

DIE MADONNA VON NICOTERA UND IHRE KOPIEN. VIER UNERKANNTE MADONNENSTATUEN DES BENEDETTO DA MAIANO IN KALABRIEN UND SIZILIEN

von Doris Carl

in memoriam Gunter Schweikhardt

Blättert man durch die 1980 publizierte Monographie von Hanno-Walter Kruft über den sizilianischen Bildhauer Antonello Gagini, dann fallen die großen stilistischen Unterschiede zwischen den einzelnen Madonnenstatuen auf.¹ Neben den beiden gleichzeitig entstandenen Madonnen in Bordonaro (Abb. 1) und Nicosia, der 1501 vollendeten Statue in Castrolibero oder der 1503 datierten *Madonna della Scala* im Dom von Palermo (Abb. 8)² stehen die Madonnen in Nicotera, Morano Calabro, Amantea und die von Kruft in die 30er Jahre des Cinquecento datierte Madonna in Caltagirone (Abb. 2-5).³ Während die ersteren ihre Herkunft aus der von Domenico Gagini begründeten sizilianischen Bildhauerschule nicht verleugnen, unterscheiden sich die letzteren durch eine schwere und füllige Figurenauffassung, wie sie uns aus der toskanischen Plastik der zweiten Hälfte des Quattrocento vertraut ist. Im Folgenden soll in der Tat gezeigt werden, daß es sich bei den vier zuletzt genannten Madonnen, nicht um Werke des Antonello Gagini, sondern des Florentiner Bildhauers Benedetto da Maiano handelt, die zu unterschiedlichen Zeiten geschaffen, dem reifen Stil der 80er und dem späten Werk der 90er Jahre angehören und — was die Madonnen von Nicotera und Morano Calabro betrifft — zu seinen Meisterwerken auf dem Gebiet der vollplastischen Skulptur gerechnet werden müssen.

Auffallend ist, daß die drei Madonnenstatuen in Kalabrien (Abb. 2-4) weder in der sizilianischen Quellenliteratur noch in den frühen Viten des Antonello Gagini von Vincenzo Auria und Francesco Susinno erwähnt werden.⁴ Dies gilt auch für die 1821 erschienene Monographie von Agostino Gallo.⁵ Gioacchino Di Marzo, dem wir das erste, auf Dokumenten beruhende Werkverzeichnis des Bildhauers verdanken, das auch heute noch die Grundlage aller weiteren Forschungen ist, erwähnt zwar die Madonna von Nicotera im Zusammenhang der Kopien, die Gagini davon anfertigen sollte, äußert sich aber vorsichtig zu dem Problem der Zuschreibung.⁶ Allerdings hält er die Madonna in der Franziskanerkirche S. Maria di Gesù in Caltagirone für ein Werk des Künstlers.⁷ Für keine einzige von diesen Madonnen haben sich trotz wiederholter Bemühungen der lokalen Forschung bislang Dokumente auffinden lassen, die über ihren Schöpfer oder ihre ursprüngliche Bestimmung Auskunft geben könnten.⁸ Dies ist umso bemerkenswerter, als das übrige Oeuvre Gaginis so gut wie kaum bei einem anderen Künstler seiner Zeit durch Dokumente belegt ist. Die frühesten Zuschreibungen der drei Madonnen in Kalabrien finden sich erst in der Lokalliteratur vom Beginn dieses Jahrhunderts. Dabei wurden bezeichnenderweise nicht stilistische Argumente angeführt. Vielmehr stützte sich Alfonso Frangipane, bei dem sich die erste ausdrückliche Zuschreibung der Madonna von Nicotera an Gagini findet, auf das Faktum, daß dieser in mehreren Verträgen verpflichtet wurde, Madonnenstatuen nach dem Vorbild derjenigen in Nicotera auszuführen. Folglich mußte das Modell auch von Gagini sein.⁹ Das wenig überzeugende Argument ist allgemein, zuletzt auch von Kruft, als Begründung für eine Zuschreibung der Madonna an Gagini aufgenommen worden.¹⁰ Dabei wissen wir, daß Gagini auch in anderen Fällen vertraglich gebunden war, nach fremden Vorlagen zu arbeiten, so z.B. im Falle der Madonnenstatue für Bordonaro, die dem Vorbild einer in S. Maria di Gesù in Messina aufbewahrten Statue folgen sollte.¹¹ Darüberhinaus zeigt das Beispiel der *Madonna von Trapani*, von der zahlreiche Kopien u.a. auch von namenhaften Bildhauern, wie Domenico Gagini und Francesco Laurana, existieren, daß die Anfertigung von Kopien nach Madonnenstatuen im Quattrocento in Sizilien und Unteritalien weitverbreitet war.¹²



1 Antonello Gagini, Madonna. Bordonaro (Messina), Chiesa Parrocchiale.



2 Benedetto da Maiano, Madonna. Nicotera, Kathedrale.



3 Benedetto da Maiano, Madonna. Morano Calabro, Collegiata della Maddalena.



4 Benedetto da Maiano-Werkstatt, Madonna. Amantea, S. Bernardino da Siena.

Dagegen wurde die Zuschreibung der Madonna in S. Maria del Gesù in Caltagirone (Abb. 5) von Di Marzo mit der lokalen Tradition begründet.¹³ Dies verwundert nicht, da Gagini und seine Söhne wenigstens zwei Madonnenstatuen für Kirchen in Caltagirone ausführten, deren Entstehungsgeschichte und dokumentarische Überlieferung zu einigen Verwirrungen Anlaß gegeben haben.¹⁴ Interessant ist in unserem Zusammenhang, daß Di Marzo durchaus bemerkt hat, daß die Madonna von dem sonst für Gagini üblichen Madonnentypus abweicht.¹⁵ Krufft hat die Zuschreibung von Di Marzo übernommen. Allerdings datiert er die Figur mit dem Hinweis auf das inschriftliche Datum der zweiten, Gagini zugeschriebenen Madonna, die sich in S. Salvatore in Caltagirone befindet, in die 1530er Jahre.¹⁶

Im Gegensatz zu diesen, auf wenig überzeugenden Argumenten beruhenden oder mit dem Hinweis auf die Lokaltradition begründeten Zuschreibungen der Madonnen in Nicotera und in Caltagirone konnte sich die Zuschreibung der beiden anderen Madonnen auf die inschriftliche Signatur von Gagini am Sockel der Statuen stützen. Die Zuschreibung schien damit gesichert. Dieses Argument wurde jedoch bei einer näheren Betrachtung der beiden Sockel hinfällig. Wie die Untersuchung ergab, passen die Sockel in der Größe und in der Form nicht zu den Figuren. Beide Madonnen weisen eine runde Standfläche auf, die nicht mit der rechteckigen Oberseite des Sockels übereinstimmt. In Morano Calabro wurde außerdem die Basis der Statue vorne und an den Seiten abgearbeitet, um diese den geringeren Maßen des Sockels anzupassen. Die Madonna findet trotzdem nicht ganz auf dem Sockel Platz, so daß ihre Basis leicht über den Sockel vorsteht (Abb. 6). Die Madonna, aus der Observantenkirche S. Bernardino stammend, wurde 1840 an ihren heutigen Standort in der Collegiata della Maddalena versetzt. Vermutlich wurden bei dieser Gelegenheit die Anpassungen an den Sockel vorgenommen. Dieser muß ursprünglich zu einer anderen Madonnenstatue gehört haben, die — wie der Wortlaut der Inschrift: *STELLA MARIS SUCCURRE CADENTI* vermuten läßt — dem Typus der *Madonna del Soccorso* angehört hat.¹⁷

Dagegen hat die Madonna in Amantea zwar Platz auf ihrem Sockel. Doch zeigen auch hier der unvermittelte Übergang von der Rechteckform des Sockels zur runden Basis der Figur, daß beide nicht zusammengehören. Ein weiteres wichtiges Indiz dafür ist das in der ganzen Breite der Figur hinten eingesetzte, ca. 6 cm hohe Marmorstück (Abb. 7). Diese provisorische Anstückung der Figur hat — wenn man davon ausgeht, daß es sich um den originalen, für diese Figur geschaffenen Sockel handelt — keinen Sinn. Sie ist vielmehr ein sicheres Indiz dafür, daß die Figur ursprünglich anders aufgestellt gewesen ist.

