreifende Zusammenhänge; zum ersten Mal ist hier eine kunsthistorische Darstellung im Ganzen versucht, bei welcher die Verdienste der neueren Lokalforschung (Valentiner, F. Meli, St. Bottari, vor allem Maria Accascina) gebührend berücksichtigt sind.

Beide Bände gliedern ihren reichen Stoff in gleicher, übersichtlicher Weise: ein im ganzen straffer Text, der in knappen Abschnitten chronologisch einzelne Werkgruppen bespricht, gegen Ende von Band I die Werkstattarbeiten Domenico Gagini

nis, gegen Ende von Band II das Werk der fünf Söhne Antonellos behandelnd. Dem im ganzen hervorragenden Abbildungsteil, dem man außerordentliches Verdienst und Bedeutung bezeugen muß, folgt ein nach Orten angelegter Katalog, der durch Zusammenstellung aller sachlichen Angaben, Hinweis auf die Dokumente und Erörterung der jeweiligen Zuschreibung den Text weitgehend entlastet. Wichtig ist der umfassende Anhang der Dokumente und Regesten, der mit Recht den wesentlichen Teil der von Di Marzo publizierten nochmals abdruckt, vermehrt um einige seitdem veröffentlichte sowie auch vom Verfasser erstmals bekannt gemachte. Zu den Söhnen des Antonello werden die Dokumente in Regesten-Form dargeboten. Bibliographien sowie Orts- und Namenregister beschließen beide Bände.

Der erste Band ist dem Begründer der sizilischen Bildhauer-Dynastie gewidmet, dem aus Bissone am Lago di Lugano stammenden Domenico Gagini. Ein Verdienst des Verfassers besteht zunächst schon darin, erstmals eine Zusammenschau und fortlaufende Erörterung der verschiedenen Orte des künstlerischen Geschehens in Genua, Neapel und Sizilien zu bieten. Mit einem Hauptwerk tritt Domenico in Genua sogleich auf den Plan. Im Jahre 1448 erhielt er den Auftrag für die Cappella di San Giovanni Battista im Dom, wozu ihn offensichtlich seine Schulung in Florenz empfahl. Denn die Abhängigkeit von der Pazzi-Kapelle Brunelleschis und der teilweise enge Anschluß an Skulpturen Donatellos ist evident. Doch schon in diesem (spätestens 1456 vollendeten) Werk will es nur schwer gelingen, den persönlichen Anteil des lombardischen Bildhauers zu bestimmen.

1458 wird Domenico in zwei Urkunden als einer der Meister am Triumphbogen des Königs Alfonso am Castelnuovo zu Neapel genannt. Trotz der recht unbestimmten Quellen-Aussage und der ungewöhnlich komplexen Zuschreibungsprobleme am Triumphbogen gelingt es Krufft, die Tätigkeit und den Anteil von Domenico Gagini im weiteren Bereich des Kastells wahrscheinlich zu machen, die in das Jahr 1457 fallen dürften, während sein Anteil am plastischen Schmuck des Triumphbogens nur gering sein kann, zumal mit dem Tode des Königs Alfonso am 27. Juni 1458 eine lang dauernde Unterbrechung der Arbeiten eintrat. (Der größte Rahmen ist vorzüglich dargestellt in: *H.-W. Krufft und Magne Malmanger, Der Triumphbogen Alfonsos in Neapel. Das Monument und seine politische Bedeutung*, Wasmuth, Tübingen 1975, Sonderdruck aus: *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia, Institutum Romanum Norvegiae*, 6, Rom 1975.).

Der Hauptteil des Buches gehört der sizilischen Periode Domenicos von etwa 1459 bis zu seinem Tode 1492. Mit Recht sagt Krufft: seine Tätigkeit in Palermo bedeutet einen völligen Neuanfang; er war der erste einer größeren Anzahl lombardischer Bildhauer, die sich in Sizilien niederließen. Seine historische Bedeutung ist eine doppelte: er ist Vermittler einer fast ausschließlich lombardischen Bildhauertradition und zugleich Begründer einer Familiendynastie, deren Erfolg sich zumal unter seinem Sohn Antonello durch eine kaum übersehbare Werkstattproduktion bis in die entlegensten Orte der Insel ausbreitete. Antonello muß als der bedeutendste Künstler der Familie gelten, dessen Name durch sein Ansehen und seinen Ruhm daher vielfach für alle anderen Glieder stand.

