

DIE MADONNA VON TRAPANI UND IHRE KOPIEN *

Studien zur Madonnen-Typologie und zum Begriff der Kopie in der sizilianischen Skulptur des Quattrocento

von Hanno-Walter Kruft

Temporum tamen injuria, scriptorum incuria,
huius SS. Imaginis adventus obscurus est.

Rocco Pirri¹

Am 16. August 1469 verpflichtete sich Francesco Laurana, für die Chiesa Madre in Erice *construere, facere et complere imaginem gloriosissimae Virginis Mariae in dicta urbe, de petra marmorea, ad instar et similitudinem imaginis marmoreae B. M. Virginis, quae est in conventu S. Mariae Annunciatae extra civitatem Drepani.*² Diese „Kopie“ der Madonna von Trapani sollte bis zum Fest von Mariä Verkündigung am 25. März 1470 abgeliefert und aufgestellt werden. Ob Laurana den Vertrag eingehalten hat, geht aus den Dokumenten nicht hervor.³ Jedenfalls stammt die heute über einem Altar des rechten Seitenschiffes der Chiesa Madre von Erice aufgestellte Madonna (Abb. 8) *nicht* von Laurana. Was Laurana an der Ausführung verhindert hat, wissen wir nicht genau. Doch seine vielseitigen Verpflichtungen, die er 1468 übernommen hatte, für Arbeiten in Partanna, Sciacca und Palermo, eine Geldhinterziehung und Verfolgungen geben ein etwas verwirrendes Bild von seiner Lebens- und Arbeitsweise während des sizilianischen Aufenthaltes.⁴ Es erscheint durchaus möglich, dass Laurana nach dem Erhalt eines Vorschusses von drei Goldunzen bei Abschluss des Kontraktes das Weite gesucht und nicht einmal Hand an die Madonnenstatue gelegt hat; ähnlich hatte er sich 1468 gegenüber dem Baron von Partanna verhalten.

Der Vertrag von 1469 ist jedoch nicht nur in bezug auf die heute in Erice befindliche Madonna einigermaßen problematisch, sondern referiert zugleich die sehr merkwürdige Vor-

* Die vorliegende Untersuchung entstand im Zusammenhang mit meinen Arbeiten zur sizilianischen Renaissance-Skulptur, speziell zur Bildhauerfamilie Gagini. Der Deutschen Forschungsgemeinschaft sei für eine Reisebeihilfe gedankt, die mir einen Sizilienaufenthalt von Juli bis Oktober 1968 ermöglichte. Herrn Professor Ulrich Middeldorf möchte ich für wiederholte Gespräche über das Thema danken. Meinen Freunden Dr. Yves Christe, Paris, und Dr. Lars Olof Larsson, Stockholm, sei für vermittelnde Hilfe gedankt.

¹ Rocco Pirri, *Sicilia sacra disquisitionibus et notis illustrata* (2 Bde., erste Ausg. 1630-44; zweite Ausg. 1723; zitiert nach der dritten, von Antonino Mongitore besorgten Ausgabe: Palermo 1733), Bd. 2, p. 878.

² *Gioacchino Di Marzo*, I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI, 2 Bde., Palermo 1880-83 (im folgenden: *Di Marzo*, Gagini), Bd. II, p. 8, Dok. 6.

³ Der Notariatsakt ist nicht erhalten. *Antonino Mongitore* (Palermo divoto di Maria Vergine e Maria Vergine protettrice di Palermo, Bd. 1, Palermo 1719, p. 319 f.) hat den Akt des Notars Ruggiero di Salute noch in Erice eingesehen. Der Wortlaut wurde (nach einer Abschrift) von *Giovanni Maria Amato* (De principe templo Panormitano libri XIII, Palermo 1728, p. 170 f.) veröffentlicht. Der Abdruck des Dokumentes bei *Di Marzo*, Gagini II, p. 8 folgt *Amato*.

⁴ Vgl. die Dokumente bei *Di Marzo*, Gagini II, p. 7 f., Dok. 5 (Auftrag für die Cappella Mastrantonio in S. Francesco d'Assisi in Palermo); *Di Marzo*, Un documento inedito di Francesco di Laurana. Nuovi documenti di Pietro di Bonate, in: *Miscellanea Antonino Salinas*, Palermo 1907, p. 352; *Benedetto Patera*, Sull'attività di Francesco Laurana in Sicilia, in: *Annali del Liceo Classico „G. Garibaldi“ di Palermo*, 2, 1965, p. 547 ff.

geschichte, wie es zum Abschluss des Vertrages kam. Bereits zu einem früheren, nicht fixierten Zeitpunkt hatte Laurana die Ausführung einer Kopie nach der Madonna von Trapani übernommen.⁵ Doch nach der Ausarbeitung der Figur, die in Lauranas Werkstatt in Palermo durchgeführt wurde, wollten die *officiales dictae urbis Panormi* die Statue in Palermo behalten. Die Ausfuhr wurde untersagt, die Figur beschlagnahmt und unter dem Titel einer Madonna di S. Maria Maggiore im Dom von Palermo aufgestellt (Abb. 5).⁶ Damit sich ein derartiger Fall nicht wiederholte, verpflichtete der Erzpriester von Erice diesmal Laurana, die zweite Madonna vorsichtshalber in Palermo nur im Rohen zu behauen, sie in diesem Zustand per Schiff nach Bonagia (bei Erice) zu bringen und sie erst an Ort und Stelle zu Ende zu führen. In einer kleinen, aber, wie sich zeigen wird, nicht uninteressanten Variante verpflichtet der Vertrag Laurana nochmals *ipsamque imaginem facere megloratam imaginis hujusmodi praedictae civitatis Drepani extra moenia dictae civitatis, vel saltem et similitudinem imaginis praedictae, et eo modo et forma, nihilominus, prout continetur in dicto praeallegato contractu in dicta urbe Panormi*.⁷

Der Vorfall wirft ein Licht auf die Bedeutung, die man der Madonna von Trapani beimass, und zeigt, welchen Wert man auf eine künstlerisch qualitätvolle Ausführung der Kopie legte. Das unkorrekte Verhalten der Palermitaner gegenüber Erice beweist jedenfalls ihren guten Geschmack.

Die Madonna von Trapani (Abb. 1-4) ist von der kunstwissenschaftlichen Forschung wenig beachtet worden, während sich eine reiche Legendenliteratur um sie gebildet hat. Nicht nur ihre Wundertätigkeit, sondern auch die Frage nach ihrer Entstehung und Herkunft ist von lokalen, trapanesischen Autoren seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts immer wieder behandelt worden.

Hier soll nicht die Odyssee der Zuschreibungen und Datierungen wiederholt werden, die die Madonna im Laufe der letzten hundert Jahre erfahren hat. Durch die Überdeckung mit Motivgaben war die Figur lange einer angemessenen Beurteilung entzogen; hinzu kam die Legende, der man durch zu frühe Datierungen Rechnung trug. Während die sizilianische Forschung am Ende des vorigen Jahrhunderts das vermeintliche Ankunftsdatum in Trapani, 1291, als *terminus ante quem* für die Entstehung der Figur ansah⁸, wurde sie von Venturi der Tino da Camaino-Nachfolge zugeschrieben.⁹ Wenig später gaben Burger und Rolfs Datierungen in die zweite Hälfte des Quattrocento¹⁰, wobei Rolfs zu der grotesken These gelangte, dass die Figur von Domenico Gagini begonnen und von Laurana vollendet worden sei.¹¹ Pietro Toesca schrieb die Statue der Nino Pisano-Werkstatt zu¹², während sie in der

⁵ Der Kontrakt von 1469 bezieht sich ausdrücklich auf einen früheren Vertrag, der bei dem Palermitaner Notar Antonio di Messina geschlossen wurde. Dieser Vertrag ist nicht erhalten (vgl. *Di Marzo*, Gagini I, p. 47 Anm. 1).

⁶ Zunächst auf einem Altar rechts von der Tribuna maxima. Seit 1576 trägt die Statue den noch heute gültigen Titel einer „Madonna Libera Inferni“. 1684 erhielt sie ihren heutigen Sockel. Nach dem Umbau des Domes durch Ferdinando Fuga (ab 1781) wurde sie in einer Kapelle des linken Seitenschiffes aufgestellt.

⁷ *Di Marzo*, Gagini II, p. 9.

⁸ *Fortunato Mondello*, La Madonna di Trapani. Memorie patrio-storico-artistiche, Palermo 1878, p. 24 f.; *Di Marzo*, Gagini I, p. 399.

⁹ *Adolfo Venturi*, Storia dell'arte italiana IV, Mailand 1906, p. 263.

¹⁰ *Fritz Burger*, Francesco Laurana. Eine Studie zur italienischen Quattrocentoskulptur, Strassburg 1907, p. 93; *Wilhelm Rolfs*, La Madonna dell'Annunziata in Trapani, in: *Miscellanea Antonino Salinas*, Palermo 1907, p. 347-351.

¹¹ *Wilhelm Rolfs*, Franz Laurana, Berlin o. J. (1907), p. 290.

¹² *Pietro Toesca*, Il Trecento, Turin 1951, p. 330.



1 Madonna von Trapani. Trapani, SS. Annunziata.



2 Madonna von Trapani, Detail. Trapani, SS. Annunziata.



3 Madonna von Trapani, Detail. Trapani, SS. Annunziata.

Monographie Ilaria Toescas über Andrea und Nino Pisano (1950) unerwähnt blieb. Bottari schlug eine Zuschreibung an Nino Pisano selbst vor, ohne allerdings einen Vergleich mit den gesicherten Werken Ninos vorzunehmen oder eine genaue Datierung zu versuchen.¹³

Die lebensgrosse Marienfigur¹⁴ hält auf ihrem linken Arm den Jesusknaben, dem sie ihren Blick zuwendet, der von ihm erwidert wird. Marias rechte Hand berührt leicht die linke Hand des Knaben, während dessen Rechte auf Marias Brust aufliegt. Der Ausdrucksgehalt der Gruppe ist ganz durch die Blickbeziehung und das absichtslos erscheinende Spiel der Hände bestimmt. Der Kontur der Gruppe wird vor allem durch das Heraustreten des vom Mantel umspannten rechten Arms der Madonna und zwei schwere Schüsselfalten markiert.