Die Feststellung, daß es sich bei den Sockeln der beiden Madonnenstatuen von Morano Calabro und Amantea, deren inschriftliche Signaturen bislang ihre Zuschreibung an Gagini rechtfertigte, nicht um ursprünglich für diese Statuen vorgesehene Postamente handelt, führt allerdings zu der Annahme, daß zwei Madonnenstatuen von Antonello Gagini in Morano Calabro, Amantea oder diesen benachbarten Orten existiert haben müssen, die aber entweder nicht erhalten, oder in weiter entfernte Kirchen überführt worden sind. Diese Annahme ist nicht so unwahrscheinlich, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Wie wir wissen, hat Gagini eine Reihe von Madonnenstatuen und anderen plastischen Werke für Kalabrien ausgeführt. Ich verweise nur auf die Madonnenstatuen in S. Teresa in Catanzaro und in der Kirche des Santissimo Ecce Homo in Mesorca.¹⁸ Der bedeutendste Auftrag auf dem kalabresischen Festland dürfte der des Herzogs von Monteleone und Vizekönigs von Sizilien, Ettore Pignatelli, gewesen sein, für den Gagini einen mit fünf vollplastischen Figuren versehenen Altar für die Kirche S. Maria del Gesù in Vibo Valentia ausführte.¹⁹ Nicht alle diese Werke sind durch Dokumente belegt.²⁰ Es ist daher durchaus möglich, daß Gagini Werke für Kalabrien geschaffen hat, von denen wir bislang keine Kenntnis haben. Zu bedenken sind in diesem Zusammenhang auch die zahlreichen Sarazeneinfälle und die schweren Erdbeben, die Kalabrien im Laufe der Jahrhunderte heimsuchten. Durch sie sind viele Kunstwerke zerstört worden oder an andere Orte gelangt, wie die Figuren in Terranova Sappo Minulio, auf die ich noch zu sprechen komme.²¹



5 Benedetto da Maiano-Werkstatt, Madonna. Caltagirone, S. Maria del Gesù.

Wie unsere Überlegungen gezeigt haben, dürfen die vier hier zur Diskussion stehenden Figuren keineswegs als für Gagini gesicherte Werke angesehen werden. Allerdings gibt es auch keinerlei Belege für die Autorschaft von Benedetto da Maiano. Die über die vier Figuren bislang vorhandenen Nachrichten sind mehr als dürftig und zum überwiegenden Teil nicht sehr alt. Von den beiden Madonnen in Morano Calabro und Amantea wissen wir nur, daß sie sich in den dem hl. Bernardino da Siena geweihten Kirchen der dortigen Observantenklöster befanden.²² Auch die Madonna in Caltagirone stand seit dem 17. Jahrhundert in der Kirche der Observanten von Caltagirone.²³ Bei allen drei Figuren ist ungesichert, ob sie ursprünglich für die Kirchen, in denen sie dann nachzuweisen sind, bestimmt waren.

Über die Madonna in Nicotera sind wir etwas besser unterrichtet, da sie in mehreren Verträgen mit Gagini als Vorbild genannt wird. Dies ist zum ersten Mal in dem Zusatz zu einem Vertrag, der vom 8. Januar 1500 datiert, der Fall. In diesem wurde Gagini die Ausführung einer Madonnenstatue für die Kirche S. Maria di Gesù in Messina anvertraut. Aber auch der zweite Vertrag vom 20. August 1500, der vermutlich den gleichen Auftrag betraf, enthielt diese Klausel.²⁴ In einem weiteren Vertrag mit Gagini vom 7. Oktober 1504 für die heute in Catanzaro befindliche Madonna wird ebenfalls die Statue in Nicotera als Modell vorgeschrieben. Dabei heißt es in dem Vertrag: "... eo modo et forma prout est ymago marmorea terre Nicotere in ecclesia Sancte Marie la Graccia de Nicotera ..."²⁵ Dies bedeutet also, daß sich die Madonna damals in S. Maria delle Grazie in Nicotera befand. Ob sie allerdings für diese Kirche geschaffen wurde, ist ein Problem, das ich zu einem späteren Zeitpunkt erörtern werde.

Da sich also die Autorschaft an den vier Madonnen weder für Gagini noch für Benedetto da Maiano durch historische Fakten sichern läßt, sind wir für die Lösung des Problems der Zuschreibung auf einen stilistischen Vergleich zwischen den Werken der beiden Bildhauer angewiesen. Dabei bieten sich die Madonnen von Bordonaro (Abb. 1) und Nicotera (Abb. 2) für eine



6 Detail von der Basis der Madonna in Morano Calabro.

Gegenüberstellung an, da sie von Krufft als gleichzeitig ausgeführte Werke angesehen werden. Die Statue von Bordonaro, am 19. Juli 1498 in Auftrag gegeben, sollte bis zu Sankt Martin, d. h. am 11. November des gleichen Jahres, fertiggestellt sein.²⁶ Da die Madonna von Nicotera bereits Anfang des Jahres 1500 als das Vorbild der für S. Maria di Gesù in Messina bestimmten Figur erwähnt wird, war Krufft gezwungen, von der "etwa gleichzeitigen" Entstehung der beiden Figuren auszugehen.²⁷ Stellt man jedoch die beiden Figuren einander gegenüber, so springt die grundsätzlich andersartige gestalterische Auffassung der beiden Werke ins Auge. Die Madonna Gaginis, von schlankem, schmalen Aufbau, wirkt — bei gleicher Höhe — gegenüber der Madonna in Nicotera zierlich. Der im Verhältnis zum Körper zu große Kopf mit dem runden Gesicht und der kleinteiligen Zeichnung von Augen und Mund, knüpft unmittelbar an die späten Madonnen des Vaters Domenico an, wie etwa die *Madonna Lactans* in Mazara del Vallo oder die Madonna in der Chiesa Madre von Salemi.²⁸ Aber auch das Vorbild der sizilianischen Werke des Francesco Laurana ist deutlich spürbar. So erinnert der Typus des kindlichen Christusknaben in seinem kurzen Kleidchen und die Gestaltung des Mantels der Madonna, der ihren rechten Arm freigibt und dann horizontal über den Körper geführt ist, an Lauranas Madonna im Dom von Palermo. Diese Figur wurde 1468/69 ausgeführt, und wir dürfen annehmen, daß Gagini sie gekannt hat.²⁹ Insgesamt gibt sich die Madonna in Bordonaro als das befangene Frühwerk eines begabten jungen Bildhauers zu erkennen, dessen flächige Gestaltungsweise, die nicht nach plastischer Monumentalität strebt, ebenso wie die sanfte, 'gotische' Biegung der Figur noch ganz in der Tradition der sizilianischen Skulptur des Quattrocento steht.