Die Erörterung des Werks von Domenico Gagini kann zwar weitgehend im Zusammenhang mit dokumentierter Überlieferung erfolgen; gleichwohl aber bleibt im Laufe der Entwicklung ein sich ständig erweiternder Spielraum der Zuschreibung, der zu Unterscheidungen führt zwischen „eigenhändig“, „D. G. und Werkstatt“, „Werkstatt D. G.'s“ und darüber hinaus gelegentlich auch andere Bildhauer und deren Werkstätten in die Erwägungen einzubeziehen genötigt ist. Werkstattbetrieb und Zusammenarbeit mehrerer Meister ist urkundlich oft erwiesen und verstärkt charakteristisch zumal für die Skulptur des 16. Jahrhunderts in Sizilien; sie machen es verständlich, daß sich in diesem Bereich der individuelle Stil einer einzelnen Künstlerpersönlichkeit in ihrem Werk oftmals als weniger bestimmbar erweist als sonst in Italien. Krufft konnte in seiner ohnehin weit ausgreifenden Arbeit keine Geschichte der sizilischen Skulptur dieses Zeitraums im ganzen geben, obschon er einen in diesem Umfang bisher nicht erfaßten Denkmälerbestand darbietet; doch hat er seine Arbeit durch eine Reihe von vorangehenden und begleitenden weiteren Einzeluntersuchungen teils vorbereitet, teils entlastet. Nur einzelne können im folgenden in ihrem jeweiligen Zusammenhang genannt werden.

Nach der Forschungslage kann es nicht ausbleiben, daß das nunmehr in einer größeren Breite zugänglich gemachte Bildmaterial künftig Anlaß und Ausgangspunkt sein wird für weitere Diskussion und differenzierende Ordnungsversuche, zumal auch für neu zu erschließende Werke. Zum ersten Band liegen inzwischen zwei kritische Besprechungen vor, von *Fr. Negri Arnoldi*, in: *Bollettino d'Arte* 59, 1974, 18—29 (dazu *Krufft*, ebd. 60, 1975, 242—244) und *Benedetto Patera*, in: *Storia dell'Arte* 24/25, 1975, 151—158, der eine Reihe von wichtigen Beiträgen zu den in Sizilien entstandenen Werken von Francesco Laurana veröffentlicht hat. Patera versucht unter anderem mit sehr detaillierter Argumentation diesem eine Zeit lang wohl bedeutendsten „Gegenspieler“ des Domenico Gagini (der schon früher gleichzeitig mit ihm am Triumphbogen in Neapel tätig war) gleichsam auf dessen Kosten einige Werke zuzuschreiben. Es handelt sich um den ersten großen, auch dokumentarisch bezeugten Auftrag, den Domenico 1463 durch Pietro Speciale, Prätor von Palermo, erhielt: das Grabmal für dessen Sohn Antonio in S. Francesco in Palermo. Die 1948 wieder gefundene Deckplatte mit der Liegefigur des jugendlichen Toten und die 1469 datierte prachtvolle Bildnisbüste des Pietro Speciale (jetzt im Palazzo Speciale-Raffadali zu Palermo), diese im Vertrag aufgeführten Werke sollten innerhalb eines Jahres fertig sein, was sicher für beide Werke nicht eingehalten wurde. 1468 wird nun Laurana zusammen mit Pietro da Bonate in der gleichen Kirche S. Francesco tätig durch den Auftrag für die Cappella Mastrantonio (siehe hierzu: *Krufft*, Pietro da Bonate und der Frühstil Francesco Lauranas, in: *Storia dell'Arte* 15/16, 1972, 223—235). Patera meint diese Werke für Laurana beanspruchen zu können 1. wegen der sehr verspäteten Ausführung (welche die Ausführung durch Gagini unwahrscheinlich mache), 2. durch das Eintreffen Lauranas zu diesem Zeitpunkt, 3. durch den stilistischen Vergleich zumal mit dessen gesicherten Porträtbüsten. Der Rezensent hält dagegen das Grabmal für ein Werk des Domenico Gagini, zumal ein späterer zweiter Auftrag des Pietro Speciale für

Gagini von 1470 die Kontinuität dieser Beziehung deutlich macht, während von einer Beziehung des gleichen Auftraggebers zu Laurana nichts bekannt ist. Die Gruppe der Bildnisbüsten insgesamt bedeutet für die Frage der Autorschaft in der Tat ein schwieriges Problem, zu dessen Lösung noch weitere Argumente gefunden werden müssen.

