

Zeitschrift: Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 20 (1969)

Heft: 3-4

Artikel: Kopien des Gnadenbildes von Trapani in der Schweiz

Autor: Fischer, P. Rainald

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-393020>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 14.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Von P. Rainald Fischer

Die Abwanderung beweglicher kirchlicher Kunstwerke von ihrem ursprünglichen Standort ins Réduit der Filialkirchen, Wegkapellen und Bauernstuben führt besonders in ländlichen katholischen Gebieten immer wieder zu überraschenden kunsthistorischen Entdeckungen. In den über 50 Kapellen und Bildstöcken der Kunstlandschaft von Appenzell-Innerrhoden läßt sich dieses Phänomen an Statuen und Gemälden feststellen und manchmal auch in seinen historischen Hintergründen erfassen.

Auf dem östlichsten Ausläufer der Kronbergkette, dem *Rechböhl*, einer runden, zum Weißbachtal steil abfallenden Kuppe, steht ein der heiligen Franziska Romana geweihtes unscheinbares *hölzernes Kapellchen* – weithin sichtbar zwischen Wohnhaus und Gaden. Gestiftet wurde der Bildstock wohl noch unter Landeshauptmann Paul Wyser (1648–1655). Die Familie seines Schwiegersohnes Hans Fäßler, in deren Besitz sich die Liegenschaft noch heute befindet, hat das kleine Heiligtum mehrfach vergrößert und erneuert, 1757 einen ländlich barocken Altaraufbau erstellen und ein wertvolles Antependium mit einer Darstellung der Schutzmantelmadonna und der Stifter malen lassen und 1872 in einer zeitbedingten Renovation das Innere und Äußere mit modernen Zutaten versehen¹. Neben dem Votivbild des hl. Antonius von Padua, vermutlich aus der Kapelle im Rinkenbach, zwei schreckeneinjagenden Tafeln mit der Darstellung der letzten Dinge, einer winzigen Kopie der beschwingten Rokoko-Anna selbdritt im Heimatmuseum Appenzell, finden sich zwei abgesägte spätgotische Apostelbüsten, die sehr wahrscheinlich zu den Resten eines Altarschreins aus der Pfarrkirche gehören und – wohl als größte Überraschung – eine 24 cm hohe *Alabasterstatuette einer Madonna mit Kind*, die durch einen barocken hölzernen Sockel mit Akanthusvoluten und einen jüngern Klotz in eine giebelartige Nische links vom Altar eingepaßt ist (Abb. 2). Eine weich fließende S-Form charakterisiert die Körperhaltung der stehenden Maria, auf deren linker Hand mit gespreizten Knien das bekleidete Jesuskind sitzt, sich mit energischer Drehung des Körpers in die Profilansicht wendet und selig lächelnd zur Mutter aufblickt. Die rechte Hand der Madonna berührt das linke Ärmchen, das Haupt neigt sich liebevoll dem Kinde zu. Ein weiter Mantel mit runden Schüssel-, schwach modellierten Diagonal- und welligen Treppenfalten verhüllt die Körperformen. Das locker auf die Schultern fallende Kopftuch gibt die parallelen Strähnen des Haupthaars größtenteils frei. Auf dem Haupte der Madonna sitzt eine kleine Messingkrone mit Lilienenden; auch das Kind muß, nach der zapfenartigen Auskerbung des Kopfes zu schliessen, ursprünglich ein solches Krönlein getragen haben. Die Figur steht auf einer schmalen, ein unregelmäßiges Achteck bildenden Standplatte. Reste der sparsamen Bemalung sind erhalten, Rot und Blau an den ondulierten Säumen, Gold im Haar und auf den verstreuten Pflanzenornamenten der Gewandung. Auf den ersten Blick schien es sich um ein Kleinkunstwerk der hohen Gotik des 14. Jhs. zu handeln.