7 Detail von der Basis der Madonna in Amantea.



8 Antonello Gagini, Madonna. Palermo, Dom.

Dagegen handelt es sich bei der Madonna von Nicotera um das Werk eines auf der Höhe seines Könnens stehenden Bildhauers (Abb. 2). Monumental aufgefaßt und von unmittelbarer körperlicher Präsenz verrät die Figur eine souveräne Beherrschung plastischer Ausdrucksmittel. Der Kontrapost ist durch den Gegensatz zwischen den glatten Gewandpartien des Spielbeins und den herabfallenden, parallel geführten Falten des Standbeins klar artikuliert. Die sich über den nackten Füßen auf dem Boden stauenden Falten verleihen der Figur zusätzlich eine überzeugende körperliche Schwere und Standfestigkeit. Ein ähnliches plastisches Empfinden verrät auch die Bildung der Gesichter. So sind die Gesichtszüge der Madonna, die hohe, gewölbte Stirn, die gerade, lange, fein geschwungene Nase und das ovale Kinn klar modelliert und plastisch durchgebildet. Das Gleiche gilt auch für das nackte Christuskind, dessen kugelig Kopf mit den eng anliegenden Löckchen und der kleinen Stupsnase den gleichen Grad plastischer Durchformung verrät. Von der Hand der Madonna gestützt und von einem feinen Schleier umhüllt, sitzt der dralle kleine Kerl fest auf dem Arm der Madonna, während seine Füßchen auf dem durch die Hand der Madonna vor ihrem Leib gerafften Mantelbausch Halt finden. Charakteristisch ist, wie der Bildhauer durch die Bildung von Schattenzonen, so z.B. durch den locker herabfallenden Kopfschleier um das Madonnengesicht, durch den Abstand zwischen der Madonna und dem Kopf des Kindes, oder durch die tief ausgehöhlten Mantelfalten an den Armen die plastische Präsenz seiner Figuren zu erhöhen versteht. Eine ernste Verhaltenheit spricht aus dem Gesichtsausdruck von Mutter und Kind, deren Köpfe, eng nebeneinander gesetzt, in inniger Verbindung erscheinen und das Zentrum der figuralen Komposition bilden.

Von allen diesen, das Werk des Meisters von Nicotera charakterisierenden Zügen hat die Madonna in Bordonaro nichts. Dies gilt nicht nur für die formale Gestaltung, sondern auch für die inhaltliche Durchdringung des Madonnenthemas. Auch die späteren, für Gagini belegten Madonnenfiguren, wie die 1504 entstandenen Madonnen in Rabat (Malta) und Catanzaro lassen sich nicht mit der Madonna in Nicotera verbinden.³⁰ Sie sind von einer Steifheit und Leblosigkeit gekennzeichnet, die sie gegenüber der lebendigen Fülle der Madonna in Nicotera konventionell erscheinen lassen. Dagegen schließen die Madonnen von Morano Calabro und Amantea eng an die von Nicotera an (Abb. 3 u. 4). Der gesamte steile und zugleich schwer wirkende Aufbau der Figuren ist gleich, wobei allerdings die Zuordnung von Mutter und Kind leicht variiert ist. Die Gesichter der Madonnen (Abb. 9-11) und der Christuskinder gehören jedoch demselben Typus an und gleichen einander wie Geschwister. Auch die Gewandgestaltung und die Anordnung der Hände sind sehr ähnlich. Kein Zweifel, daß es sich hier um Werke ein und desselben Künstlers handelt. Die bis ins kleinste Detail reichenden Übereinstimmungen legen darüberhinaus die Vermutung nahe, daß es sich bei den Madonnen von Morano Calabro und Amantea um Kopien der Madonna von Nicotera handelt, die von dem gleichen Meister ausgeführt wurden. Man vergleiche etwa die sensibel gestalteten Hände mit den langen, schlanken, biegsamen Fingern, die sich feinfühlig der Faltenführung anschmiegen, die sich dick vor dem Leib stauenden Schüsselfalten oder die Art und Weise, wie sich die Falten über die Füße legen.

Auch die Madonna in Caltagirone folgt dem Modell der Madonna von Nicotera, obwohl sie motivische Veränderungen gegenüber dem Vorbild aufweist (Abb. 5). Diese sind durch die Wahl eines anderen ikonographischen Typus, der *Madonna della Catena* bedingt, die wahrscheinlich durch den Auftrag vorgeschrieben war.³¹ Die Madonna hielt vermutlich eine Blume in der rechten Hand, nach der das Christuskind mit seiner Rechten zu greifen versucht, während seine linke Hand einen Vogel umschließt. Das Kind ist daher in einer auf das Spiel der Hände konzentrierten Haltung wiedergegeben, so daß es im Gegensatz zu den anderen Christusknaben, die sich segnend dem Betrachter zuwenden, von der Seite zu sehen ist. Auch die auf den ersten Blick unmotiviert und maniert erscheinende Haltung der linken Hand der Madonna erklärt sich durch die Ikonographie. Von den weitgespreizten Fingern hing die Kette herab, der dieser Typus den Namen verdankt.³²



9 Benedetto da Maiano, Madonna
(Ausschnitt). Nicotera, Kathedrale.

Doch sind bei aller generellen Übereinstimmung der vier Madonnen auch stilistische und qualitative Unterschiede zu bemerken, die auf unterschiedliche Entstehungszeiten und die Ausführung durch verschiedene Hände schließen lassen. Die Madonna in Nicotera ist die früheste der Figuren und von herausragender Qualität. Ihr gegenüber wirkt die Figur in Morano Calabro schlanker und größer, obwohl sie tatsächlich 10 cm kleiner ist. Die Gesichter von Mutter und Kind zeigen stärker ins Oval gestreckte Formen, die bei der Madonna durch die Zuspitzung des Kopftuches noch betont werden. Der breit ausladende Schwung des hochgezogenen Mantels, der der Figur in Nicotera ihre schwere körperliche Fülle verleiht, erscheint hier gemäßigt. Insgesamt strahlt die Figur in Morano Calabro eine kühle Eleganz aus, die durch die Brillanz der technischen Ausführung und durch die farbige Fassung, die die Gesichter wie geschminkt erscheinen lassen, noch hervorgehoben wird.³³ Dagegen ist die Madonna in Amantea eine flüchtigere und gröbere Replik der Madonna in Nicotera, die die feine Ausführung der anderen Figuren vermissen läßt. Die veränderte Haltung des Kindes, das nun etwas niedriger gesetzt und mehr von vorn dem Betrachter zugewendet ist, so daß der innige Zusammenschluß von Mutter und Kind gelockert ist, verleiht der Figur eine repräsentative Strenge, die den anderen Madonnen fehlt. Die schwächste Figur ist — obwohl, wie die Madonna in Nicotera und Morano Calabro, von excellenter



10 Benedetto da Maiano, Madonna (Ausschnitt).
Morano Calabro, Collegiata della Maddalena.

technischer Ausführung — die Madonna in Caltagirone. Sie wirkt gegenüber den anderen Madonnen steifer und weniger lebendig und läßt in der Erstarrung und Schematisierung der formalen Züge den Mangel an Inspiration erkennen, der sich durch die häufige Wiederholung einer künstlerischen Idee einstellt. So ist hier die Gewandbehandlung, die in Nicotera z.B. das Spielbein plastisch hervortreten ließ, zu Gunsten einer mehr flächigen, den Körper verhüllenden Gestaltung aufgegeben, so daß auch der Kontrapost, der der Madonna in Nicotera ihre Schwere verleiht, weniger ausgeprägt ist. Dennoch kann kein Zweifel sein, daß auch diese Madonna trotz ihrer Mängel und der im Vergleich zu den anderen Madonnen altertümlich wirkenden Züge aus der Werkstatt des gleichen Meisters hervorgegangen ist, dem wir die Figuren in Nicotera, Morano Calabro und Amantea verdanken. Die Figur stimmt nicht nur in der plastischen Auffassung, sondern auch im Ausdruck mit den anderen Madonnen überein. Auch hier ist der Kopf in einer leichten Drehung sanft geneigt und das Gesicht zeigt einen ernsten, versunkenen Ausdruck, der als Hinweis auf die Rolle Mariens als Mutter des Erlösers verstanden werden kann. Dieser Ausdruck ernster Demut prägt den unverwechselbaren emotionalen Gehalt der Madonnen von Benedetto da Maiano (Abb. 9-12).