Das bei weitem am häufigsten anzutreffende Thema der Skulptur des 15. und 16. Jahrhunderts in Sizilien sind Marmorstatuen der stehenden Madonna mit dem Kind. Es liegt auf der Hand, daß die zahllosen, selbst in entlegenen Orten anzutreffenden Madonnen sehr unterschiedliche Qualität zeigen. Von besonderer Bedeutung ist daher der urkundliche Nachweis, daß es sich bei einer Reihe dieser Statuen um ausdrücklich von den Bestellern gewünschte „Kopien“ eines Gnadenbildes handelte, der Madonna von Trapani (*H.-W. Kruft*, Die Madonna von Trapani und ihre Kopien. Studien zur Madonnen-Typologie und zum Begriff der Kopie in der sizilianischen Skulptur des Quattrocento, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* 14, 1970, 297—322). Die lebensgroße Statue in Trapani „ist im 15. Jahrhundert zu einem der bedeutendsten Wallfahrtsziele Siziliens und einem der meistkopierten Gnadenbilder geworden“ (Kruft). Von Legenden umwoben in ihrem Ursprung, dürfte die schon früher versuchsweise erfolgte Zuschreibung an Nino Pisano insofern Richtiges treffen, als die Beziehungen zwischen Sizilien und Pisa in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts besonders intensiv waren. (Vgl. das Kapitel „Les importations pisanes du XIV^e siècle“ in: *Geneviève Bresc-Bautier*, Artistes, Patriciens et Confréries. Production et consommation de l'oeuvre d'art à Palerme et en Sicile occidentale [1348–1460], Rome 1979, École Française de Rome, Paris, Boccard [Collection de l'École Française de Rome, 40]). Sowohl Domenico Gagini als auch Francesco Laurana erhielten entsprechende Aufträge für Madonnenstatuen, wobei bereits unterschiedliche Formulierungen der Verträge einen künstlerischen Spielraum deutlich machten. Es genügten oftmals gewisse motivische Reminiszenzen, um eine Figur als „Kopie“ des Gnadenbildes gelten zu lassen. Damit ergeben sich bemerkenswerte Ähnlichkeiten zu jenem mittelalterlichen Phänomen im Bereich der Architektur, bei welchem das Aufgreifen und Bewahren spezifischer Teilformen bereits als „Kopie“ (im Ganzen!) verstanden wurde (Krautheimer, 1942; Bandmann, 1951). Außer diesen Wiederholungen der Madonna von Trapani gibt es eine beträchtliche Anzahl Marmorstatuetten, die durchaus als Kopien im heutigen, engeren Sinn des Worts gelten müssen und privater Devotion ihr Entstehen verdanken. Aufträge für Madonnenstatuen bilden auch im Werk von Antonello Gagini (1478—1536) von Anfang an einen bedeutenden Anteil; sie überwiegen geradezu in den Jahren seiner frühen Tätigkeit im Messina von 1498 bis 1508. Auch aus Kalabrien hatten ihn solche Aufträge erreicht, bevor er 1509 endgültig nach Palermo übersiedelte (*Kruft*, *Figure giovanili di Madonne di Antonello Gagini*, in: *Antichità Viva* XIV, 2, 1975, 24—34).

Bereits in Messina, erst recht dann in Palermo folgte Antonello der Tradition seines Vaters, indem er einen Werkstattbetrieb unterhielt, der ihm die Bewältigung zahlreicher Aufgaben ermöglichte. In Palermo hatte er schon im Jahre 1504 den

wichtigen Auftrag für die Chorkapelle in S. Zita erhalten; ihm folgte 1507 der größte Auftrag seines Lebens: die Ausstattung der Tribuna des Domes zu Palermo. Die Arbeit an diesem großen Skulpturenzyklus hat über den Tod Antonellos hinaus gedauert; er ist erst von seinen Söhnen vollendet und fand durch Vincenzo Gagini 1574 seinen Abschluß. Der spätbarocke Umbau des Domes hat das Ensemble total beseitigt und seine zahlreichen Einzelteile (Statuen, Reliefs und Architekturstücke) im ganzen Dom verstreut. Dieser Werkkomplex ist von Krufft erstmals in seiner Gesamtheit fotografisch in mehr als 100 Abbildungen erfaßt und in seiner bewegten Entstehungsgeschichte im Fortgang der zugänglich gemachten Dokumente anschaulich dargestellt. Vorzügliche maßstabgerechte Rekonstruktionszeichnungen dienen der Anschauung.