Der Typ der Madonna von Trapani scheint nicht von einem Vorbild ableitbar zu sein. Ihre Kronenlosigkeit ist für Italien ganz ungewöhnlich.¹⁵ Die ‚psychologisierende‘ Wiedergabe der Beziehung von Mutter und Kind in Beschränkung auf Blick und Berührung ist in der vorliegenden Form ohne Parallele.

¹³ Stefano Bottari, Una scultura di Nino Pisano a Trapani, in: *Critica d'Arte nuova* III, 1956, p. 555-557 (nachgedruckt in: *Studi in onore di Matteo Marangoni*, Florenz 1957, p. 164-166). Zum gleichen Ergebnis war schon *Maria Pia Sibilla Cosentino*, in: Gabriele Monaco, *Notizie storiche della Basilica-Santuario della Madonna di Trapani*, Trapani 1950, p. 46 ff., gelangt.

¹⁴ Höhe ca. 172 cm.

¹⁵ Vgl. Ulrich Middeldorf und Martin Weinberger, Französische Figuren des frühen 14. Jahrhunderts in Toskana, in: *Pantheon* I, 1928, p. 187-190; auch in Frankreich ist die Kronenlosigkeit stehender Madonnen selten, einige Beispiele von Ende des 13. Jahrhunderts bei Raymond Koehlin, *Les ivoires gothiques français*, Paris 1924, Nr. 73-75.



4 Madonna von Trapani, Rückenansicht. Trapani, SS. Annunziata.

Stilistisch gehört die Madonna von Trapani zu einer Gruppe pisanischer Skulpturen, deren Hauptstücke die Verkündigung in S. Caterina und die Madonna del Latte aus dem Oratorium S. Maria della Spina (jetzt im Museo Nazionale di S. Matteo) in Pisa sind. Diese Figuren sind von Vasari in der zweiten Ausgabe seiner *Viten* Nino Pisano zugeschrieben worden, wobei das von ihm für die Verkündigung angegebene Datum 1370 mit Sicherheit falsch ist.¹⁶ Vasaris Zuschreibung der Figuren an Nino Pisano ist weitgehend übernommen worden, lediglich Martin Weinberger¹⁷ und Luisa Becherucci¹⁸ haben Zweifel geltend gemacht.

Die Übereinstimmungen zwischen der Madonna von Trapani und der Madonna del Latte gehen soweit, dass man beide Figuren der gleichen Werkstatt, wenn nicht der gleichen Hand zuschreiben möchte. Bezeichnend ist auch die fast identische Bearbeitung der Rückseite bei beiden Figuren. Das Gewand strafft sich über dem Körper, und die Falten verlieren sich in dem gespannten Stoff. Bei den gesicherten Madonnenfiguren Nino Pisanos (Florenz, S. Maria Novella; Venedig, SS. Giovanni e Paolo) hingegen ist die Rückseite durch schwer durchhängende Schüsselfalten gekennzeichnet.

Die chronologische Unsicherheit im Werk Nino Pisanos erlaubt keine definitive Antwort, ob die zusammengestellte Gruppe von Skulpturen eine Stilstufe seines Werkes darstellt oder ob sich hier das Werk eines erstrangigen, namentlich nicht fassbaren Bildhauers abzuzeichnen beginnt.

Die Madonna von Trapani erweitert den Fragenkomplex beträchtlich; denn sobald man die Frage stellt, wie die Figur nach Trapani gelangt ist, stösst man auf eine reiche Legendenüberlieferung, die man nicht ausser acht lassen darf, wie es bisher die kunsthistorische Forschung getan hat.

Die verschiedenen Varianten der Legende stimmen in den zentralen Angaben überein: Die Statue komme aus dem Osten und sei von Pisanern auf einem venezianischen Schiff vor den Sarazenen in Sicherheit gebracht worden, offensichtlich um nach Pisa befördert zu werden. Vor der sizilianischen Künste habe ein Seesturm es notwendig gemacht, die Madonna mit der weiteren Ladung ins Meer zu werfen. Die Statue sei von Fischern aufgefunden worden, die sie nach Trapani gebracht hätten. Nunmehr hätten die Pisaner erneut Anspruch auf die ihnen gehörige Figur erhoben. Man habe sich auf ein Gottesurteil geeinigt, die Madonna auf einen Ochsenkarren geladen und vereinbart, dass die Statue, wenn die Ochsen den Karren in Richtung Meer ziehen würden, den Pisanern gehören solle, wenn sie hingegen den Karren landeinwärts zögen, den Trapanesen. Die Ochsen hätten den Karren zu einem Oratorium an der Stelle der heutigen SS. Annunziata ausserhalb von Trapani gezogen, wo die Figur aufgestellt worden sei.

Mit dem Trapani-Führer (1605) von Leonardo Orlandini¹⁹ setzt eine Tradition ein, die sich auf „syrische“ Inschriften stützt, die sich am Mantel der Madonna befunden haben sollen. Diese gemalten Inschriften, von denen Orlandini einen Abdruck und eine Übersetzung gibt, enthielten Angaben über den Auftraggeber, den Entstehungsort und das Datum. Demzufolge wäre die Statue im Jahre 730 für einen Priester in Endithet auf Zypern gearbeitet worden.²⁰

¹⁶ *Giorgio Vasari*, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, hrsg. von Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, Bd. 2, Florenz 1967, p. 158 f. Die Madonna del Latte und die Verkündigung werden in der Ausgabe von 1550 nicht erwähnt.

¹⁷ *Im Art Bulletin* 19, 1937, p. 86 ff. und in seiner Rezension von *Ilaria Toesca*, Andrea e Nino Pisani, Florenz 1950, in: *Art Bulletin* 35, 1953, p. 247.

¹⁸ *Luisa Becherucci*, *La bottega pisana di Andrea da Pontedera*, Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 11, 1965, p. 255 f.

¹⁹ *Leonardo Orlandini*, *Trapani in una breve descrizione*, Palermo 1605, p. 64 ff.

²⁰ *Orlandini*, op. cit., p. 66 f. Der Passus soll hier vollständig wiedergegeben werden, da die Inschriften nur teilweise verifiziert werden konnten.

[p. 65] *Tiene CHRISTO fanciulletto nel braccio sinistro*, [p. 66] *al cui vestimento intorno per adornarlo*

Das Datum ist nicht überraschend, wenn man es als eine Angabe in mohammedanischer Zeitrechnung ansieht. Man erhielte auf diese Weise die nicht unplausible Jahreszahl 1352. Die Angaben Orlandinis wurden von Basilio Cavarretta²¹ und Rocco Pirri²² fast genau übernommen. Seit Orlandini, der sich seinerseits auf Aussagen östlicher Pilger beruft, ist auch die Annahme, dass es sich bei der Madonna von Trapani um einen griechischen Marmor handelt, unwidersprochen übernommen worden. Tatsächlich sprechen die etwas grobkristalline Struktur des Steins, eine fast alabasterhafte Durchsichtigkeit und ein leicher Stich ins Rosa für parischen oder naxischen Marmor. Man wird nach alledem ernsthaft damit rechnen

lettere Caldee in oro in lingua volgare di questo sentimento si leggono : SALUTATE IL SIGNORE. CHE STA GRANDE. SE BENE E PICCOLINO. GIUSTO E DOLCE.

Intorno all'habito della VERGINE Beatissima nell'istessa forma scritte vi sono molte lettere, e prima nella sinistra parte attorno del suo manto nell'orlo adietro l'infrascritte Caldee non volgari.

Nel idioma italico dicono: CREDO COME QUESTA E LA GRAN MADRE DI DIO: Nella falda della IMAGINE alla parte destra certe note Caldee vi si mostrano, e queste sono: IOD. ACDEM. SIRAM. Lo che si direbbe da nostri settecentotrenta... à di... d'Agosto: Quà è d'avvertire, che ove si veggono i punti vi ha mancamento di lettere, le quai per la vechezza leggere non si possono, e potrebbe essere che dicessero ò trentauno, ò trentadue, ò trentatre, ò altro numero in sino à dieci: Dicesi il simile de' giorni d'Agosto, dove sono gli altri punti, in tanto che certi siamo che in questo mese fu fatta la meravigliosa figura certissimo argomento à' quindici[!] del sudetto mese nella santissima festa dell'ASSUNTIONE. Peroche quel giorno opera [p. 67] più miracoli, che in altri giorni non fa. Gli ultimi caratteri di giù dietro all'Image sono incavati, e scritti in Caldeo non litterato, che suonano queste parole: TARITUS NAVE IDLAMB AVA EVIT ENDITHE COPRIS. Significano appo noi: fatta fu scolpita spedita in Endithet di Cipri. Nel petto della DIVA là, ove le pieghe della vesta si raccolgono, si mostra un tondo con bellissimo ornamento, e lettere attorno, che hanno queste parole: BIAMAME DE HAHATAT DE HA. Ma in latino ECCE ANCILLA DOMINI. Vi si trovano poi sotto il manto certe altre lettere nel vestimento di essa nella parte di dietro per quel, che giudicar si può, vi sono scritte con punta de coltello in volgare Caldeo formate in guisa, che quà si veggono:

Queste in Italiano direbbono: IO SERVO DI DIO PRETE.