Die Kunst des Appenzeller Landes ist im allgemeinen in die Kunst des Bodenseeraumes eingebettet. Doch mit der seeschwäbischen Plastik aus der Blütezeit der Mystik ist die Alabastermadonna vom Rechböhl nur von den französischen Urahnen her verwandt. Die *engern stilistischen Beziehungen* wiesen auf die italienische, näherhin die *pisanische*



Abb. 1. Nino Pisano,
Das Gnadenbild von Trapani



Abb. 2. Alabasterkopie der Madonna von Trapani,
Kapelle Sta. Franziska Romana, Rechböhl, Appenzell

Trecentoplastik hin. Die genauere Untersuchung des bei Venturi und Toesca bequem zugänglichen Abbildungsmaterials ließ erkennen, daß die Rechböhl-Madonna auffällig einer *Marmorstatue* gleich, die in der Kirche *Sta. Annunziata zu Trapani* im äußersten Westen Siziliens als Gnadenbild verehrt wird (Abb. 1). Die heutige Forschung schreibt sie dem Nino Pisano (zirka 1315–1368) oder seiner Werkstatt zu².

Handelt es sich um ein originales Werk des Trecento aus Pisa oder um eine spätere als Wallfahrtsandenken hergestellte Kopie? Nur wenige Arten plastischer Bildwerke werden so häufig kopiert wie Gnadenbilder. Dem liegt meist nicht künstlerisches Interesse, sondern die devotio zugrunde, die eine Nachbildung besitzen will. Bei Beißel stand zu lesen, daß zu Zeiten Kopien der Madonna von Trapani in fast jedem sizilianischen Haus anzutreffen waren. Selbst bedeutende Künstler wurden mit der Herstellung solcher Repliken beauftragt. Di Marzo erwähnt einen Kontrakt vom 16. August 1461, nach welchem sich der Renaissancemeister Francesco Laurana verpflichtete, für die Kirche *Sta. Maria in Monte San Giuliano* eine Madonnenstatue zu schaffen «ad instar et similitudinem imaginis marmoreae B. M. Virginis, quae est in Conventu S. Mariae Annunciatæ extra civitatem Drepani»³. Das umfangreiche barocke Werk des deutschen Jesuiten Wilhelm von Gumpenberg über mehr als 1200 Marienwallfahrtsorte, «Atlas Marianus», berichtet, gestützt auf Aufzeichnungen eines Ordensgenossen aus Sizilien, daß sich in



Abb. 3. Alabasterkopie der Madonna von Trapani, Privatsammlung, Zürich



Abb. 4. Alabasterkopie der Madonna von Trapani, Sammlung Zittel, Kilchberg

Trapani um die Mitte des 17. Jhs. eine *blühende Wallfahrts-Andenkenindustrie* entfaltet hatte, die etwa 30 Werkstätten mit der Herstellung von Alabasterkopien des marmornen Gnadenbildes beschäftigte. In der Legende über den Ursprung der Wallfahrt wird übrigens die künstlerische Herkunft der Statue in die typisch mittelalterlichen Topoi gekleidet: zur Zeit der Kreuzzüge sei ein pisanisches Schiff mit der Madonnenstatue aus dem Orient in den Hafen von Trapani verschlagen worden⁴.

Schon auf Grund der Wallfahrtsgeschichte kann gesagt werden, daß die Alabastermadonna auf dem Rechböhl eine *Devotionskopie des Gnadenbildes von Trapani* darstellt. Wie sie von Sizilien nach Innerrhoden kam, darüber lassen sich vorderhand nur Vermutungen anstellen. Der wahrscheinlichste Weg führt über die Solddienste. Seit dem Bündnis des katholischen Landes Appenzell der Innern Rhoden mit Mailand – Spanien und besonders seit dem Übergang des Königreiches beider Sizilien an die Bourbonen haben Appenzeller in spanischen und neapolitanischen Regimentern gedient und bei ihrer Rückkehr in die Heimat den Angehörigen nicht nur Veduten traumhafter Mittelmeerbuchten, sondern wohl auch religiöse Andenken mitgebracht.