Durch eine Auswertung verschiedener Nachrichten hatte Krufft schon früher glaubhaft machen können (*Krufft, Antonello Gagini as co-author with Michelangelo on the tomb of Pope Julius II, in: The Burlington Magazine 107, 1975, 598—599*), daß Antonello sich 1505/06 in Rom aufhielt und für Michelangelo an den dekorativen Skulpturen des Grabmals für Julius II. gearbeitet hat; und diesem einleuchtenden Indizienbeweis hatte er den anschaulich überzeugenden Vergleich von zwei überraschend ähnlichen, fein gearbeiteten Reliefs mit Grotteskenmotiven am Juliusgrabmal in Rom und an einem Pilasterfragment der Tribuna in Palermo hinzugefügt. Der ungewöhnlich große Auftrag in Palermo wird verständlich durch Antonellos Rom-Erfahrung.

Der Auftraggeber Erzbischof Giovanni Paternò und Antonello Gagini hatten im Vertrag von 1507, im Jahre 1510 noch einmal modifiziert und erweitert, das Statuen-Programm des Ganzen festgelegt, dessen Hauptmotive genannt seien. Im schmalen Abschnitt der Mittelachse finden sich übereinander angeordnet folgende figürliche Darstellungen: Marien- und Assunta, auferstehender Christus, darüber die Taube des hl. Geistes und in der Apsiskalotte Gottvater. Zu beiden Seiten dieser Mitte drei Zonen (statt 1507 zunächst nur vorgesehener zwei) von Heiligenfiguren in Nischen; in einer Zwischenzone Tondi mit Engeln in Halbfiguren-Reliefs. Neu hinzugekommen war 1510 zumal die Serie szenischer Reliefbilder in der Sockelzone. Bei dem im Programm sogleich erkennbaren engen Anschluß an das Vorbild der Mosaiken von Monreale muß sehr wahrscheinlich dieser zuletzt genannte Bildzyklus als Versuch angesehen werden, auch in der Kategorie der erzählenden Bild Darstellungen hinter dem Vorbild nicht zurückzustehen. Bedeutungsvoll ist das Verlassen der „christozentrischen“ Thematik der Mosaikprogramme normannischer Zeit zu Gunsten einer spezifisch westlichen, reicher entfalteten „trinitarischen“ Ikonographie, bei welcher der gestufte byzantinische Bedeutungsmaßstab mit der riesigen Halbfigur des Christus Pantokrator ausgeschlossen war.

Krufft sagt zutreffend: „Die gesamte Chorausmantelung ist vor dem Hintergrund der normannischen Mosaikdekorationen von Cefalù und vor allem von Monreale zu sehen, wo sich die Einteilung in Zonen ... vorgebildet finde(t). Vor allem der in Mosaik vorgesehene Gottvater in der Apsiskalotte zeigt deutlich die Anknüpfung an das normannische Vorbild der Pantokratordarstellungen.“ Dieser treffend ge-

nannten entscheidenden Beziehung geht er jedoch nicht weiter nach, vielmehr begibt er sich auf die Suche nach möglichen Vorbildern in Italien und Spanien. Solche sind in der Tat nicht zu finden; „hingegen wird man unmittelbar an die Großform spanischer «retablos» erinnert“. Hier werden daher mögliche Vergleiche, Einflüsse und Beziehungen erörtert, die jedoch schon deshalb kaum überzeugend sein können, weil sie die Unvergleichbarkeit zweier verschiedener Aufgabenbereiche kirchlicher Ausstattung außer Acht läßt. Denn das Konzept des Auftraggebers ist aus spezifisch sizilischen Voraussetzungen erwachsen, und zwar geschichtlichen wie künstlerischen, die einer kurzen Darlegung bedürfen.