Nach Mitteilung von Père Patak, Paris, ist die auf p. 66 wiedergegebene Inschrift syrisch und durch die italienische Übersetzung dem Sinn nach einigermaßen richtig wiedergegeben. Die Inschrift auf p. 67 ist arabisch, aber in syrischen Buchstaben notiert (Genchouni). Es gibt hierfür nach Patak zwei Möglichkeiten der Übersetzung:

- 1) Ich, Hâliç (oder Khâliç), Diener Gottes
- 2) Ich, treuer Diener Gottes.

Das Wort „Priester“ ist in der Inschrift nicht enthalten. Für diese Auskünfte sei Père Patak herzlich gedankt.

Leider nimmt Patak nicht zu den transkribierten Inschriften Stellung, die Datum und Entstehungsort enthalten. Doch da ein Teil der Inschriften verifiziert ist, wird man auch die übrigen nicht für reine Erfindung halten. Eine völlige Klärung des Problems war bis zur Drucklegung dieses Aufsatzes nicht möglich.

²¹ Basilio Cavarretta, Racconto delle fattezze, ed imagine della gloriosissima sempre Vergine Maria... fuori le mura dell'invitissima Città di Trapani, Palermo 1656, p. 4 f.

²² Rocco Pirri, op. cit. (Anm. 1), p. 878.

müssen, dass die „Madonna von Trapani“ von einem pisanischen Bildhauer auf Zypern gearbeitet worden ist. Durch die intensiven Handelsbeziehungen des Königreiches Zypern zum Westen und die fast ständige Anwesenheit von Kreuzfahrern auf der Insel ist auch historisch der Aufenthalt eines pisanischen Bildhauers auf Zypern nicht allzu überraschend.²³ Leider fehlt ein sicherer Anhaltspunkt dafür, wann die Statue in den Westen gelangt sein könnte. Die Frage ist von der sizilianischen Lokalliteratur sehr ausgiebig, aber ohne endgültiges Ergebnis erörtert worden.²⁴ Sogar eine Tragikomödie wurde dem Problem gewidmet.²⁵ Mongitore erzählt in seinem Bericht über die Wallfahrt nach Trapani eine Anekdote, für die er das Jahr 1340 angibt.²⁶ Man wird diesem Datum (als möglichem terminus ante quem für die Anwesenheit der Figur in Trapani) jedoch kein grosses Gewicht beilegen dürfen. Woher könnte Mongitore eine so genaue Information erhalten haben? Wahrscheinlicher ist die von Mondello referierte Angabe eines Dokumentes, demzufolge die Madonnenstatue 1370 in Trapani aufgestellt wurde.²⁷ Die Türkeneinfälle auf Zypern im Jahre 1363, auf die die Legende anzuspielen scheint, könnten der konkrete Anlass gewesen sein, die Statue in den Westen zu bringen. Diese Daten liessen sich gut mit dem möglichen Entstehungsjahr 1352 vereinbaren.

Die Legendentradition, die heute verlorenen Inschriften und historische Erwägungen lassen die orientalische, etwas märchenhafte Entstehungsgeschichte der Madonna von Trapani nicht ganz unglaubwürdig erscheinen. Wenn Nino Pisano der Urheber der Figur gewesen wäre, so würde sich die Erinnerung an eine Zypernreise wahrscheinlich bei Vasari niedergeschlagen haben. Wer war dieser Bildhauer, dem eine führende Stellung in der pisanischen Skulptur des Trecento zukommt?

Die Madonna von Trapani ist im 15. Jahrhundert zu einem der bedeutendsten Wallfahrtsziele Siziliens und einem der meistkopierten Gnadenbilder geworden. Die Kopien des 15. Jahrhunderts zeichnen sich im allgemeinen durch eine vorzügliche Qualität aus und sind zum Teil mit den Namen der bedeutendsten in Sizilien tätigen Bildhauer zu verbinden: Francesco Laurana und Domenico Gagini. Die ständig anwachsende Produktion von Kopien führt seit dem 16. Jahrhundert im allgemeinen zu einer Verminderung der Qualität. Während im 15. Jahrhundert Kopien unseres Wissens nur in Marmor und Alabaster hergestellt wurden, wurden seit dem 16. Jahrhundert auch billigere Materialien wie Terrakotta und Holz verwandt. Zunehmender Beliebtheit erfreuten sich kleinformatige Statuetten, die als Zeichen persönlicher Devotion für private Auftraggeber hergestellt oder von ihnen erworben wurden. Diese Tradition ist am stärksten im Zeitalter des Barock, reicht aber noch ins 19. Jahrhundert.²⁸

²³ Vgl. *Steven Runciman, A History of the Crusades*, Bd. 3, Cambridge 1955, p. 441 ff. und vor allem *George Francis Hill, History of Cyprus*, Bd. 2, Cambridge 1948, p. 311 ff., 323 ff.

²⁴ Am übersichtlichsten bei *Fortunato Mondello*, op. cit. (Anm. 8), p. 16 ff.

²⁵ *Niccolò Burgio*, Trapani nel 1291, ossia la venuta del celebre simulacro di Maria SS., in detta città, Tragicommedia, Palermo 1791.

²⁶ *Antonino Mongitore*, op. cit. (Anm. 3), Bd. 1, p. 189: *Vito Scammacca Palermitano privo dell'uso della favella, nel 1340, armato di viva fede si portò a piè della Vergina in Trapani; con la speranza d'ottenere da Maria la grazia. Nè s'ingannò; poichè entrato appena entro la sua cappella, sciolse la lingua esclamante: Maria di Trapani dammi la grazia: e senza più restò con l'uso di potere speditamente parlare.*

²⁷ *Mondello*, op. cit., p. 128 f. *Mondello* bezieht sich auf ein Manuskript des *Basilio Cavarretta* (*Libro delle scritture attinenti alla pretenzione dell'Ecc.mo Principe della Cattolica circa la statua di Nostra Signora di Trapani e sua Cappella, risvegliata nell'anno 1630*), wo auf fol. 103 r ein entsprechendes Dokument mitgeteilt sei.

²⁸ Wann die Tradition erloschen ist, vermag ich nicht zu sagen. Heute werden in Trapani keine plastischen Wiederholungen der Madonna mehr verkauft.

In dem ‚Atlante mariano‘ von Guglielmo Gumpfenberg wird anschaulich über die massenhafte gewerbsmässige Herstellung solcher Kopien berichtet: *Molti comperano l'effigie scolpita in alabastro e se la recano in patria. Vi sono quaranta officine di valenti scultori, i quali, fuor del lavoro dei coralli, di null'altro si occupano che di fare immagini di Santa Maria Trapanitana in alabastro.*²⁹

Hier sollen nur die frühen, nach der Mitte des 15. Jahrhunderts einsetzenden Kopien bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts behandelt werden, die über ein kunstsoziologisches und statistisches Interesse hinaus einen eigenen Wert als Kunstwerke besitzen. Zugleich lässt sich durch Auswertung von Dokumenten und Vergleich der Kopien eine Vorstellung davon gewinnen, was man unter einer Kopie verstand und von ihr erwartete. Schliesslich ergeben sich einige Beobachtungen zum „Typus“ der Madonna von Trapani, die vielleicht einen Anstoss zu einer notwendigen, aber meines Wissens niemals versuchten allgemeinen Madonnen-Typologie (zunächst für den geographischen Raum Sizilien) bilden könnten.³⁰

Zunächst soll eine Folge von in Sizilien entstandenen Kopien chronologisch vorgestellt werden, um die Grundlage für eine genauere Einordnungs- und Datierungsmöglichkeit zu schaffen. An den Anfang der Reihe gehört die Statue Francesco Lauranas im Dom von Palermo (Abb. 5), die spätestens im Sommer 1469 fertig war, bevor der neue Auftrag geschlossen wurde.³¹ Durch Amato wissen wir, dass die Statue ursprünglich einen Sockel mit der Darstellung der Verkündigung und des Marienodes besass, der 1684 bei der Erneuerung des Sockels abhanden gekommen ist.³² Die Figur ist wegen ihrer ungünstigen Aufstellung und einer entstellenden Fassung heute schwer zu beurteilen.³³ Es fällt jedoch sofort auf, mit welcher Freiheit sich Laurana gegenüber dem Vorbild verhalten hat. Die schweren, den trecentesken Kontur der Madonna von Trapani bezeichnenden Schüsselfalten sind aufgegeben, die unmittelbare Zuwendung des Kindes zu Maria wird durch das Motiv einer dargereichten Frucht abgeschwächt. Aus einer blossen Berührung wird das spielerische Übergeben eines Gegenstandes.

Am 2. Juni 1468 wurden Francesco Laurana und Pietro da Bonate mit der Errichtung und Ausstattung der Cappella Mastrantonio in S. Francesco d'Assisi in Palermo beauftragt.³⁴ Als Altarfigur bestimmt der Kontrakt *quandam figuram sive ymaginem gloriose Virginis Marie, ut dicitur, di grandiza a lu naturali, bene et magistraliter laboratam*. Dass es sich bei der Figur

²⁹ Guglielmo Gumpfenberg, *Atlante mariano ossia origine delle immagini miracolose della B. V. Maria venerate in tutte le parti del mondo* (1839-1847), Bd. 8, Verona 1845, p. 1138 f. Dieser Passus findet sich nur in der zitierten, von Agostino Zanella übersetzten und bearbeiteten Ausgabe des 19. Jahrhunderts. In der ersten Ausgabe (1655) fehlt dieser Bericht. (Benutzt wurde die dritte Ausgabe: *Guilielmo Gumpfenberg, Atlas Marianus sive de Imaginibus Deiparae per Orbem Christianum Miraculis*, Liber II, München 1657, p. 150 ff.).