11 Benedetto da Maiano-Werkstatt,
Madonna (Ausschnitt). Amantea,
S. Bernardino da Siena.



12 Benedetto da Maiano-Werkstatt, Kopf der Madonna in
Caltagirone, S. Maria di Gesù.



13 Benedetto da Maiano, Madonna. Prato, Dom.



14 Benedetto da Maiano, Madonna (Ausschnitt). Prato, Dom.

Fragt man sich nun, wer dieser Bildhauer sein könnte, der diese eng zusammengehörende Gruppe von Madonnenstatuen schuf, dann rückt Benedetto da Maiano unmittelbar in den Blick. Seine Werke sind durch genau die stilistischen Merkmale, die wir bei den Madonnenstatuen konstatiert haben, charakterisiert. Vergleicht man etwa die 1480 datierte Madonnenstatue, die heute im Dom von Prato aufbewahrt wird (Abb. 13), mit der Madonna in Nicotera (Abb. 2), so stellt man bei allen Unterschieden, die durch das Sitzmotiv bedingt sind, die gleichen, auf die räumliche Erfassung der



15 Benedetto da Maiano, Kopf des Christuskindes der Madonna in Berlin, Bode-Museum.

körperlichen Volumen abzielenden plastischen Gestaltungsprinzipien fest: die den Körper betonende Gewandbehandlung, die feine, doch entschieden plastische Durchbildung der Köpfe, die sensiblen, schlanken Hände. Wieder sind es die schwer herabfallenden Gewänder — man vergleiche etwa die Mantelpartie — und die Schattenzonen, die der Figur ihre körperliche Präsenz verleihen, sie fest auf dem Podest verankert und das Sitzmotiv unmittelbar überzeugend erscheinen lassen. Auch die Köpfe sind denen in Nicotera sehr ähnlich. Beide Madonnen weisen das gleiche Oval mit der hohen gewölbten Stirn, der geraden Nase und dem fein geschnittenen Mund auf (Abb. 9 u. 14). Auch das stupsnäsige, pausbäckige Christuskind mit den sorgfältig gedrehten Kringellöckchen läßt sich unmittelbar mit dem in Nicotera verbinden. Beide Köpfe gehören dem Typus an, den Benedetto auch sonst für Mutter und Kind verwendet. Man vergleiche z.B. die Madonnenstatue in Berlin, die etwas später als die in Prato entstanden ist, oder das aus der Blumenberg-Sammlung stammende Madonnenrelief in New York.³⁴ Wie eng verwandt die Madonna von Nicotera und deren Kind den genannten Werke sind, macht die Gegenüberstellung der Christuskinder von Nicotera und Berlin deutlich (Abb. 9 u. 15), die bei allen, durch die verschiedenen bildnerischen Materialien bedingten Unterschiede in der Modellierung — die Statue in Berlin ist gefaßte Terrakotta, die in Nicotera ist aus Carrara-Marmor — dem gleichen Typus angehören und den für Benedetto's Christuskinder charakteristischen kindlich-ernsten Gesichtsausdruck aufweisen.

Es kann also kein Zweifel sein, daß es sich bei der Madonna von Nicotera um ein Werk des Benedetto da Maiano handelt. Auf Grund der motivischen und stilistischen Übereinstimmungen sind damit zugleich auch die drei anderen Madonnen in Morano Calabro, Amantea und Caltagirone für Benedetto gesichert.³⁵ Allerdings sind nur die beiden ersten Figuren als eigenhändige, wenn auch nicht gleichzeitig entstandene Werke anzusehen. Die Madonnen in Amantea und Caltagirone weisen nicht die gleiche künstlerische Qualität auf, und dürften daher durch die Werkstatt ausgeführte Wiederholungen des Prototyps von Nicotera sein. Die beschriebenen stilistischen Ähnlichkeiten zwischen der Madonna von Nicotera und denen in Prato und Berlin läßt auf eine etwa gleichzeitige Entstehungszeit, um die Mitte der 80er Jahre, schließen. In ihrer Ausgewogenheit und Fülle fügt sie sich überzeugend in die Reihe der reifen Meisterwerke des Benedetto da Maiano ein: zwischen der Täuferstatue von der Porta dei Gigli im Palazzo Vecchio, die spätestens Ende Dezember 1478 vollendet war³⁶, und dem plastischen Schmuck der Kanzel von S. Croce, für die wir als *terminus ante quem* das Jahr 1487 haben.³⁷ Dagegen ist die Madonna von Morano Calabro, die erste der nach Nicotera ausgeführten Kopien, in der zweiten Hälfte der 80er Jahre entstanden. Die überlängten Proportionen der Madonna weisen auf Werke von Benedetto voraus, die um 1490 entstanden sind, wie z.B. das Grabmal des Filippo Strozzi in S. Maria Novella in Florenz. Die Madonnen von Amantea und Caltagirone gehören zu den späten, aus der Werkstatt hervorgegangenen Arbeiten. Stilistisch stehen sie dem zwischen 1492 und 1494 entstandenen Bartolus-Altar in S. Agostino in S. Gimignano nahe. Man vergleiche etwa die Köpfe der beiden Madonnen (Abb. 11 u. 12) mit dem Kopf des Madonnentondos vom Bartolus-Altar (Abb. 16).³⁸ Auch ein Vergleich des Kopfes des Christuskindes in Caltagirone mit einem der Puttenköpfchen, die in S. Agostino den Madonnentondo tragen, stützt diese Datierung. Beide verraten die gleiche glatte und verhärtete Formensprache, wie sie für die aus der Werkstatt von Benedetto hervorgegangenen Werke dieser Zeit typisch ist.

In den Zusammenhang der hier diskutierten Madonnenstatuen des Benedetto da Maiano gehört nun aber auch eine Madonnenstatue, die sich heute in Manchester, New Hampshire befindet (Abb. 17). Sie war bisher die einzige stehende Madonnenfigur, die mit dem Namen von Benedetto da Maiano in Zusammenhang gebracht wurde. Sie zeigt eine in der plastischen Durchführung und im Ausdruck verwandte Figur, die jedoch motivisch von unseren Madonnen abweicht. Das Kind ist tiefer gesetzt und mehr frontal gewendet, wie das auch in Amantea der Fall ist. Auch wird es nicht, wie bei unseren Madonnen, von der linken Hand getragen, sondern sitzt fest auf dem linken Arm. Dagegen greift die Rechte, die bei den anderen Madonnen den Mantelbausch unterhalb der Füßchen des Christuskindes rafft, bei der Madonna in Manchester in einer sanften Bewegung zu dem Kind hinüber, gleichzeitig das segnende Händchen stützend. Die Figur in Manchester, die in Terrakotta ausgeführt ist, kann also keinesfalls ein Modell oder eine Kopie unserer Madonnen sein. Sie steht vielmehr mit zwei anderen in Vergessenheit geratenen Werken von Benedetto in Zusammenhang, die sich ebenfalls in Kalabrien befinden.³⁹ Es handelt sich um ein großes Relief, das die *Madonna della Neve* zeigt, und um die Figur der hl. Katharina (Abb. 18 u. 19). Beide befinden sich heute in der Pfarrkirche von Terranova Sappo Minulio, stammen aber aus dem Coelestinerkloster S. Caterina in Terranova, das im 18. Jahrhundert durch ein Erdbeben zerstört wurde.⁴⁰ Es handelt sich bei den beiden Figuren um die Fragmente eines plastischen Altarretabels, dessen mittlerer Teil von dem Relief der *Madonna della Neve* gebildet wurde, während zwei Figuren in seitlichen Nischen aufgestellt waren, so wie wir das auch von dem Presepe-Altar des Antonio Rossellino und von dem Verkündigungsalter von Benedetto kennen, die sich beide in der Kirche S. Anna dei Lombardi in Neapel befinden. Eine der seitlichen Figuren, sowie der gesamte architektonische Aufbau des Altares sind vermutlich bei der Zerstörung des Klosters verloren gegangen. Erhalten haben sich allerdings zwei Reliefs der Predella, die heute unterhalb der Madonna eingemauert sind. Sie zeigen die Evangelistensymbole des hl. Markus und des hl. Matthäus über hängenden Girlanden — ein Motiv, das von Antonio Rossellos Presepe-Altar übernom-