Der Dom zu Palermo, obwohl Kathedrale der Hauptstadt des Königreichs und Sitz des Erzbischofs und Primas, stand seit seiner Neuerrichtung im späten 12. Jahrhundert in einer gewissen Spannung zu den Domen von Cefalù und Monreale, die beide Bistumsgründungen der Könige selbst waren mit reicher Mosaikausstattung und dazu als dynastische Grabstätten bestimmt — in deutlichem „Affront“ gegen das Erzbistum Palermo. Wie schon der Neubau des Domes von Palermo buchstäblich im Wettstreit mit der gleichzeitigen königlichen Neugründung des nahe gelegenen Domes von Monreale erfolgte, so ist auch die neue Tribuna vom Beginn des 16. Jahrhunderts nur zu verstehen als sichtbarer Ausdruck eines ehrgeizigen Anspruchs und fortbestehenden Wettstreits, der mit den höchsten künstlerischen Mitteln verwirklicht werden sollte. Und dies geschah bezeichnenderweise in genauer Entsprechung zu dem ikonographischen Programm der Mosaiken von Monreale und ihrer Anordnung an gleicher Stelle in der dortigen „Tribuna“ — wobei zugleich mit einer Erweiterung des Bildprogramms die *Übersetzung* in den *größeren Realitätsgrad* einer nunmehr dreidimensionalen, plastischen Ausstattung der gesamten Chorwände erfolgte, wie sie für das veränderte Bild-Verlangen auch sonst nachweisbar ist. Die bis dahin offenbar weitgehend bildlos gebliebene Tribuna (*O. Demus, The mosaics of Norman Sicily, London 1949, 190 note 13*) erleichterte diesen Plan.

Im Vertrag von 1507 wird ausdrücklich das später anzubringende Mosaikbild Gottvaters in der Apsis erwähnt, das in diesem (für den Bildhauer bestimmten) Auftrag ausgeklammert bleiben müsse. Dieser Passus des Vertrags ist in doppelter Hinsicht bemerkenswert. Einmal bestätigt er in dieser Einzelheit die Macht des mittelalterlichen Vorbilds, das man im Ganzen als Vorbild aufnehmen und zugleich übertreffen will, zum anderen wird an diesem Teil-Thema des Tribuna-Programms die (technische) Unmöglichkeit erkennbar, auch das zentrale Gottesbild der Apsiskalotte in den „höheren Realitätsgrad“ einer plastischen Darstellungs-Form zu übersetzen. So wird an diesem Punkt nicht nur Inkongruenz sichtbar, sondern auch eine tiefer reichende Diskrepanz zweier Zeitalter und ihrer verschiedenen künstlerischen „Sprachformen“. Die Geschichte der späten Vollendung der Tribuna spiegelt die Schwierigkeit in der Herstellung einer homogenen Gesamtform. 1541 war die gesamte plastische Marmorgliederung der Wandzonen in der Tribuna vollendet; 1544 ist zum ersten Mal die Rede vom Projekt einer Stuckdekoration in der Wölbungszone; der Plan von Mosaiken in der Apsis ist aufgegeben. Doch erst 1567



Abb. 1 Rom, Sixtinische Kapelle. Lünette mit IACOB — JOSEPH nach der Reinigung



Abb. 2 Rom, Sixtinische Kapelle. Lünette mit ZOROBABEL — ABIUD — ELIACHIM nach der
Reinigung: rechte Gruppe

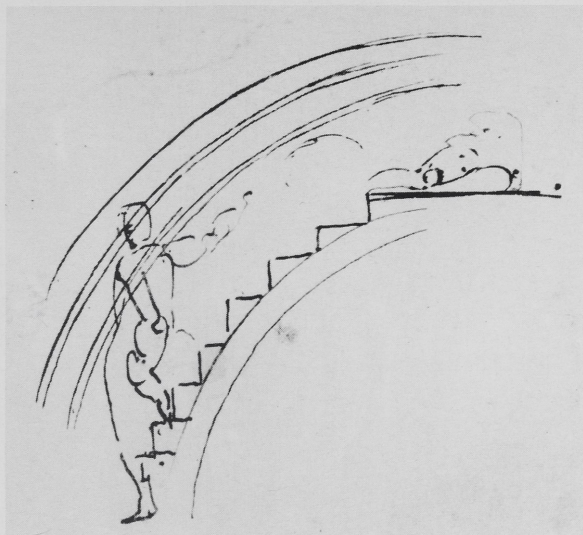


Abb. 3a Florenz, Uffizien, inv. 18722. Ausschnitt mit Michelangelos Skizze zum Arbeitsgerüst der Sixtinischen Kapelle