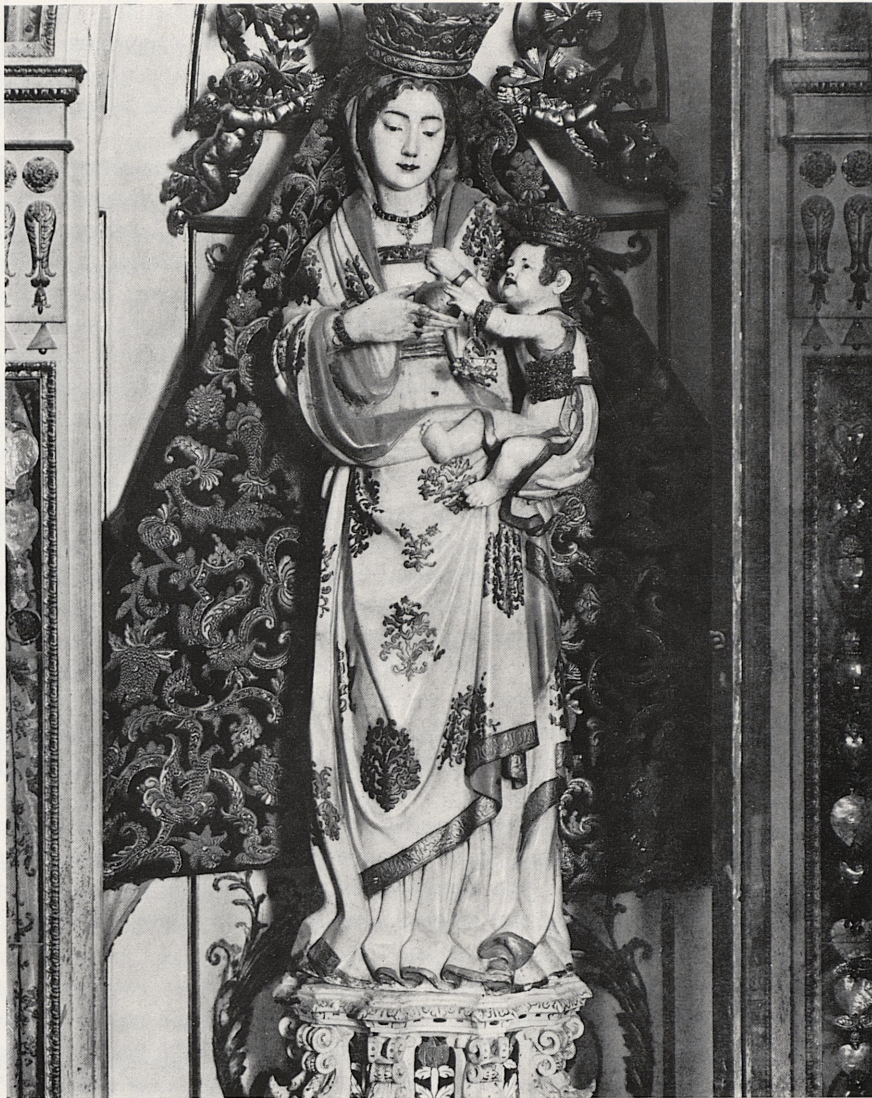
³⁰ Derartige Untersuchungen sind bis heute selten. Vgl. neuerdings die etwa in diese Richtung gehende Studie von Wolfgang von Rintelen, *Kultgeographische Studien in der Italia Byzantina. Untersuchungen der Kulte des Erzengels Michael und der Madonna di Costantinopoli in Süditalien* (= *Archiv für vergleichende Kulturwissenschaft*, Bd. 3), Meisenheim 1968.

³¹ Die von Marco Chiarini, *Francesco Laurana (I Maestri della scultura, 47)*, Mailand 1966, zu Taf. IV (gute Abb.) angegebene Inschrift mit der Signatur Lauranas und dem Datum 1471 besteht nicht. Chiarini hat offensichtlich die Inschrift der Madonna in der Chiesa del Crocifisso in Noto auf die Madonna in Palermo bezogen.

³² Amato, op. cit. (Anm. 3) p. 172. Amato gibt auch die bei der heutigen Aufstellung nicht lesbare Inschrift des neuen Sockels von 1684, in der das Datum 1469 ausdrücklich genannt wird. Der ursprüngliche Sockel dürfte demnach 1469 datiert gewesen sein.

³³ Fritz Burgers Annahme (Francesco Laurana, *Strassburg* 1907, p. 102 f.), die Statue sei unter Mitarbeit von Gehilfen nach dem Vorbild der Madonna in der Cappella Mastrantonio in S. Francesco in Palermo geschaffen, ist allerdings chronologisch und stilistisch verfehlt.

³⁴ Di Marzo, *Gagini* II, p. 7 f., Dok. 5.



5 Francesco Laurana, Madonna. Palermo Dom.

(Abb. 6) um eine Kopie nach der Madonna von Trapani handeln soll, wird im Vertrag nicht erwähnt. Der Vergleich mit der Madonna im Dom zeigt jedoch, dass diese offensichtlich zum Vorbild genommen wurde.³⁵ Wann die Figur ausgeführt wurde, geht aus den Dokumenten nicht hervor. Der Vertragstext gibt für die Zuschreibung einen weiten Spielraum, da Laurana und Pietro da Bonate sich verpflichten, *fabricare et de novo facere* oder *fabricari facere*, was die Möglichkeit der Hinzuziehung weiterer Bildhauer beinhaltet. Die Figur ist von einer

³⁵ Auf dem Sockel ist, abweichend von dem ursprünglichen Sockel der Madonna im Dom, links die Verkündigung, vorn die Geburt Christi, rechts die Anbetung der Könige dargestellt.



6 Laurana-Nachfolger, Madonna. Palermo, S. Francesco d'Assisi.

merkwürdigen plastischen Starrheit, die Abhängigkeit von Laurana ist deutlich, doch kann die Ausführung keinesfalls Laurana zugeschrieben werden.³⁶ Die Madonna steht in der sizilianischen Skulptur um 1470 isoliert. — Der Auftraggeber dachte wohl kaum an das Gnadenbild der Madonna von Trapani, sondern wollte in seiner Familienkapelle ein Abbild der modernsten und unter etwas spektakulären Umständen in den Dom gelangten Madonna aufgestellt sehen.

³⁶ Der Vergleich mit den gesicherten Werken Pietros da Bonate in Messina macht eine Zuschreibung an diesen ebenso unwahrscheinlich. Vgl. hingegen *Dante Bernini* (Francesco Laurana: 1467-1471, in: *Bollettino d'Arte* 51, 1966, p. 160), der die Figur Pietro da Bonate zuschreibt.



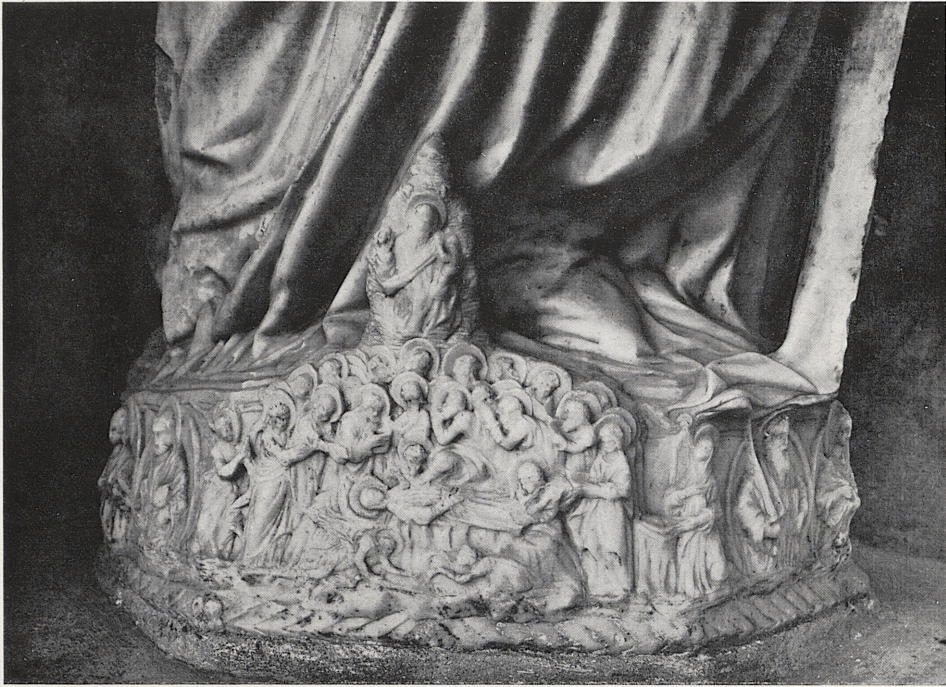
7 Francesco Laurana, Madonna. Palazzolo Acreide, S. Maria della Medaglia.



8 Domenico Gagini, Madonna. Erice, Chiesa Madre.

Als eigenhändige Wiederholung Lauranas der Madonna im Dom von Palermo ist die Statue in S. Maria della Medaglia in Palazzolo Acreide anzusehen (Abb. 7).³⁷ Das Kind greift hier mit beiden Händen nach der Frucht, die Blickbeziehung ist fast aufgegeben. Auf dem Sockel ist der Marientod dargestellt.

³⁷ Vgl. Stefano Bottari, Un'opera ignorata di Francesco Laurana, in: *Arte Veneta* 8, 1954, p. 142-144.