16 Benedetto da Maiano, Madonnentondo vom Bartolus-Altar. S. Gimignano, S. Agostino.

men ist. Auch ein Relief mit einem Puttenköpfchen hat sich erhalten und findet sich heute in der Sakristei über dem Lavabo eingemauert. Es erlaubt den Rückschluß, daß der Altar vermutlich als oberen Abschluß ein Gebälk mit Puttenköpfchen aufwies, wie Benedetto es auch am Bartolus-Altar in S. Agostino in S. Gimignano verwendet hat.

Der Altar in Terranova lenkt unsere Aufmerksamkeit auf die Tätigkeit von Benedetto da Maiano für den Hof von Neapel. Diese seit 1473 für Benedetto dokumentierten Kontakte führten zu einer Reihe von Aufträgen, von denen die Fertigstellung des von Antonio Rossellino unvollendet hinterlassenen Grabmals der Maria von Aragon, einer illegitimen Tochter von König Ferrante, und



17 Benedetto da Maiano, Madonna. Manchester/New Hampshire, Currier Gallery of Art.

die Ausstattung der Kapelle des Herzogs von Terranova, Marino Curiale, in der Olivetanerkirche S. Anna dei Lombardi die bedeutendsten sind. Zu dieser Ausstattung gehörten, wie wir aus einem Brief des Herzogs an Lorenzo de' Medici vom 21. September 1490 wissen: "... due tavule de cone de marmi cum due sepulture che fo fare in quessa città de Florenza per la ecclesia de Santa Maria a Monte Oliveto de Napole ..."41 Während nun eine dieser Marmortafeln mit dem heute in der Kirche von Monteoliveto befindlichen Verkündigungsalter von Benedetto identifiziert werden kann, hat sich von der zweiten keine Spur finden lassen. Der Gedanke liegt daher nahe, die *Madonna della Neve* und die Figur der hl. Katharina in Terranova Sappo Minulio mit der in dem Brief erwähnten zweiten Marmortafel in Verbindung zu bringen.42 Doch sprechen zwei Gründe gegen diese Annahme: erstens, die Figur der hl. Katharina. Die Kirche der Coelestiner in Terranova war der hl. Katharina geweiht, da sie eine wundertätige Holzstatue der Heiligen besaßen.43 Zweitens schreibt Marino Curiale ausdrücklich, daß *beide* Marmortafeln für die Kirche von Monteoliveto in Neapel bestimmt gewesen seien.44 Die mit dem Patronzinium der Kirche übereinstimmende Figur der hl. Katharina, sowie die eindeutige Aussage des Herzogs lassen daher die Vermutung, die heute in Terranova Sappo Minulio aufbewahrten Altarfragmente seien mit der zweiten Marmortafel identisch, unplausibel erscheinen.45 Dagegen ist sehr gut denkbar, daß der Herzog Benedetto da Maiano mit einem weiteren Marmoraltar beauftragte, der die mit einem wundertätigen Heiligenbild ausgezeichnete Kirche seines Stammlebens schmücken sollte.

In diesen Zusammenhang der bislang unbeachteten und nahezu unbekanntem Werke, die Benedetto für den Hof in Neapel ausführte, gehört nun auch eine weitere Figur, die sich heute in der Sammlung Carlo Marchi in Florenz befindet.46 Es handelt sich um einen vollrund gearbeiteten Putto, der sich auf einen vor ihm stehenden Wappenschild lehnt, während die linke Hand das in einer trauernden Geste geneigte Köpfchen stützt (Abb. 20). Die Figur weist massive Beschädigungen auf: Der Wappenschild ist an allen Seiten stark bestossen, die Flügel sind beschädigt und die ehemals gekreuzten Beine des Putto sind oberhalb der Knie abgebrochen. Der Putto ist außerdem unvollendet, wie an den in der Bosse stehengebliebenen Haaren deutlich zu erkennen ist.

Die Figur gehört dem aus der Antike entlehnten Typus des trauernden Putto an, der sich auf ein Wappen oder eine Fackel lehnt, wie wir ihn — allerdings meistens als Relief — von zahlreichen römischen und neapolitanischen Grabmälern kennen. Auch Benedettos Putto war also sicher für ein Grabmal vorgesehen. Dieses muß, wie sich auf Grund des Wappens ergibt, für ein Mitglied der Familie del Balzo bestimmt gewesen sein. Die Familie führte einen Stern mit sechzehn Strahlen und ein Jagdhorn im Wappen. Der Stern verwies auf die legendäre Abstammung der Familie, die ihren Ursprung von einem der hll. Drei Könige herleitete. Dagegen entstammt das Jagdhorn dem Fürstentum von Orange, dessen Titel die Familie auch innehatte. Die del Balzo stammten ursprünglich aus der Provence, wo sie große Güter besaßen. Mit Karl I. von Anjou nach Neapel gekommen, sehr vermögend und mit dem französischen Königshaus und allen bedeutenden Familien Unteritaliens verschwägert, gehörten sie im 14. und 15. Jahrhundert zu den einflußreichsten Familien des Königreiches von Neapel. Isabella del Balzo heiratete 1487 den zukünftigen König von Neapel, Federigo II.47 Da die del Balzo eine sehr große und weitverzweigte Familie war, die Grabkapellen nicht nur in Neapel, sondern in ganz Unteritalien besaßen, ist es ohne weitere Anhaltspunkte nicht möglich, die Person zu identifizieren, für die das Grabmal bestimmt war. Wir müssen uns also zur Zeit auf die Feststellung beschränken, daß Benedetto den Auftrag hatte, ein Grabmal für ein bislang nicht identifizierbares Mitglied dieser bedeutenden Familie auszuführen, von dem vielleicht nur der Putto in Florenz auf uns gekommen ist.