Die Tatsache der Devotionskopie wird aber auch aus stilistischen Gründen nahegelegt, umso mehr, als es uns durch Hinweise von W. K. Jaggi gelang, *zwei weitere Kopien der Madonna von Trapani in der Schweiz* festzustellen, eine in der *Sammlung Zittel, Kilchberg* (Abb. 4),

die andere in einer *Zürcher Privatsammlung* (Abb. 3). Die drei Kopien stimmen mit dem Original in der Haltung von Mutter und Kind und in der Anordnung der Faltenzüge im großen ganzen überein. Ein charakteristisches Detail – das auf dem Boden schleifende Mantelende schließt nicht dicht ans Untergewand an, sondern läßt eine lanzettförmige Öffnung frei – findet sich am Original und an den Kopien. Am stärksten sticht die Kopie der Sammlung Zittel vom Original ab. Ihr Gesamthabitus ist renaissancehaft in den Proportionen, im stärkern Durchschimmern der körperlichen Struktur und in der größern Naturnähe. Man kommt nicht darum herum, eine Zwischenstation anzunehmen: die Kopie muß nach einer Renaissance-Replik gefertigt sein, vielleicht in der Art Francesco Lauranas oder der Gaggini. Daraus ließe sich auch die geheime Affinität mit süddeutschen Madonnen der Spätgotik, wie sie nach Oberitalien ausgeführt wurden, erklären. Die Alabasterkopie ist auf der Vorderseite völlig bemalt, die Madonna trägt ein rotes Kleid und einen blauen Mantel, das Kind ist weiß gewandet.

Demgegenüber wirken die beiden übrigen Kopien in ihrer Grundhaltung noch trecentesk. Sie wurden offenbar in Trapani nach dem Original gefertigt. Die Madonna in Zürich war ursprünglich, wie die abgeschnittenen Partien des Oberhauptes beweisen, ebenfalls bekrönt. Sie weist auch eine der Rechböhl-Kopie ähnliche, ein wenig reichere Bemalung auf. Bei aller Ähnlichkeit zeigen sich Unterschiede vor allem in Hinsicht auf die Qualität. Die Madonna in Zürich ist rundplastisch bearbeitet, die Rechböhl-Madonna weist eine glatte Rückseite auf und ist dafür stärker reliefhaft in der Fläche ausgebreitet. In der Faltengebung wie in der Gestaltung des Haars atmet das Zürcher Exemplar noch stärker den Duft des Originals. Beim Stück in Appenzell wird vor allem der Mantelsaum viel weniger steil geführt, die Schüsselfalten erhalten einen barocken Schwung und das Haar wird schematisiert.

Die *Datierung* der beiden Kopien in Zürich und Appenzell ist nicht sehr leicht. Man müßte nicht nur über eine größere Fülle von Vergleichsmaterial verfügen, sondern auch etwas über die Veränderungen des Gnadenbildes in seiner äußern Gestalt erfahren können, weil Bemalung und Bekrönung ein bestimmtes Entwicklungsstadium voraussetzen. Von den Podesten kann immerhin der Terminus ad quem gewonnen werden. Der hölzerne Barocksockel der Rechböhl-Madonna wurde sicherlich in Appenzell geschaffen. Der Louis-XVI-Sockel des Zürcher Exemplars mit dem wappenhaltenden Adler (die Enden der Schwingen sind abgebrochen) ist aus anders strukturierten Alabasterstücken eigens gefertigt, wohl etwas später als die Madonna. Beide Stücke sind also vor 1750–1770, vielleicht noch im 17. Jh., entstanden.

Die Appenzell-Innerrhoder Kunstlandschaft ist im allgemeinen geprägt durch ihren Zusammenhang mit dem Bodenseegebiet, von den romanischen Initialen des ältesten Missales der Pfarrkirche über ein konstanziisches, frühgotisches Reliquiar und den spätgotischen Chor der Pfarrkirche bis zu den Renaissancezyklen Caspar Hagenbuchs und die barocken Altäre aus dem Umkreis der Zürn und Schenk. Seit dem frühen 17. Jh. läßt sich aber auch ein bedeutender direkter Zustrom italienischer Kunst feststellen, in der Architektur mit der kassettierten Stucktonne des Frauenklosters St. Maria der Engel⁵, in der Malerei mit den Altargemälden der Kapuzinerkirche. Die Kopie des Gnadenbildes von Trapani in der Kapelle auf dem Rechböhl zeigt diesen Einfluß auf dem Gebiet der Plastik, wenn auch in bescheidenerem Maß und ohne Vorbildliche Wirkung.