9 Domenico Gagini, Sockel der Madonna Abb. 8. Erice, Chiesa Madre.

Die 1469 an Laurana in Auftrag gegebene zweite Madonna für die Chiesa Madre in Erice (Abb. 8, 9) sollte den gleichen Bedingungen entsprechen wie die im Dom von Palermo aufgestellte Figur, also etwa genauso aussehen. Der Vergleich zeigt jedoch, dass dies keineswegs der Fall ist. Figur und Sockel sind, was ungewöhnlich ist, in Erice aus einem Block gearbeitet; entsprechend dem ursprünglichen Vertrag ist auf dem Sockel der Marientod und die Verkündigung dargestellt (Abb. 9), ausserdem sechs Halbfiguren von Heiligen in Medaillons. Die Gewanddrapierung scheint die Kenntnis der Figur in Palermo vorauszusetzen, ist jedoch kleinteiliger und technisch subtiler gearbeitet. Der obere Teil der Figur hält sich sehr viel genauer an das Vorbild in Trapani. Die Beziehung zwischen Maria und dem Knaben ist wieder auf das Motiv blosser Berührung zurückgeführt.

Mit dem offensichtlichen Ausscheiden Lauranas aus dem Vertrag ist nicht mehr notwendig mit der vorgesehenen Entstehungszeit 1469/70 zu rechnen. Eine lokale Tradition in Erice überliefert, die Figur sei nach dem Tod des Bildhauers (ein Name wird nicht genannt) von einem palermitanischen Handwerker zu Ende geführt worden.³⁸ Diese Tradition könnte einen glaubhaften Kern enthalten: dass nämlich Laurana die Figur begann, dann zwar nicht starb, aber die Arbeit im Stich liess. Wer nun der *faber urbis Panormi indigena* war, der die Arbeit fortgeführt hat, ist die Frage. — Die früheren Zuschreibungen der Figur an Laurana³⁹ beruhen auf blindem Vertrauen auf den Vertrag von 1469. Der Name Domenico Gaginis wurde

³⁸ *Vito Carvini*, De origine, antiquitate et statu regiae matriciae ecclesiae civitatis... Montis S. Iuliani, Palermo 1687, IV, p. 36: *Dixerunt quod propter obitum eam quidam faber urbis Panormi indigena excoluit.*

³⁹ *Enrico Mauceri und S. Agati*, Francesco Laurana in Sicilia, in *Rassegna d'Arte* 6, 1906, p. 4; *Burger*, Laurana (1907), p. 103 f.

zuerst von Wilhelm Rolfs im Zusammenhang mit der Figur genannt. Paradoxerweise nimmt er allerdings an, die Figur sei von Domenico Gagini begonnen und von Laurana vollendet worden⁴⁰, obwohl man nach Kenntnis des Vertrages nur das Umgekehrte annehmen könnte. Neuerdings wird die Figur von der sizilianischen Forschung einhellig Domenico Gagini zugeschrieben.⁴¹ Diese Zuschreibung ist nach der bisherigen Vorstellung der Entwicklung Domenico Gaginis einleuchtend, doch kann eine endgültige Antwort erst nach einer zusammenhängenden Behandlung seines Werkes gegeben werden. Ein Vergleich, der die Zuschreibung zu bestätigen scheint, bietet sich mit der urkundlich für Domenico Gagini gesicherten Madonna del Soccorso in S. Maria dei Franchi in S. Mauro Castelverde (1480; Abb. 11) an. — Die Entstehungsgeschichte der Madonna in Erice zeigt, welche Komplikationen sich aus der Bestellung einer Madonnenfigur ergeben konnten und wie vorsichtig man bei der Auswertung von Verträgen zu sein hat.

Etwas problematisch erscheint die Einordnung unter die Trapani-Kopien bei einer 1473 datierten Statuette in der Chiesa Madre in Polizzi Generosa (Abb. 10). Hier hält der Knabe eine Frucht mit beiden Händen, das Motiv der Berührung ist völlig aufgegeben. Der Vergleich mit der Kopie in Erice zeigt jedoch eine Reihe motivischer Übereinstimmungen, die es wahrscheinlich machen, dass die Statue mit Recht als Kopie der Madonna von Trapani zu bezeichnen ist. Wie die Madonna der Cappella Mastrantonio in S. Francesco in Palermo gehörte sie zur Ausstattung einer privaten Kapelle.⁴² Auf dem Sockel ist die Verkündigung dargestellt. Der Vergleich mit der Figur in Erice, die ihr zeitlich wohl nur wenig vorangeht und Domenico Gagini jedenfalls sehr nahesteht, zeigt aber zugleich, dass wir es in Polizzi mit dem Werk eines guten Meisters zu tun haben, der von Domenico Gagini beeinflusst ist, aber nicht seine expressive und technische Feinheit aufbringt. Die von Maria Accascina vorgeschlagene Attribution an Domenico Gagini ist nicht aufrechtzuerhalten.⁴³

Ein gesichertes Werk Domenico Gaginis ist die Madonna del Soccorso in S. Maria dei Franchi in S. Mauro Castelverde (Abb. 11), über die am 25. Mai 1480 ein Kaufvertrag abgeschlossen wurde.⁴⁴ Die Figur war offensichtlich von Domenico Gagini ohne Auftrag auf Vorrat gearbeitet worden, was mit einer Beteiligung der Werkstatt rechnen lässt. Die Käufer erklären nämlich im Kontrakt, die Figur mehrmals gesehen zu haben, und verpflichten Domenico Gagini zur Spedition nach S. Mauro. Die Figur, auf deren Sockel die Geburt Christi dargestellt ist, war somit spätestens im Frühjahr 1480 fertig. Es mag zunächst überraschen, eine „Madonna del Soccorso“⁴⁵ in die Reihe der Trapani-Kopien gestellt zu sehen, doch ein späterer analoger Fall zeigt, dass die Grenzen zwischen den verschiedenen Madonnen-typen keineswegs festlagen. Die Figur schliesst motivisch und stilistisch am meisten an die Madonna in Erice an, führt aber das Motiv einer vom Knaben mit seiner linken Hand gehaltenen Frucht ein.

⁴⁰ Rolfs, Laurana (Anm. 11), p. 318.

⁴¹ Vincenzo Scuderi, *Sculture inedite o poco note del Laurana, di Domenico e Antonello Gagini nel trapanese*, in: *Trapani. Rassegna mensile della Provincia* 3, 1958, nr. 4, p. 8; *Maria Accascina*, Aggiunte a Domenico Gagini, in: *Bollettino d'Arte* 44, 1959, p. 23; *Patera*, op. cit. (Anm. 4), p. 530 f. Anm. 20.

⁴² Es handelt sich offensichtlich um die Statuette aus der Kapelle des Notars Vincenzo Bartolo, die Giuliano Mancino 1508 zum Vorbild für eine Marienfigur nehmen sollte (*Di Marzo*, Gagini I, p. 111; II, p. 31 Dok. 24; *Maria Accascina*, Di Giuliano Mancino e altri Carraresi a Palermo, in: *Bollettino d'Arte* 44, 1959, p. 329, fig. 13). Die Figur Mancinos weicht sehr stark von der Statuette von 1473 ab. Das Kind hält zum Beispiel mit seiner linken Hand ein offenes Buch. Von dem Urbild der Trapani-Madonna ist fast nichts mehr zu spüren. Im Kontrakt mit Mancino ist auch keine Anspielung auf Trapani enthalten.

⁴³ *M. Accascina*, *Boll. d'Arte* 44, 1959, p. 25; etwas zurückhaltender, ebenda, p. 329.

⁴⁴ *G. Di Marzo und Enrico Maucci*, *L'opera di Domenico Gagini in Sicilia*, in: *L'Arte* 6, 1903, p. 154 Anm. 1.

⁴⁵ Im Kontrakt ist nur von einer *ymago marmorea beate et intemerate Virginis Marie cum eius filio domino nostro Jhu Xpo in brachiis* die Rede.



10 Madonna (1473). Polizzi Generosa, Chiesa Madre.



11 Domenico Gagini, Madonna. S. Mauro Castelverde (Palermo), S. Maria dei Franchi.

Mit der Figur in San Mauro Castelverde ist eine sehr ähnliche Statue in S. Francesco d'Assisi in Palermo eng verwandt (Abb. 12), die heute in der Cappella Alliata aufgestellt ist.⁴⁶ Der Vergleich zeigt, dass die Madonna jedenfalls der Werkstatt Domenico Gaginis angehört.

⁴⁶ *Filippo Rotolo*, *La Basilica di S. Francesco d'Assisi in Palermo*, Palermo 1952, p. 103; von *Mauceri-Agati* (Rass. d'Arte 6, 106, p. 4) Laurana zugeschrieben.



12 Domenico Gagini-Werkstatt, Madonna del Soccorso. Palermo, S. Francesco d'Assisi.



13 Domenico Gagini-Werkstatt, Madonna. Palermo, S. Maria del Carmine.

Die Blickverbindung zwischen Maria und dem Jesusknaben ist ganz aufgegeben. Wenn schon bei der Madonna in S. Mauro die Beziehung zu dem Urbild in Trapani nur eine mittelbare gewesen sein dürfte, so zeigt die Figur in San Francesco, wie ausser einigen sehr formalen Übereinstimmungen fast jede Reminiszenz an den ursprünglichen Ausdruckgehalt erloschen ist.