Diese bislang ungeklärten Probleme, für welches Grabmal der Putto in Florenz und für welche Kirche der Altar in Terranova bestimmt waren, führt uns zum Schluß auf eine ähnliche Frage bezüglich unserer Madonnenfiguren. Auch bei ihnen gibt es auf Grund der erst spät einsetzenden



18 Benedetto da Maiano, Madonna della Neve. Terranova Sappo Minulio, S. Martino.



19 Benedetto da Maiano, hl. Katharina. Terranova Sappo Minulio, S. Martino.

Überlieferung keine sicheren Anhaltspunkte für ihre ursprünglichen Bestimmungsorte oder die Auftraggeber. Dies gilt auch für die Madonna von Nicotera, von der wir immerhin sicher wissen, daß sie seit dem Jahre 1500 in der Kirche der Observanten in Nicotera war. Doch ob sie auch ursprünglich für diese Kirche in Auftrag gegeben wurde, ist fraglich. Interessant ist in diesem Zusammenhang die Legende, die sich um die Madonna rankt. Diese weiß zu berichten, daß die Figur "su errante vascello" nach Nicotera gelangt sei. Auf den Strand geworfen, sei sie von dem Observantenmönch Paolo da Sinopoli zu der kleinen Kirche S. Maria delle Grazie hochgetragen worden.⁴⁸ Eine Quelle des 17. Jahrhunderts fügte außerdem hinzu, daß sich die Statue an einem bestimmten Punkte geweigert habe, weitergetragen zu werden. An diesem Ort habe man dann das Observantenkloster errichtet.⁴⁹ Die Legende ähnelt in überraschender Weise derjenigen der

Madonna von Trapani. Auch von dieser wird berichtet, sie habe, durch einen Seesturm ans Ufer geworfen und auf einen Ochsenkarren geladen, den Ort bezeichnet, an dem eine Kirche errichtet werden sollte.⁵⁰ Die merkwürdige Weise, wie die Statue nach Trapani gelangte und die mit ihrer Ankunft verbundenen Wunder, machten Trapani schnell zu einem bedeutenden Wallfahrtsort und die Statue zu einem viel kopierten Gnadenbild.

Etwas ähnliches könnte sich im Falle der Madonna von Nicotera ereignet haben. Auch sie ist vermutlich auf Grund der Legende ihrer wunderbaren Errettung aus Seenot und durch die Verbindung mit dem im Rufe eines Heiligen stehenden Beato Paolo da Sinopoli als Gnadenbild verehrt worden.⁵¹ Dies würde die Tatsache, daß zahlreiche Kopien angefertigt wurden, auf eine überzeugendere Weise erklären, als es die ästhetische Wertschätzung der Figur vermöchte. Zu bedenken ist auch, daß die Aufträge für die Kopien der Figur nicht nur aus benachbarten Orten, wie Morano Calabro und Amantea ergingen. Der Wunsch, eine Kopie der Madonna von Nicotera zu besitzen, kam auch aus dem fernen Sizilien: aus Caltagirone und Messina. Insgesamt lassen sich drei Kopien von Benedetto da Maiano (und seiner Werkstatt) und wenigstens drei, vertraglich explizit geforderte Kopien von Antonello Gagini aufzählen.⁵² Aber auch einige andere Madonnen von Gagini, für die Verträge nicht erhalten sind, wurden nach dem Vorbild der Madonna von Nicotera gearbeitet, so die 1503 datierte und signierte Madonnenstatue im Dom von Palermo (Abb. 8) und die ebenfalls signierte und 1505 datierte Statue in Mesoraca.⁵³ Dabei hielten sich die Kopien durchaus nicht immer eng an das Vorbild. Die Madonna von Gagini in Catanzaro z.B. weicht so stark vom Vorbild ab, daß wir das Modell nicht erkennen würden, wären wir nicht durch den Vertrag unterrichtet.⁵⁴ Offenbar genügten ein paar Motive, um die Figur als Kopie erscheinen zu lassen.

Enthielte die Legende um die Madonna von Nicotera ein Körnchen Wahrheit, wie zu vermuten ist, dann bedeutete dies für unsere Fragestellung, daß sie nicht ursprünglich für Nicotera in Auftrag gegeben wurde, sondern durch Zufall dahin geriet. Für welchen Ort sie allerdings vorgesehen war, muß offen bleiben. Zu vermuten ist jedoch, daß es sich um den Auftrag eines Mitgliedes des Hofes in Neapel gehandelt hat. Dagegen mögen die Madonnen von Morano Calabro, Amantea und Caltagirone durchaus direkte Bestellungen einer Kopie der Madonna in Nicotera gewesen sein. Alle drei Madonnen befanden sich zu einem bestimmten Zeitpunkt in Observantenklöstern. Es ist daher sehr gut möglich, daß die Madonna von Nicotera, die sich nachweislich in der Kirche des Observantenklosters von Nicotera befand, und die die Aura des Mirakolösen umgab, in anderen Observantenklöstern den Wunsch nach einer Kopie auslöste.

Die große Nachfrage nach Kopien der Madonna von Nicotera erklärt sich also vermutlich weniger durch die Schönheit der Madonna, als durch religiöse Motive. Daß aber Benedetto selber mehrere Kopien seines Werkes anfertigte, zeigt, daß die Auftraggeber ein deutliches Empfinden für die künstlerische Fortschrittlichkeit der Figur hatten. Ihr kommt nicht nur im Werk von Benedetto, sondern auch in der Geschichte der Skulptur des Quattrocento besondere Bedeutung zu. Sie ist die erste, vollplastische, stehende, monumentale Madonnenfigur der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Florenz. Die außergewöhnliche künstlerische Qualität der Figur macht verständlich, warum nicht der — erst 1492 verstorbene — Domenico Gagini und seine große Werkstatt, oder ein anderer lokaler Bildhauer mit den Kopien beauftragt wurden, sondern Benedetto selber. Erst nach dem Tode von Benedetto im Jahre 1497 tritt Antonello Gagini auf den Plan. Die vier Madonnenstatuen, die Benedetto für Kalabrien und Sizilien ausführte, sind daher nicht nur eine bedeutende Erweiterung seines Oeuvres. Vielmehr kommt ihnen auch eine wichtige Rolle in der Vermittlung des neuen, in Florenz ausgebildeten Renaissancestils in den Süden Italiens zu. Dies läßt sich auch an der Entwicklung von Antonello Gagini ablesen. Seine nach dem Vorbild von Nicotera gearbeiteten Madonnen, wie die im Dom von Palermo (Abb. 8), verraten auch stilistisch den Einfluß von Benedetto, ohne daß es jedoch — wie ich nach dem hier Ausgeführten hoffe — in Zukunft möglich sein wird, die Madonnen von Antonello Gagini mit denen von Benedetto da Maiano zu verwechseln.