Repliken von Gnadenbildern haben sich sehr oft zu neuen, eigenen Wallfahrtsstätten kleinern oder größeren Einzugsbereiches entwickelt. Das zeigt sich auch im Gebiet von Appenzell-Innerrhoden. Eine Einsiedler Madonna wird auf dem linken Seitenaltar der Klosterkirche Wonnenstein verehrt, Loreto hat eine bescheidene Nachbildung in einer Kapelle der Pfarrei Gonten gefunden, eine Kopie des Passauer Maria-Hilf-Bildes besitzt ein Kultzentrum in der Pfarrkirche von Haslen, Maria zum Schnee wird zum Patrozinium der Pfarrkirche von Oberegg. Um die Kopie des Gnadenbildes von Trapani in der Kapelle Franziska Romana auf dem Rechböhl hat sich nie eine eigene Kultstätte gebildet. Doch bleibt die kleine Alabasterstatue eines der interessantesten kulturhistorischen Zeugnisse für die Tatsache, wie auch ein abgeschlossener Talkessel weltweiten Beziehungen offensteht.

Anmerkungen:

¹ Über die Geschichte der Kapelle orientiert vorläufig Jakob Signer, Chronik der Appenzell-innerrhodischen Liegenschaften: der Bezirk Schwende, Appenzellische Geschichtsblätter 7, 1945, Nr. 21, Katasternummer 86/82.

² Adolfo Venturi, Storia dell'arte italiana Bd. IV: La scultura del Trecento, Milano 1906, S. 263, Abb. 189. – Pietro Toesca, Il Trecento, Torino 1964, S. 330, Abb. 295. – Stefano Bottari, Una scultura di Nino Pisano a Trapani, Critica d'Arte 3, 1956, S. 555–557, Abb. 282–285. – Manfred Wundram, Toskanische Plastik von 1250–1400, Zeitschrift für Kunstgeschichte 21, 1958, S. 266, Abb. 8.

³ Stefan Beißel, Wallfahrten zu Unserer Lieben Frau in Legende und Geschichte, Freiburg 1913, S. 417. – G. di Marzo, I Gaggini e la scultura in Sicilia II, Palermo 1883, S. 8.

⁴ W. Gumpfenberg, Atlas Marianus sive de imaginibus Deiparae per orbem christianum miraculosis libri II, Ingolstadii 1657, nr. 148.

⁵ Zu diesem Problem siehe jetzt Albert Knoepfli, Kunstgeschichte des Bodenseeraumes 2, Sigmaringen 1969, S. 432.

GIUSEPPE APPIANIS FRESKO IM TREPPENHAUS DES NEUEN SCHLOSSES ZU MEERSBURG

Von Hans Rudolf Heyer

Einleitung

Die Forschungen über die Baugeschichte und die Ausstattung des Neuen Schlosses zu Meersburg sind in ein Stadium getreten, das ein eingehenderes Studium der Einzelwerke und deren Einordnung in das Oeuvre der mit der Ausstattung beauftragten Künstler erlaubt. Grundlage dazu bildet die komplizierte *Baugeschichte*, weshalb diese mit Hilfe der neuesten Forschungsergebnisse kurz dargestellt werden soll.

Anfangs schrieb man den bereits unter Fürstbischof Johann Franz Schenk von Stauffenberg (1704–1740) begonnenen Bau dem Baumeister des Deutschritterordens, Johann Kaspar Bagnato, zu, da dieser seit 1735 das Bauwesen im Bistum Konstanz überwachte. Doch gelang es bereits Karl Obser nachzuweisen, daß Bagnato in den vorhandenen