Eine qualitativ bescheidenere Werkstattwiederholung der Madonna in S. Mauro Castelverde befindet sich in S. Maria del Carmine in Palermo (Abb. 13). Das zweite Kind des Soccorso-Typs ist einfach fortgelassen; im übrigen ist die Figur eine auffallend genaue, wenn auch vergrößernde Replik der 1480 dokumentierten Statue. Die motivische Identität beider Figuren zeigt, dass künstlerisch eine Unterscheidung Soccorso — Trapani-Typ irrelevant ist.⁴⁷

⁴⁷ Domenico Gagini griff in seinem letzten Werk, der Madonna di Loreto für San Francesco in Marsala, die er gemeinsam mit Andrea Mancino begann und die von seinem Sohn Giovanello zu Ende geführt wurde, nochmals auf das Vorbild in San Mauro zurück (vgl. zu dieser Figur *Filippo Meli*, *Attività artistica di Domenico Gagini in Palermo*, in: *Arte e Artisti dei Laghi Lombardi*, Bd. I, Como 1959, p. 254, fig. 140). Die Figur wurde nach dem von *Meli* (p. 262 f.) veröffentlichten Vertrag als „Madonna di Loreto“ bestellt und belegt eine weitere Überlagerung der verschiedenen Madonnen-typen.



14 Statuette nach der Madonna von Trapani. Partanna (Mondello), Sammlung Santocanale.



15 Statuette nach der Madonna von Trapani. Berlin, Staatliche Museen Berlin-Ost, Skulpturensammlung.



16 Statuette nach der Madonna von Trapani. Paris, Louvre.

In dem Jahrzehnt zwischen 1480 und 1490 scheinen die ersten Kopien entstanden zu sein, die privater Andacht dienen. Diese Marmor- oder Alabasterkopien, kaum höher als ein Meter, halten sich eng an das verehrte Urbild in Trapani. Ihr Stil bewahrt daher trecenteske Züge, die im ersten Augenblick zu einer früheren Datierung verleiten könnten. Besonders ausgeprägt ist dies der Fall bei einer kleinen Alabasterstatuette (Höhe 40 cm) in der Sammlung Santocanale in Partanna (Mondello)⁴⁸, bei der vor allem die Bildung des Kopfes und die Haarwiedergabe die Entstehung am Ende des Quattrocento verraten (Abb. 14). Eine grössere, leider im Zweiten Weltkrieg beschädigte Alabasterstatuette befindet sich in der Skulpturensammlung der Staatlichen Museen in Berlin-Ost (Abb. 15).⁴⁹ Ungewöhnlich ist hier die Einführung des auf Stieren ruhenden Sockels, der sich offensichtlich auf die Legende des

⁴⁸ Der Baronin von Santocanale bin ich für die Erlaubnis, die Statuette zu photographieren und zu veröffentlichen, zu grossem Dank verpflichtet.

⁴⁹ Höhe 108 cm; vgl. *Frida Schottmüller*, *Die italienischen und spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barock* (Staatliche Museen zu Berlin), Berlin 1933², p. 136 f. Nr. 257; die Abbildung zeigt den Zustand vor der Beschädigung.



17 Statuette nach der Madonna von Trapani, Detail von Abb. 16. Paris, Louvre.



18 Statuette nach der Madonna von Trapani. Mazara del Vallo, Kathedrale.

Ochsenwunders bezieht und deren frühe Entstehung belegt. Zwei stilistisch eng zusammengehörige Kopien befinden sich im Louvre (Abb. 16, 17)⁵⁰ und im Dom von Mazara del Vallo (Abb. 18)⁵¹, die eine sehr genaue Kenntnis des Originals voraussetzen. Man darf daher wohl annehmen, dass sie in Trapani selbst gearbeitet worden sind. Diese Statuetten, ihre Entstehung persönlicher Devotion gegenüber dem Gnadenbild verdankend, sind als Kopien sehr viel genauer, wenn auch künstlerisch bescheidener als die von Laurana eingeleitete, künstlerisch anspruchsvolle Kopienreihe, die das Urbild in der Kopie „verbessern“ wollte (*imaginem facere miglioratam...*) und sich dabei von ihm entfernen musste.

Es sei hier noch auf eine gemalte Kopie der Madonna von Trapani vor Goldgrund in S. Agostino degli Scalzi in Neapel (2. Hälfte 15. Jahrhundert) hingewiesen. Es ist die einzige mir bekannte gemalte Kopie aus dem hier behandelten Zeitraum.

⁵⁰ Höhe 103 cm; ausgestellt als „Atelier des Gagini“; in den Katalogen nicht erwähnt.

⁵¹ Höhe etwa 100 cm; die Abbildung ist durch die starke Untersichtigkeit der Aufnahme leider entstehend

An die Werkstatttradition der Trapani-Kopien Domenico Gaginis schliesst eine Madonna an (Abb. 19), die sich heute im Dom von Marsala befindet und wahrscheinlich von Gabriele di Battista und Jacopo di Benedetto geschaffen wurde.⁵² In der Auffassung sehr ähnlich, aber stilistisch Domenico Gagini näherstehend, ist eine Figur in der Chiesa Madre von Salemi (Abb. 20).⁵³ Beide Figuren sind an den Anfang der neunziger Jahre zu datieren.

Die Jahrhundertwende wird überschritten mit einer Madonnenfigur in S. Maria di Gesù in Syrakus (Abb. 21), mit der Gabriele di Battista und Domenico de Pellegrino am 2. Oktober 1503 beauftragt wurden.⁵⁴ Der Vertrag bestimmt *figuram unam marmoream gloriosissime Marie Virginis de la Catina, longitudinis et amplitudinis et di la forma, grandicza et maniera di quella figura di la Nunciata di Trapani...* Auf dem Sockel waren die Verkündigung, die Geburt Christi und die Darbringung im Tempel wiederzugeben. Der Wortlaut des Vertrages zeigt sehr aufschlussreich, wie sich im Denken der Zeit verschiedene Madonnentypen kombinieren liessen. Eine „Madonna della Catena“ soll ausdrücklich in Grösse und Form nach dem Vorbild der Madonna von Trapani gearbeitet werden. Obwohl Gabriele di Battista die Madonna von Trapani durch seine jahrelange Tätigkeit in der SS. Annunziata genau kennen musste und bereits dreizehn Jahre früher für Marsala eine Kopie gearbeitet hatte, hält er sich nur in sehr allgemeinen äusserlichen Bewegungsmotiven an das Vorbild, womit offensichtlich der Auftraggeber zufriedengestellt wurde. Wie auf der ersten Kopie Lauranas reicht Maria dem Kinde eine Frucht. Der Blick des fast archaischen Gesichtes der Madonna ist nicht dem Kinde zugewendet, sondern ganz unbestimmt. — Es bleibt merkwürdig, dass der gleiche Bildhauer an den Figuren in Marsala und Syrakus gearbeitet haben soll, doch die Untersuchung von Gabriele's stilistischer Entwicklung könnte dies verständlich machen.⁵⁵

⁵² Die Figur stammt aus der Chiesa del Carmine in Marsala. Ein von *Di Marzo* (Gagini II, p. 10 Anm. 1) veröffentlichter Kontrakt vom 13. August 1490 mit Gabriele di Battista und Jacopo di Benedetto wurde von *Maria Accascina* (Sculptores Habitatores Panormi. Contributo alla conoscenza della scultura in Sicilia nella seconda metà del Quattrocento, in: *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, N. S. 8, 1959, p. 295 f.) auf diese Figur bezogen. Da im Kontrakt nur die Lieferung nach Marsala, nicht aber die Aufstellung in einer bestimmten Kirche festgelegt ist, ist die Identifizierung keineswegs sicher. Im Vertrag ist für die Madonna eine Höhe von sechs *palmi* (= 154,8 cm) festgelegt, für den Sockel, auf dem die Geburt Christi dargestellt sein sollte, die Höhe von einem *palm* (= 25,8 cm). Es wäre denkbar, dass der Sockel der Figur abhanden gekommen ist; doch müsste die Figur, deren Masse ich leider nicht abnehmen konnte, etwa der vorgeschriebenen Höhe von 155 cm entsprechen. Dies könnte durchaus zutreffen. — Die Identifizierung bedarf aber in jedem Fall der stilkritischen Überprüfung. Erst die von *Filippo Meli* veröffentlichten Dokumente geben einen Einblick in Gabriele's Tätigkeit in den letzten Jahrzehnten des Quattrocento. Doch bleibt seine künstlerische Physiognomie auch jetzt schwer fassbar, da er sich fast immer mit anderen Bildhauern zu einer Werkstattgemeinschaft zusammenschloss. Das 1486 datierte Weihwasserbecken aus der Cappella dei Pescatori in der SS. Annunziata in Trapani (heute im Museo Nazionale Pepoli) wurde zwischen 1481 und 1486 von Gabriele di Battista und Antonio Prone gearbeitet (*Filippo Meli*, *Matteo Carnilivari e l'architettura del Quattro e Cinquecento in Palermo*, Rom 1958, p. 273 f., Dok. 94), wobei der grössere Anteil Gabriele zukommt, der die Arbeit nach dem Tod Antonio Prones allein zu Ende führte. Die Bildung der Puttenköpfe an dem Weihwasserbecken kommt dem Gesicht der Madonna in Marsala sehr nahe und scheint die Beziehung des Kontraktes von 1490 zu bestätigen. Andererseits wird Gabriele di Battista am 11. März 1497 für zwei Figuren in der Kirche S. Giovanni Battista in Erice bezahlt (*Meli*, op. cit., p. 265 Dok. 79), die in der Ausführung sehr trocken sind und von dem Reiz der Oberflächenbehandlung bei der Figur in Marsala kaum etwas spüren lassen. Lediglich die Wiedergabe der Hände mit den stäbchenartigen Fingern ist identisch.

⁵³ Von *Scuderi*, op. cit. (Anm. 41), p. 8 Domenico Gagini zugeschrieben; von *Maria Accascina* (Sculptores, op. cit. [Anm. 52], p. 296) Gabriele di Battista zugewiesen. Der Vergleich mit der etwa gleichzeitigen Madonna in Marsala zeigt jedoch gerade die stilistischen Unterschiede.