20 Benedetto da Maiano, Putto. Florenz, Fondazione Carlo Marchi.

ANMERKUNGEN

- ¹ Hanno-Walter Kruft, Antonello Gagini, München 1980.
- ² Vgl. *ebenda*, Abb. 7, 8.
- ³ Vgl. auch *ebenda*, Abb. 5, 23, 25 u. 287.
- ⁴ Vincenzo Auria, *Il Gagino redivivo, o'vero notitia della vita ed opere di Antonio Gagino*, Palermo 1698; Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi*, Palermo 1724, hrsg. von Valentino Martinelli, Florenz 1960, S. 81 ff.
- ⁵ Agostino Gallo, *Elogio storico di Antonio Gagini*, Palermo 1821.
- ⁶ *Gioacchino Di Marzo*, I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI, Bd. I, Palermo 1880, S. 175: "Ignoro se quella statua di Nicotera sia stata (com'è probabile) suo precedente lavoro, ovvero d'altrui scalpello."
- ⁷ Vgl. *ebenda*, Bd. I, S. 469 ff.
- ⁸ Vgl. *Vincenzo Segreti*, Un capolavoro di Antonello Gagini nella storia e nella religiosità amanteane, in: *Calabria letteraria*, XLIII, Nr. 1-2, 1995, S. 48-50, wo er die Bemühungen von A. de Luca di Lizzano erwähnt, Dokumente für die Madonna in Amantea ausfindig zu machen.
- ⁹ Vgl. *Alfonso Frangipane*, Artisti "siciliani" nella media Calabria, in: *Arte e storia*, ser. V, XXXIII, 1914, S. 258. *Diego Corso*, Sulla statua della Madonna trovata in Messina simile ad un'altra esistente in Nicotera, in: *Arte e storia*, XVI, 1897, S. 79 hatte sich nicht zu dem Problem der Zuschreibung geäußert. Frangipane hat seine Zuschreibung wiederholt; vgl. *Alfonso Frangipane*, Dietro le orme di Antonello Gagini in Calabria, in: *Siciliana*, I, 3, 1923, S. 12 ff. und *ders.*, Calabria. Province di Catanzaro, Cosenza e Reggio Calabria. Inventario degli oggetti d'arte, Bd. II, Rom 1933, S. 46 f.
- ¹⁰ Vgl. *Kruft* (Anm. 1), Kat. Nr. 77, S. 385.
- ¹¹ Vgl. *ebenda*, S. 441, Dok. III, u. S. 444, Dok. XV.
- ¹² Vgl. *Hanno-Walter Kruft*, Die Madonna von Trapani und ihre Kopien, in: *Flor. Mitt.*, XIV, 1970, S. 297-322, und meine späteren Ausführungen zu den Kopien der Madonna von Nicotera.
- ¹³ Vgl. *Di Marzo* (Anm. 6), Bd. I, S. 470.
- ¹⁴ Vgl. *ebenda*, S. 467-470 zu der in der lokalen Literatur vorgenommenen Verwechslungen zwischen einer von Antonino Gagini gearbeiteten Madonna für S. Domenico und unserer Madonna.
- ¹⁵ Vgl. *ebenda*, S. 470: "Che se in essa [der Madonna in Caltagirone] sembri trovarsi un differente tipo di quello di tante statue o gruppi di egual soggetto, che il gran caposcuola si egregiamente produsse, ed esservi un aspetto di soavità, di avvenenza, di delicatezza e di grazia, che più prevale sulla maestà delle altre, non è ciò ragione bastevole a crederla d'altra mano."
- ¹⁶ Die Statue in S. Salvatore ist "1532" datiert. Vgl. *Kruft* (Anm. 1), Kat. Nr. 20 u. 21, S. 370 u. S. 41 f.
- ¹⁷ Für Beispiele dieses in Unteritalien und Sizilien weitverbreiteten Typus vgl. *Kruft* (Anm. 1), Abb. 259-261.
- ¹⁸ Vgl. *ebenda*, Kat. Nr. 36, S. 374 u. Abb. 17; Kat. Nr. 58, S. 379, u. Abb. 22.
- ¹⁹ Vgl. *ebenda*, Kat. Nr. 146, S. 423 u. Abb. 264, 265, 342, 343, 375, u. 413.
- ²⁰ Daher kann Kruft die Madonnenstatuen in Seminara und Sinopoli, aber auch die Verkündigungsgruppe in der Chiesa Madre von Bagaldi nur auf Grund stilistischer Argumente in das Oeuvre von Gagini einordnen. Vgl. *ebenda*, Kat. Nr. 127, S. 416 f. u. Abb. 28; Kat. Nr. 128, S. 417 u. Abb. 31; Kat. 10, S. 367 u. Abb. 19-21.
- ²¹ Vgl. *Istoria de' fenomeni del tremoto avvenuto nelle Calabrie e nel Valdemone nell'anno 1738 posta in luce dalla Reale Accademia delle Scienze, e Belle Lettere di Napoli*, Neapel 1784, Nachdruck Catanzaro 1987.
- ²² Vgl. *Frangipane*, Inventario (Anm. 9), S. 189 u. S. 149 und die dort angegebene Literatur.
- ²³ Vgl. *Auria* (Anm. 4), S. 32, u. *Di Marzo* (Anm. 6), Bd. I, S. 469 ff.
- ²⁴ Vgl. *Kruft* (Anm. 1), S. 443, Dok. VIII, u. S. 444, Dok. XII.
- ²⁵ Vgl. *ebenda*, S. 449, Dok. XXIII.
- ²⁶ Vgl. *ebenda*, S. 441, Dok. III.
- ²⁷ Vgl. *ebenda*, S. 17.
- ²⁸ Vgl. *Hanno-Walter Kruft*, Domenico Gagini und seine Werkstatt (Ital. Forsch., 3. Folge, Bd. VI), München 1972, Kat. Nr. 31, S. 244 Abb. 175 u. Kat. Nr. 80, S. 256, Abb. 164.
- ²⁹ Vgl. *derselbe*, Francesco Laurana. Ein Bildhauer der Frührenaissance, München 1995, Kat. 22, S. 378 u. Taf. 48 u. 49.
- ³⁰ Vgl. *derselbe* (Anm. 1), Kat. Nr. 113, S. 412, u. Abb. 16; Kat. Nr. 36, S. 374 u. Abb. 17.
- ³¹ Zur *Madonna della Catena* vgl. *Antonio Mongitore, Palermo divoto di Maria Vergine*, Palermo 1719, Bd. I, Lib. II, Kap. VIII, S. 297-308; *Rocco Pirro, Sicilia Sacra disquisitionibus et notitiis illustrata*, Palermo 1733, Bd. I, S. 164.
- ³² Vgl. für weitere Beispiele *Kruft* (Anm. 1), Kat. Nr. 27, S. 372 u. Abb. 258, u. *Di Marzo* (Anm. 6), Bd. I, Taf. XXVI: Auch die von Antonino Gagini für Caltagirone geschaffene Madonna gehörte diesem Typus an.