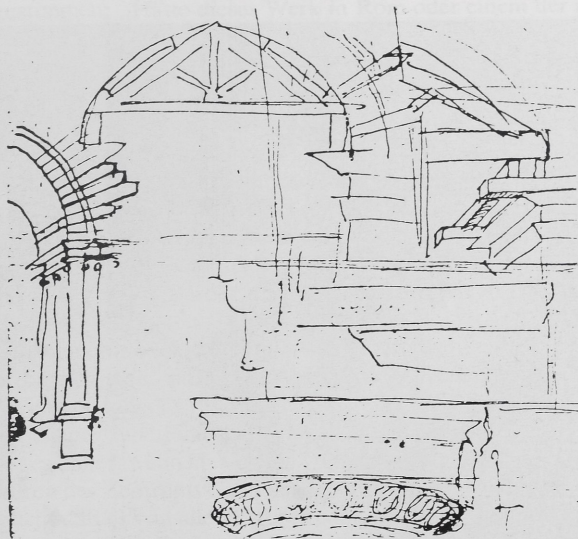


Abb. 3b Florenz, Uffizien, U 1568 vA. Ausschnitt einer Zeichnung des Giuliano da San Gallo (?) mit einem Balkengerüst auf „sorgozzoni“



Abb. 4a Rom, Sixtinische Kapelle. Detail der Länette mit ELEAZAR –
MATHAN nach der Reinigung und vor der Rettusche



Abb. 4b Rom, Sixtinische Kapelle. Detail der Länette mit AZOR –
SADOC nach der Reinigung

übernimmt Vincenzo Gagini an Stelle seines im gleichen Jahr gestorbenen Bruders Fazio die Fertigstellung der *Stuckfiguren* in der Apsis, für die es bis zu diesem Zeitpunkt keinerlei technische Erfahrung gegeben hatte, und zwar nach dem 1507 festgelegten Programm. Eine Schlußzahlung 1574 bestätigt die Vollendung.

Nichts ist von diesen in Stuck ausgeführten Teilen des plastischen Gesamtprogramms erhalten geblieben. Ein Kupferstich des Inneren von 1760 gibt nur eine ungefähre Vorstellung der sehr großen Gottvater-Figur. Dagegen vermittelt die einheitlich allein in Stuck erfolgte Figurenausstattung im Chor der Chiesa Madre in Ciminna durch Scipione Li Volsi von 1622 mit der ganzfigurigen Gestalt Gottvaters in der Apsiskalotte die Anschauung wenigstens einer freien Variante der Lösung von Palermo. Ähnliches war schon im späten 16. Jahrhundert in dem reichen figürlichen Stuckensemble in S. Domenico in Castelvetro geschehen. Mit der großformatigen Plastik in Stuck ist in der Tat ein neuer Weg beschritten; es hat den Anschein, als ob mit diesem leicht zu handhabenden Material eine „Enthemmung“ der planenden und ausführenden Phantasie geschehen sei. Mit der ganzheitlichen plastischen Ausstattung des Altarraumes und seiner Wände ist der Dom zu Palermo Ausgangspunkt einer spezifisch sizilischen Kunstform geworden, die im Werk von Giacomo Serpotta und seinem Umkreis im 18. Jahrhundert zu einem Höhepunkt führte.

In der Bewertung des Hauptwerks der Gagini im Dom zu Palermo wird man zwar Kruft zustimmen: „Hätte dieses Werk in Rom oder einem der anderen großen Renaissance-Zentren seinen Platz gefunden, so wäre es ein europäisches Ereignis mit kaum überschätzbaren Folgen geworden.“ Um so wichtiger ist aber die korrigierende Feststellung und historische Wertung, daß dieses Werk eine spezifische Leistung ist, allein aus sizilischen Voraussetzungen erwachsen. Zum Verständnis hilfreich und wichtig ist dabei der Hinweis auf das häufig anzutreffende geschichtliche Phänomen einer Steigerung aller Formate, eines Willens zur monumentalen Form gerade in geschichtlich jüngeren weil abgelegenen Landschaften. Dies ist in besonderem Maße zutreffend auch für Sizilien, das öfter das jeweilige Ursprungsland zu überbieten suchte: so schon in der Kunst der Westgriechen, in der normannischen Zeit, im Barock und im hier vorliegenden Fall, in der Skulptur der Renaissance.