⁵⁴ *Filippo Meli*, La „Madonna della Catena“ della Chiesa di S. Maria di Gesù di Siracusa, in: *Archivio Storico Siracusano* 10, 1964, p. 153-155 (mit Publikation des Vertrages).

⁵⁵ Vgl. Anm. 52. Die Madonna in Syrakus ist unmittelbar an die beiden Figuren von 1497 in S. Giovanni Battista in Erice anzuschliessen. Zu Gabriele di Battista vgl. ferner: *Filippo Meli*, *Costruttori e lapidici del Lario e del Ceresio nella seconda metà del Quattrocento in Palermo*, in: *Arte e Artisti dei Laghi Lombardi*, Bd. I, Como 1959, p. 217 ff.



19 Gabriele di Battista und Jacopo di Benedetto, Madonna. Marsala, Dom.



20 Madonna. Salemi (Trapani), Chiesa Madre.



21 Gabriele di Battista und Domenico de Pellegrino, Madonna. Syrakus, S. Maria di Gesù.



22 Kreis des Giuliano Mancino, Madonna. Sciacca, Chiesa Madre.

Die gleiche, typenverbindende Situation wie bei der Madonna in Syrakus (Abb. 21) herrscht bei der „Madonna della Catena“ in der Chiesa Madre von Sciacca (Abb. 22), die früher Laurana zugeschrieben wurde⁵⁶, aber in den Kreis von Giuliano Mancino gehört.⁵⁷ Offensichtlich konnten auch Mischtypen wiederum vorbildhaft wirken.⁵⁸

Der Fall der „Madonna della Catena“ in Syrakus gibt die Berechtigung, auch die beiden „Madonne del Soccorso“ in die Reihe der Trapani-Kopien einzuordnen, wie es geschehen ist.

Die Folge der Kopien sei mit einer kleinen Statuette im Besitz der Chiesa Madre von Pietraperzia beschlossen (Abb. 23), die zu Anfang des 16. Jahrhunderts entstanden sein dürfte.⁵⁹ Als Kopie verhältnismässig treu gegenüber dem Vorbild, gehört sie ihrer Funktion nach in die Reihe der Abb. 14 bis 18 bekanntgemachten Figuren. Während die von Laurana und Domenico Gagini begründete und sich in ihrer künstlerischen Auseinandersetzung bedeutende Freiheiten nehmende Tradition zu Anfang des 16. Jahrhunderts abzusterben scheint, gehört die Zukunft der Trapani-Kopien den meist am Ort für Pilger angefertigten Wiederholungen,

die für privaten Erwerb und Gebrauch in der Regel billig und leicht transportabel zu sein hatten.⁶⁰ Mit bedeutenden künstlerischen Leistungen ist unter diesem Aspekt nicht mehr zu rechnen, obwohl immer wieder beachtliche Leistungen zustandekamen.



23 Statuette nach der Madonna von Trapani. Pietraperzia (Caltanissetta), Chiesa Madre.

⁵⁶ Wilhelm Rolfs, Die erste sizilianische Madonna des Franz Laurana, in: Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. 17, 1906, p. 193-195.

⁵⁷ M. Accascina, Di Giuliano Mancino etc. (Anm. 42), p. 329.

⁵⁸ Das gemeinsame Vorbild scheint eine nicht erhaltene Madonna in S. Maria di Gesù in Palermo gewesen zu sein, auf die im Vertrag für die Madonna in Syrakus ausdrücklich Bezug genommen wird (Meli, 1964 [Anm. 54], p. 155).

⁵⁹ Höhe 29 cm; dem Arciprete von Pietraperzia danke ich für den Hinweis auf die im Pfarrhaus aufbewahrte Statuette und die Erlaubnis, sie zu photographieren.

⁶⁰ Für die Aufstellung auf Kirchenaltären wurden weiterhin lebensgrosse, doch künstlerisch meist nicht sehr qualitätvolle Wiederholungen geschaffen: Trapani, S. Niccolò Mirense (1. Hälfte 16. Jh., Antonello-Gagini-Werkstatt); Palermo, Chiesa della Casa Professa (Antonello-Gagini-Nachfolge); Palermo, S. Matteo (Antonello-Gagini-Nachfolge); Petralia Soprana, Chiesa del Carmine (nach 1520, von Antonio Vanella; vgl. Enrico Mauceri, Nuovi documenti intorno a Domenico Gagini e ad altri scultori del suo tempo, in: Rassegna bibliografica dell'arte italiana 6, 1903, p. 171); Burgio, Chiesa Madre (1566, Vincenzo Gagini); die Madonna in Burgio trägt den Titel einer „Madonna delle Grazie“. Eine Madonna gleichen Titels, die 1542 von Gian Domenico Gagini für das Kloster S. Michele Arcangelo in Mazara del Vallo gearbeitet wurde und kaum eine Übereinstimmung mit der Figur in Trapani zeigt, wurde bis 1784 unter dem Titel einer „Madonna di Trapani“ verehrt (Abb. bei Alberto Rizzo Marino, Il Monastero normanno di S. Michele Arcangelo, in: Trapani. Rassegna mensile della Provincia V, 6, 1960/61, Sonderdruck, p. 13).

Bei der ständig zunehmenden Verehrung der Madonna von Trapani überrascht es nicht, auch ausserhalb Siziliens Kopien zu finden. Die politische Abhängigkeit Siziliens von Spanien legt es nahe, vor allem hier mit Wiederholungen zu rechnen, deren erste Exemplare aus Sizilien mitgebracht wurden und dann von spanischen Künstlern weiterverbreitet wurden. Zwei Alabasterstatuetten in der Sammlung der Hispanic Society of America in New York vom Anfang des 16. Jahrhunderts zeigen diesen Übergang von in Sizilien zu in Spanien hergestellten Kopien.⁶¹

Die Reihe meist kleinformatiger Wiederholungen, die sich mit schwankenden, fast immer zu frühen Datierungen⁶² in zahlreichen Städten Italiens befinden und in Museen und Sammlungen der ganzen Welt gelangt sind, gehören offenbar alle in die Gruppe von Kopien, die zu persönlicher Devotion geschaffen wurden. Die Datierungen, oft den Kopiencharakter der Statuetten verkennend, bezeichnen meist richtig die Entstehungszeit ihres Vorbildes und werden so häufig als „pisanisch, 14. Jahrhundert“ geführt. Unsere Kopienreihe zeigte, dass die Verbreitung des Trapani-Typus nachweisbar erst in der zweiten Hälfte des Quattrocento einsetzt. Das mahnt zu grösster Vorsicht gegenüber den zahlreichen als „pisanisch“ bezeichneten Statuetten. Diese sind, wie zu erwarten, vor allem in Hafenstädten anzutreffen, wohin sie am einfachsten gelangen konnten. So finden sich eine Reihe von Trapani-Kopien in venezianischen Städten, in Venedig selbst, in Padua, in Zara⁶³, aber z. B. auch in Manfredonia.⁶⁴ Der anschauliche Bericht bei Gumpfenberg zeigte, dass die massenhafte Herstellung von Trapani-Kopien im Barock blühte. Die meisten der heute ins 14. und 15. Jahrhundert datierten Statuetten werden sich bei genauerer Überprüfung als um Jahrhunderte später entstanden erweisen.

Die Folge der sizilianischen Kopien der Madonna von Trapani zeigte, dass sich aus ihnen zwei Gruppen bilden lassen, die nach ihrer Funktion unterschieden sind. Sofort als Kopien erkennbar sind die meist kleinformatigen Statuetten, die ihre Entstehung persönlicher Devotion verdanken und privatem Gebrauch dienten (Abb. 14-18, 23). Dem Vorbild entsprechend haben sie — jedenfalls in der frühen Zeit — keinen szenisch geschmückten Sockel — die Ochsen der Berliner Statuette bilden ein Unikum — und bewahren in ihrem Stilgepräge

⁶¹ *Beatrice Gilman*, Catalogue of Sculpture (Sixteenth to Eighteenth Centuries) in the Collection of the Hispanic Society of America, New York 1930, p. 129 ff. Während die Statuette D 283 eine sizilianische Kopie ist, dürfte D 284 bereits in Spanien gearbeitet sein, wie der Kopf des Kindes und die aus dem Block gearbeiteten Kronen zeigen.

⁶² Die Madonna des Andriolo de Sanctis am Grabmal des Jacopo da Carrara (1351/52) in den Eremitani in Padua (*A. Venturi*, Storia dell'arte italiana IV, Mailand 1906, p. 759 ff., fig. 628) gehört nicht dem Typus der Trapani-Madonna an (diese Annahme bei *Cosentino*, op. cit. [Anm. 13], p. 54).

⁶³ In Venedig: Frari-Kirche, S. Michele in Isola, S. Pantaleone (frdl. Hinweis von Dr. *Wolfgang Wollers*); Padua: Museo Civico; Zara: S. Simeone (vgl. dazu *Leo Planiscig*, Geschichte der venezianischen Skulptur im XIV. Jahrhundert, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses 33, 1916, p. 175 f., Fig. 130, 131). Die Statuette in Zara, von *Planiscig* dem Nino-Pisano-Kreis zugeordnet, verrät aber durch den offensichtlich zugehörigen Sockel ihre Entstehung in Sizilien im 17. Jahrhundert. Eine Kopie des 17. Jh. ist eine Statuette in der Cappella di N. S. della Neve in Rialto (Ligurien), die 1666 angekauft wurde (vgl. *Bruna Ugo*, Una scultura ignorata a Rialto, in: Rivista Ingauna e Intemelina 9, 1954, p. 7 f.). Zwei Elfenbeinstatuetten in Bologna (Museo Civico) und London (Victoria and Albert Museum) wurden von *Venturi* (op. cit., IV, p. 888, fig. 743) ebenfalls als pisanisch mit entsprechend früher Datierung bezeichnet, doch macht die Seltenheit von Elfenbein im Trecento in Italien gegenüber dieser Angabe recht skeptisch. Einige in der Schweiz befindliche barocke Kopien wurden von P. *Rainald Fischer* veröffentlicht: Kopien des Gnadenbildes von Trapani, in: Festschrift Albert Knoepfli, Bern 1969, p. 253-257.