- ³³ Auch die Figur in Nicotera trägt noch deutlich erkennbare Spuren einer farbigen Fassung, vgl. Abb. 1. Das gilt auch für die Madonna in Caltagirone. Dagegen sind bei der Madonna in Amantea jegliche Spuren getilgt. Doch dürfte auch sie farbig gefaßt gewesen sein. Hier stellt sich das Problem, ob auch in der Toskana farbige Fassungen für Marmorstatuen verwendet wurden. Allerdings ist die Frage, ob die farbigen Fassungen unserer Madonna auf das Quattrocento zurückgehen, nur durch eine chemische Untersuchung zu klären.
- ³⁴ Vgl. die Abbildungen bei *Luitpold Dussler*, Benedetto da Maiano, München 1924, Taf. 30 u. 37.
- ³⁵ Schon Venturi hat 1935 auf die Beziehung der Madonna in Amantea zu Benedetto da Maiano verwiesen, vgl. *Venturi*, Bd. X, 1, S. 809. Dagegen ist die Madonna auch in einem gerade erschienenen Artikel nicht als ein Werk von Benedetto da Maiano erkannt worden, vgl. *Francesco Caglioti/Giancarlo Gentilini*, Il quinto centenario di Benedetto da Maiano e alcuni marmi dell'artista in Calabria, in: *Bull. de l'Association des Historiens de l'Art Italien*, 1996/97, Nr. 3, S. 1-4, bes. S. 4. Vielmehr halten sie an der Zuschreibung an Antonello Gagini fest.
- ³⁶ Die Marmortür samt ihrem plastischen Schmuck sollte am 16. Dezember 1478 geschätzt werden, vgl. *ASF, Operai di Palazzo*, Bd. 2, c. 2.
- ³⁷ Vgl. zur Datierung der Kanzel *Doris Carl*, Il pergamo di Benedetto da Maiano in Santa Croce in Firenze, in: *Giuliano e la bottega dei da Maiano. Atti del convegno internazionale di studi*, Fiesole 1991, hrsg. von *Daniele Lamberini/Marcello Lotti/Roberto Lunardi*, Florenz 1994, S. 161 f.
- ³⁸ An dieser Stelle möchte ich Alessandro Bagnoli, unter dessen Leitung die kürzlich vorgenommene Restaurierung des Bartolus-Altars in S. Gimignano durch die Soprintendenza per i beni artistici e storici von Siena stand, für die Genehmigung zur Publikation der Photographie des Madonnentondos herzlich danken.
- ³⁹ Schon *Frangipane*, Inventario (Anm. 9), S. 321 f. hatte 1933 mit ungewöhnlicher Hellsichtigkeit auf den Zusammenhang der Figuren mit Benedetto da Maiano aufmerksam gemacht: "... lavorato con cura e secondo uno schema toscano della Rinascenza assai sensibile all'arte di Benedetto da Maiano e suoi seguaci". Auch *Ulrich Kessler*, Pietro Bernini, Diss. Berlin 1997, S. 514-521, dem ich für den Hinweis auf die Figuren herzlich danke, hat die Zuschreibung der Figuren an Benedetto da Maiano vorgeschlagen. Die Arbeit wird 1998 in den Forschungen der Bibliotheca Hertziana erscheinen. Die Anregungen Frangipanes aufgegegriffen haben auch kürzlich *Caglioti/Gentilini* (Anm. 35), S. 1-4. Ich werde mich mit dem Altar in meiner in Arbeit befindlichen Monographie über Benedetto da Maiano ausführlicher beschäftigen.
- ⁴⁰ Vgl. *Frangipane*, Inventario (Anm. 9), S. 321.
- ⁴¹ Vgl. *Eve Borsook*, Documents for Filippo Strozzi's chapel in Santa Maria Novella and other related papers, in: *Burl. Mag.*, CXII, 1970, S. 743, Anm. 64.
- ⁴² Diese Position wird von *Caglioti/Gentilini* (Anm. 35) vertreten. Schon *Frangipane*, Inventario (Anm. 9), S. 321 hatte auf einen möglichen Zusammenhang der Figuren in Terranova Sappo Minulio mit den Arbeiten von Benedetto für den Herzog von Terranova hingewiesen.
- ⁴³ Vgl. *Giovanni Fiore*, *Della Calabria illustrata. Opera varia storica*, Bd. II, Neapel 1743 (Nachdruck, Sala Bolognese 1980), S. 265.
- ⁴⁴ Auch der Brief, den die Königin von Neapel, Johanna von Aragon, ein Jahr früher in der gleichen Angelegenheit an Lorenzo de' Medici richtete, spricht ausdrücklich davon, daß die "dui tabole di marmo" des Herzogs von Terranova für seine Kapelle in Monteoliveto bestimmt seien: "per lo bisogno de una sua cappella che fa fare in questa città". Vgl. *Gaetano Milanesi*, Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana dal XII al XV secolo raccolti e annotati, Rom 1893, S. 155, Dok. Nr. 175. Das Problem der zwei Marmortafeln ist Gegenstand einer Kontroverse zwischen *George L. Hersey* und *Eve Borsook* gewesen, vgl. *Letters. Alfonso II and the artistic renewal of Naples*, in: *Burl. Mag.*, CXIV, 1972, S. 242-244.
- ⁴⁵ Ich werde auf diese Frage in meiner Monographie über Benedetto da Maiano näher eingehen und den Vorschlag machen, die fehlende Marmortafel mit der Marmorbank zu identifizieren, die Teil der Ausstattung der Kapelle des Herzogs war und sich heute noch in der Kapelle befindet. Die Bank ist mit einer marmornen Rückwand versehen, die man durchaus als "tavola" beschreiben könnte.
- ⁴⁶ Vgl. *La Fondazione Carlo Marchi. Raccolta d'arte e arredi*, hrsg. von *Ettore Allegri*, Florenz 1985, S. 59, Abb. VIII. Der Putto stammt angeblich aus Sizilien und gelangte über Kalabrien und Neapel schließlich nach Florenz, vgl. ebenda.
- ⁴⁷ Vgl. für die Familie del Balzo *Fernando della Marra*, *Discorsi delle Famiglie estinte, forestieri o non comprese ne' Seggi di Napoli, imparentate colla casa della Marra*, Neapel 1641, S. 65-88; *Giovanni Campanile*, *L'arme ovvero insegne de' Nobili*, Neapel 1610, S. 120-147; *Scipione Ammirato*, *Delle famiglie nobili napoletane*, Florenz 1580, Bd. II, S. 234-245. *Litta*, 2.a serie, Orsini-del Balzo, Taf. X-XII.
- ⁴⁸ Vgl. *Frangipane*, *Dietro le orme* (Anm. 9), S. 14.
- ⁴⁹ Vgl. *Luigi D'Avanzo*, *Descrizione di Nicotera in un apprezzo del 1646*, in: *Calabria nobilissima*, XIX, 1965, Nr. 49-50, S. 103: "L'immagine di essa [der Madonna] fu portata da una nave, et quando fu alla direttura di detto luoco non volse passare più innanzi et così si fece detto convento in detto luogo."

⁵⁰ Vgl. zu der Legende *Kruft* (Anm. 12), S. 302.

⁵¹ Fra Paolo da Sinopoli war ein enger Begleiter des hl. Bernardino von Siena. Vgl. *I. Beschin/J. Vallensis, O.F.M., Martyrologium Franciscanum*, Vicenza 1939, S. 343. Er starb in hohem Alter in Nicotera, vgl. *Fiore* (Anm. 43), Bd. II, S. 78. — Leider habe ich bislang keine Dokumente oder frühere Quellen ausfindig machen können, die meine Vermutung, die Statue sei als Gnadenbild verehrt worden, stützen. Ich hoffe jedoch, durch weitere Forschungen diese Lücke füllen zu können. Wir kennen jedoch andere, um Madonnenstatuen gebildete Legenden, die erst im 15. Jahrhundert entstanden sind. So ist z.B. die Legende um die Madonna in Fossato, die in manchen Zügen Verwandtschaft zu der um die Madonna von Nicotera aufweist, auf ein Ereignis zurückzuführen, das im Jahre 1460 stattgefunden hat. Vgl. *ebenda*, Bd. II, S. 264.

⁵² Vgl. die in Anm. 24 u. 25 zitierte Literatur.

⁵³ Vgl. *Kruft* (Anm. 1), Abb. 22.

⁵⁴ Vgl. *ebenda*, Abb. 17.

RIASSUNTO

Fra le Madonne tradizionalmente date allo scultore siciliano Antonello Gagini se ne trovano quattro, che si distinguono dal solito stile plastico dell'artista. Confrontandole con opere sicure di Benedetto da Maiano l'autrice propone l'attribuzione di queste Madonne allo scultore fiorentino. La Madonna di Nicotera, databile verso il 1485 circa, fu la prima delle statue e servì come modello per le altre Madonne eseguite poi da Benedetto come copie fedeli del prototipo nel decennio successivo. Probabilmente, la Madonna di Nicotera ebbe fama di immagine miracolosa come fa supporre la leggenda che vi è connessa, perché fu copiata non solamente da Benedetto stesso; anche Antonello Gagini fu obbligato almeno in tre casi per clausola contrattuale a seguire il modello di Nicotera. A queste quattro Madonne eseguite per il sud d'Italia sono da aggiungere altre tre opere di Benedetto da Maiano dovute alla committenza della corte napoletana, e cioè la *Madonna della Neve* e la *S. Caterina*, provenienti dal convento celestino di Terranova Sappo Minulio, e un putto proveniente da una sepoltura non ancora identificata dell'importantissima famiglia napoletana dei del Balzo.

Bildnachweis:

Verfasserin: Abb. 1-2, 6-7, 9-12, 15. - ICCO, Rom: Abb. 3, 5, 18-19. - Bibliotheca Hertziana, Rom: Abb. 4. - Alinari (Anderson), Florenz: Abb. 8. - Alinari, Florenz: Abb. 13. - Marco Rabatti, Florenz: Abb. 14. - Fabio Lensini, Siena: Abb. 16. - Sanford, Manchester / New Hampshire: Abb. 17. - KIF (Artini): Abb. 20.