Obschon alle Generationen der Gagini-Werkstatt, wie Dokumente zeigen, Carrara-Marmor bevorzugten, lassen sich spezifische stilistische Einflüsse vom Festland her im Werk Antonellos nur schwer feststellen. Ein großer Werkstattbetrieb gestattete den Gagini, eine Fülle von Aufgaben gleichzeitig zu übernehmen. Aufschlußreich ist es daher, wenn im Vertrag von 1507 festgelegt wurde, daß Antonello die Skulpturen des Zentrums eigenhändig auszuführen habe, von den übrigen so viel wie möglich; daß er von allen Figuren Modelle anzufertigen habe, die vor der Ausführung von der Fabbrica zu genehmigen seien. Dies gibt einen Anhalt für die unterscheidende Beurteilung von Entwurf und Ausführung im Einzelnen. Antonello hinterließ bei seinem Tod mehrere Modelle, nach denen seine Söhne Antonio und Giacomo die Figuren ausführten.

Die große freiplastische Gruppe der Verklärung Christi in der Apsis des Domes zu Mazara del Vallo ist ein nach Inhalt und Form außergewöhnliches Werk, vergleichbar der Tribuna des Domes von Palermo. Die lokale Tradition schreibt den Auftrag für die Transfiguration dem Antonello Gagini zu, verbunden mit dem Jahre 1530. Gesichert ist der im gleichen Jahre ergangene Auftrag eines 1532 vollendeten Sakramentstabernakels für die Kirche S. Michele Arcangelo (heute im Dom). Von 1537 stammt die Nachricht, daß die Mosesfigur der Verklärungsgruppe von Antonino Gagini ausgeführt sei, der somit als der eigentlich verantwortliche Bildhauer des Ganzen anzusehen ist.

Die Transfiguration als Thema eines Altarbildes oder eines Apsisbildes ist äußerst selten in abendländischer Kunst. Der Dom zu Mazara ist als normannische Bistumsgründung vom Ende des 11. Jahrhunderts dem Salvator und der Gottesmutter geweiht. Es ist kaum anzunehmen, daß die Apsis eine Darstellung der Transfiguration besessen hat. Ihr jedoch in der Form einer großen freiplastischen Gruppe des 16. Jahrhunderts zu begegnen ist nur verständlich durch die historischen Ereignisse seit der Eroberung Konstantinopels durch die Türken im Jahre 1453. Das Fest der Verklärung Christi am 6. August war ein Fest der östlichen Christenheit und wurde erst im Jahre 1457 durch Calixt III. auch für die lateinische Christenheit verbindlich, in Erinnerung an den gleichzeitigen Sieg über die Türken bei Belgrad. Im gleichen Jahr dieses Sieges 1457 und zum Zeichen des Dankes schenkte Kardinal Bessarion, von 1449–58 Bischof von Mazara, jedoch in Rom residierend, zuvor Patriarch von Nicäa, seiner Kathedrale eine Ikone der Transfiguration. Diese Ikone ist noch bezeugt unter Bischof Giovanni Omodei (1530–32); er ist wahrscheinlich der Auftraggeber für die monumentale plastische Gruppe der Transfiguration, offenbar wünschte er die als veraltet empfundene Ikone gleicher Darstellung am gleichen Ort zu ersetzen durch ein Bildwerk „höheren Realitätsgrades“. Die Ikone ist seit dieser Zeit nicht mehr nachweisbar. Als Thema ist die Transfiguration zugleich ein denkwürdiges Zeugnis für die Wieder-Begegnung von östlicher und westlicher Christenheit (*W. Krönig, Il duomo di Monreale e l'architettura normanna in Sicilia, Palermo 1965, p. 145; Alberto Rizzo Marino, La cattedrale ed i vescovi di Mazara del Vallo, Mazara 1980, Accademia Selinuntina di Scienze Lettere e Arti, p. 17*). Daß im Dom zu Mazara dem Thema der Transfiguration die Funktion eines Altarretabels in der Form einer freiplastischen Gruppe gegeben wird, muß als eine der Tribunaausstattung in Palermo vergleichbare, in ihrer plastischen Steigerung ebenso ungewöhnliche Lösung bezeichnet werden, die ebenfalls spätere künstlerische Möglichkeiten vorwegnimmt. Jedenfalls handelt es sich auch in diesem Fall um eine spezifisch sizilische künstlerische Verwirklichung, die nur aus den hier gegebenen Voraussetzungen erwachsen konnte. Die Verklärungsgruppe von Mazara wurde im späten 16. Jh. erweitert und 1600 um eine große Gottvater-Gestalt mit Engeln aus Stuck bereichert, wie sie seit der Gestalt der Apsis von Palermo in sizilischen Kirchen die Regel war. Eine barocke Nachfolge fand die Transfiguration von Mazara in der stuckplastischen Figuren-Gruppe des 17. Jahrhunderts in der Apsis der 1968 stark zerstörten Chiesa Madre im nahen Partanna.