⁶⁴ Manfredonia, S. Domenico (Anfang 16. Jh.). Eine Statuette in der Sammlung Berenson (Villa I Tatti, Ponte a Mensola) ist sizilianisch und gehört dem 16. Jh. an (mit barocker Fassung). Eine (fragmentierte) Statuette in der Kirche S. Maria in S. Salvatore di Fitalia gehört ebenfalls dem frühen 16. Jh. an. Der heutige Sockel des 17. Jh. ist für die Figur zu gross und dürfte nicht für sie gearbeitet sein.

starke trecentistische Züge. Als Kopien verhältnismässig „wörtlich“, gibt sich ihre Entstehungszeit durch Veränderungen in der Proportion und die technische Behandlung von Details zu erkennen. Nur diese Statuetten sind Kopien im heutigen Sinne.

Künstlerisch interessanter ist die andere Gruppe, bei denen das Kopienverhältnis keineswegs gleich in die Augen fällt. Es sind meist lebensgrosse Altarfiguren, die alle einen szenisch geschmückten Sockel besitzen oder besaßen. Die Sockel tragen einer sizilianischen Gepflogenheit Rechnung; denn eine lebensgrosse Altarfigur ohne einen derartigen Sockel ist in der sizilianischen Skulptur in der zweiten Hälfte des Quattrocento undenkbar. Dass die Sockel in ihrer Themenwahl untereinander abweichen, ist verständlich, da das Vorbild keinen Sockel besaß, der für das Programm als Richtlinie hätte dienen können. In allen Fällen sind Marienszenen dargestellt: Verkündigung, Geburt Christi, Darbringung im Tempel, Anbetung der Könige, Marienod. Auffällig ist bei dieser Gruppe von „Kopien“ die künstlerische Freiheit, mit der sie sich zu dem Vorbild verhalten. Der anfangs zitierte Vertrag mit Laurana zeigt klar, wie es zu den keineswegs nur stilistischen, sondern auch formalen Änderungen kommen konnte. Die Formulierung, *ipsamque imaginem facere miglioratam imaginis hujusmodi praedictae civitatis Drepani*, gibt einen weiten künstlerischen Spielraum. Wenn die Auftraggeber eine „verbesserte“ Wiederholung des Vorbildes wünschten, so spiegelt sich darin ein qualitatives Kriterium; dieses lässt sich wohl genauer so definieren, dass man eine Figur wünschte, die einem zeitgemässen Stilgefühl entsprach. Wie Laurana den Auftrag verstand, zeigt die Figur im Dom von Palermo (Abb. 5). Nicht nur, dass er bei der Gewanddrapierung die gotischen Schüsselfalten aufzugeben hatte, das zentrale Motiv der gegenseitigen Zuwendung von Maria und dem Kind wurde völlig umgedeutet. Der Knabe berührt mit seiner Rechten die Brust der Mutter, während er mit seiner linken Hand nach einer von Maria dargebotenen Frucht greift, der er auch seinen Blick zuwendet.

Doch scheint Lauranas Vorgehen den Vorstellungen der Auftraggeber entsprochen zu haben; denn nach der Beschlagnahme der ersten Madonna wurde sogleich der zweite Vertrag mit ihm abgeschlossen. Es genügten also ein paar motivische Reminiszenzen, um eine Figur als „Kopie“ des Gnadenbildes gelten zu lassen. Dass man hingegen in Palermo die Statue Lauranas nicht aus Ehrerbietung gegenüber der Madonna von Trapani, sondern wegen ihrer künstlerischen Qualität festhielt, zeigt ihre ursprüngliche Aufstellung als „Madonna di S. Maria Maggiore“ im Dom von Palermo. Es ist möglich, dass man in Palermo nicht einmal erkannte, dass es sich bei der Figur um eine Trapani-Kopie handelte. Der Fall zeigt exemplarisch, wie elastisch und schillernd die Vorstellung dessen, was als Kopie gelten konnte, in diesem historischen und geographischen Rahmen war.

Es ist bemerkenswert, dass sich Domenico Gagini und seine Werkstatt in der zweiten Fassung, die schliesslich in der Chiesa Madre in Erice aufgestellt wurde (Abb. 8), wesentlich näher an das Vorbild hielten, als es Laurana getan hatte. Eine wirkliche Erklärung wird sich dafür schwer geben lassen. Doch konnte Gagini als der führende Bildhauer in Sizilien kaum eine „Laurana“-Kopie herstellen, sondern war sich eine eigene künstlerische Auseinandersetzung mit dem Vorbild in Trapani schuldig.

Die beiden Erice-Madonnen, die Lauranas im Dom von Palermo und die Gaginis in der Chiesa Madre von Erice, bestimmen den Spielraum, in dem sich die späteren Kopien bewegten. Ein unmittelbares Zurückgreifen auf das Urbild in Trapani ist bei keiner der späteren Wiederholungen mit Notwendigkeit anzunehmen. Die neuen Formulierungen Lauranas und Gaginis wurden für einige Jahrzehnte normativ. Dass hierbei Gaginis Vorbild den grösseren Einfluss hatte, erklärt sich aus seiner überragenden Stellung in der sizilianischen Skulptur, während Lauranas Gastrolle in Sizilien zwar bedeutend war, aber eine begrenzte Nachwirkung zeitigte. Sowohl die gagesken wie die lauranesken Wiederholungen seit den siebziger Jahren zeigen, wie zwar formal der Trapani-Typ seine Verbreitung findet, ohne dass

dabei der Gedanke an das Vorbild immer gegenwärtig bleibt.⁶⁵ Der Trapani-Typ verbindet und überlagert sich mit anderen Madonnentypen (Madonna del Soccorso, Madonna della Catena), deren eigene Typologie freilich noch zu untersuchen ist.⁶⁶ Der Vertrag für die „Madonna della Catena“ in Syrakus (Abb. 21) mahnt zur Vorsicht gegenüber allzu scharfen typologischen Grenzziehungen, die im Denken der Auftraggeber nicht bestanden.

Indem die von Laurana und Domenico Gagini vertretene Stilstufe überwunden wurde, endete auch die Tradition dieser Kopiengruppe, wie sie anhand des mir bekannten Materials dargestellt wurde. Seit dem 16. Jahrhundert verlangte das geschärfte historische Empfinden eine grössere Treue gegenüber dem Vorbild, eine grössere Ähnlichkeit. Diese neue Anschauung ist in den Kopien des Kreises um Antonello Gagini ausgesprochen.⁶⁷ Erstrangige Kunstwerke finden sich nicht mehr unter ihnen.

⁶⁵ Die chronologische Folge spiegelt die geographische Ausbreitung des Trapani-Typs. Beginnend im Trapani benachbarten Erice hat der Typ um 1500 die sizilianische Ostküste (Syrakus) erreicht.

⁶⁶ Dass diese Madonnen typologisch klassifiziert wurden, zeigen die lokalen mariologischen Werke, die im 17. und 18. Jahrhundert in Sizilien verfasst wurden (*Placido Samperi*, *Iconologia della Gloriosa Vergina di Dio Maria Protettrice di Messina*, Messina 1614; *Antonino Mongitore*, op. cit. [Anm. 3]). Der von *Filippo Meli* (Madonna con bambino. Percorso stilistico in Sicilia di un gruppo marmoreo nei secoli XV-XVI, in: *Arte Cristiana* 52, 1964, p. 243-250) versuchte Ansatz führt leider nicht weiter.

⁶⁷ Vgl. Anm. 60.

RIASSUNTO

Nel presente saggio l'autore considera la Madonna di Trapani ed esamina la tradizione leggendaria che la dice scolpita a Cipro verso la metà del Trecento e giunta sulle spiagge di Trapani in seguito ad un naufragio durante il trasporto verso Pisa. Iscrizioni siriane ed arabe, oggi scomparse, fanno ritenere credibile il nucleo della leggenda. Stilisticamente la Madonna appartiene all'ambiente più stretto del maestro che scolpì la Madonna del Latte (Pisa, Museo Nazionale) ed il gruppo dell'Annunciazione nella chiesa di S. Caterina a Pisa. Questo maestro non è tuttavia identificato con Nino Pisano.

In seguito l'autore pubblica una serie di copie della Madonna di Trapani, eseguite fra la metà del Quattrocento ed il 1520 circa. Copie di buona qualità sono uscite dalle botteghe di Francesco Laurana e Domenico Gagini. Statuette di piccolo formato furono diffuse come ricordo devoto di pellegrini. Dall'esame del testo di alcuni contratti che confermano l'esecuzione di copie della Madonna di Trapani si possono trarre considerazioni sul concetto della copia nel Quattrocento siciliano. Iconograficamente si prende in considerazione la combinazione del tipo della Madonna di Trapani con altri tipi di Madonne (Madonna del Soccorso, Madonna della Catena).

Bildnachweis:

Soprintendenza alle Gallerie della Sicilia, Palermo: Abb. 1, 2, 3, 4, 11, 13. - Brogi: Abb. 5. - Gabinetto Fotografico Nazionale, Rom: Abb. 6, 8, 9, 10, 12, 19, 20. - Verfasser: Abb. 14, 16, 17, 18, 23. - Staatliche Museen Berlin-Ost: Abb. 15. - Alinari: Abb. 21. - Museo Civico, Agrigent: Abb. 22.

Nach Arte Veneta 8, 1954: Abb. 7.