Nicht unwichtig ist in diesem Zusammenhang der Hinweis auf Venedig als „Enklave und Einfallstor“ des Ostchristlich-Byzantinischen. Denn gewiß nicht zufällig begegnet gerade hier in einer Kirche gleichen Patroziniums wie in Mazara, in S. Salvatore, am Hochaltar gleich zweimal das Thema der Transfiguration: am silbernen Antependium des 14. Jahrhunderts und in Tizians Altargemälde von etwa 1560. Und nach dem (schlecht erhaltenen) Fresko der Transfiguration von Pordenone in der Apsiskalotte der Kirche S. Rocco (vor 1530) sind die großen freiplastischen Figurengruppen der Verklärung Christi als Altar-Retabel von Giusto Le Court aus dem späten 17. Jahrhundert in den Kirchen S. Andrea della Zirada und S. Marziale bemerkenswerte Parallelscheinungen zu den plastischen Gruppen gleichen Themas in Sizilien.

Einige kleine Ergänzungen seien zum Schluß noch angemerkt. Aus der 1943 im Kriege zerstörten Kirche der SS. Annunziata in Palermo wurden fünf der insgesamt 12 figurierten Kapitelle gerettet, durch Zahlungsbeleg an Domenico Gagini von 1484 ausgewiesen; sie befinden sich seit 1979 in der Galleria Regionale (bisher: Nazionale) della Sicilia, Palazzo Abatellis (Kruft Nr. 61).

Die Halbfigur einer Madonna mit dem Kind, eine bemalte Terracotta von 69 × 50 cm, aus der beim Erdbeben von 1968 zerstörten Chiesa Madre in Salemi geborgen, konnte restauriert und von starken Übermalungen befreit werden; von *Vincenzo Scuderi* als ein zumal in dieser Technik wichtiges Werk dem Domenico Gagini aus der Zeit um 1460—65 zugeschrieben: „XI Catalogo di opere restaurate 1976—78, Palermo 1980, Soprintendenza per i beni artistici e storici della Sicilia occidentale, p. 37—41, tav. XIV—XVII; ferner: V. Scuderi, *Arte medievale nel Trapanese*, Trapani 1978, p. 119—121, fig. 172/3.

Zu den verstreuten Reliefs der ehemaligen Cappella del Crocifisso im Dom zu Palermo, die zu dem 1557 an Fazio und Vincenzo Gagini ergangenen Auftrag gehören (Kruft S. 436/438), läßt sich ergänzend bemerken, daß (außer einer bezeichnenden Dürer-Verwertung) „Abendmahl“ und „Kreuzabnahme“ nach Stichen von Marcantonio Raimondi gearbeitet sind, Entwürfe Raffaels wiedergebend. Für das Relief der „Kreuztragung“ hatte Kruft bereits festgestellt, daß es dem Vorbild des berühmten Gemäldes von Raffael folge (Madrid, Prado), das sich damals noch in der Kirche S. Maria dello Spasimo zu Palermo befand und für das Antonello Gagini den Marmorrahmen gefertigt hatte.

Die Fülle der in den beiden Bänden von Kruft dargebotenen Werke kann in einer Besprechung nur angedeutet und einiges in Auswahl herausgehoben werden. Dank seiner verdienstvollen Leistung kann nunmehr weiteres Fragen, Ordnen und Werten einsetzen, wie es andeutungsweise mit einzelnen Werken hier geschehen ist. Dazu gehört neben der Herausarbeitung der in ihren Werken genau umschriebenen und erkennbaren Künstlerindividualitäten auch die Beachtung der spezifischen Aufgaben, ihrer Typologie und der mit ihnen gegebenen Inhalte und ikonographischen Probleme.

Die Behandlung der weiteren, von Genua sich ausbreitenden Zweige der Künstlerfamilie Gagini mit ihren Werken in Frankreich und Spanien ist von Kruft in Aussicht gestellt; auch hierzu hat er bereits einige Beiträge veröffentlicht. Wolfgang Krönig