

Wie forschen, wie argumentieren? Kontexterschließung und Stilgeschichte versus Quellenexegese

Donatello. The Renaissance.
Bargello, Florenz, 19.3.–31.7.2022.
Kat. hg. v. Laura Cavazzini,
Aldo Galli, Neville Rowley. Venedig,
Marsilio Editori 2022. 455 S., Ill.
ISBN 979-12-5463-006-8.
€ 72,00

**Donatello. Erfinder der
Renaissance.** Gemäldegalerie, Berlin,
2.9.2022–8.1.2023. Kat. hg. v. Neville
Rowley, in Zusammenarbeit mit
Francesco Caglioti, Laura Cavazzini
und Aldo Galli. Leipzig,
E.A. Seemann Verlag 2022. 344 S., Ill.
ISBN 978-3-86502-482-4.
€ 39,00

**Donatello. Sculpting the
Renaissance.** Victoria & Albert
Museum, London, 11.2.–11.6.2023

In Florenz fand im Frühjahr 2022 die in der Kunstgeschichte bisher größte Donatello-Ausstellung statt, die zudem von den umfassenden Restaurierungen der vergangenen Jahre profitierte. Da sich zentrale Skulpturen Donatellos in Berlin und London befinden, wurde und wird die Ausstellung auch an diesen Orten präsentiert, allerdings in geringerem Umfang. Die Berliner Ausstellung war Wilhelm von Bode gewidmet, der sich um den Erwerb von Werken Donatellos ganz besonders bemüht hat. Seine Büste war eigens im Vorraum neben Kopien des *Hl. Georg* und des von ihm erworbenen *Bronzedavid* aufgestellt (Abb. 1). Außer Donatello selbst sind in

den Ausstellungen auch dessen Zeitgenossen mit Skulpturen und Gemälden vertreten.

IL DAVIDE

Für Jacob Burckhardt bestand die Leistung der Renaissance bekanntlich in der „Entdeckung der Welt und des Menschen“, womit doch nichts Anderes gemeint ist, als dass der Blick der Erkenntnis des Menschen auf seine Umwelt zum obersten Maßstab wird. Auch in der Berliner Donatello-Ausstellung berief man sich selbstverständlich auf Burckhardts Wort, aber wenn man den Ausstellungsraum betrat, glaubte man sich ins „finstere Mittelalter“ versetzt, nicht nur, weil der Raum stark abgedunkelt war, sondern vor allem, weil der *Marmordavid* Donatellos als ein Werk präsentiert wurde, das den künstlerischen Kriterien der Renaissance vollkommen widerspricht (Kat. Berlin, 128, Nr. 4; Kat. Florenz, 112, Nr. 1.1). Es wird immer noch behauptet, dass die auf Nahsicht gearbeitete Statue für einen der sog. Sproni (Basis der Strebepfeiler) am Florentiner Domchor in großer Höhe geschaffen worden sei, wo sie, wie man so schön sagt, nur der liebe Gott hätte betrachten können.

Davon kann jedoch keine Rede sein. Wie Manfred Wundram schon 1969 aufgezeigt hat, haben Donatello und Nanni di Banco 1408 den Auftrag für je eine Prophetenstatue von 3 1/3 *braccia* (ca. 191 cm) Größe für die Sproni des Domes erhalten (*Donatello und Nanni di Banco*, Berlin 1969). Die einschlägigen Dokumente wurden 1909 von Giovanni Poggi in *Il Duomo di Firenze (Italienische Forschungen*, Bd. 2, 75–77) publiziert; wieso Laura Cavazzini (Kat. Berlin, 35; Kat. Florenz, 112) sagen kann, die Namen der beiden Bildhauer seien „erst kürzlich“ aufgetaucht, ist erstaunlich. Im Juni 1409 wurde eine der beiden Statuen dort oben aufgestellt, sie erwies sich verständlicherweise als viel

zu klein für diesen Ort, weshalb sie sogleich wieder heruntergeholt wurde. Donatello erhielt daraufhin den Auftrag für eine Terracotta-Statue von über 5 m Größe (Kat. Florenz, 88, Abb. 61).

Für die Sproni sind also 1408/09 definitiv nur zwei Statuen ausgeführt worden, und sie sind aufgrund der vorgegebenen pentagonalen Form der Basis auch heute noch eindeutig zu identifizieren, denn es gibt im gesamten Dombereich nur zwei Statuen mit dieser Basisform. Es handelt sich dabei zum einen um eine Statue im Florentiner Dom, die durchweg als *Jesaias* Nanni di Bancos gilt, aber wegen ihrer neuartigen stilistischen Gestaltung nur der *Sproni-David* Donatellos sein kann (Kat. Florenz, 110, Abb. 2; **Abb. 2**); zum anderen um eine deutlich weniger kraftvoll gestaltete Prophetenstatue, die am Campanile Aufstellung fand und üblicherweise Giuliano di Giovanni da Poggibonsi zugeschrieben wird, wofür es jedoch nicht den geringsten Anhaltspunkt gibt. Sie erweist sich vielmehr als die Spronifigur Nanni di Bancos (Kat. Florenz, 40, Abb. 19; beide Statuen sind in Berlin nicht erwähnt; **Abb. 3**). Diese beiden Statuen sind aufgrund der Dokumente und des eindeutig identifizierbaren Bestimmungsortes also zweifelsfrei zu identifizieren. Giuliano di Giovanni da Poggibonsi erhielt zwar 1422 einen Auftrag für eine Statue an der Domfassade, den er aber nicht ausgeführt zu haben scheint, außerdem wäre dort eine pentagonale Basis fehl am Platz gewesen.

Der *Marmordavid* wäre somit die dritte Spronifigur gewesen, was allein schon wegen der Unmöglichkeit, die Basis mit dem Goliathkopf auf den Sproni zu befestigen, nicht in Betracht kommt. Die übliche, auch in den Ausstellungen vertretene Annahme, dass Donatello statt des beauftragten Propheten David aus schöpferischem Eigenwillen einfach den jugendlichen Goliathbezwinger für den Prophetenzyklus auf den Sproni geschaffen hätte und dass dann 1416 die Signoria plötzlich Gefallen an der seit 1409 herumstehenden Statue als einer politischen Symbolfigur gefunden hätte, entbehrt jeder Grundlage. Die politische Dimension der Darstellung Davids als Bezwiner des übermächtigen Goliath ist offensichtlich, weshalb dieses, wie dokumentiert, 1416 vollendete Werk

nur im Auftrag der Signoria, der ja die Domopera untergeordnet war, entstanden sein kann. Zweifellos unterscheidet sich Donatellos *Sproni-David* in stilistischer Hinsicht deutlich vom *Marmordavid*, so dass die Zuschreibung beider Werke an einen Künstler auf den ersten Blick nicht selbstverständlich erscheint, aber bei der Beurteilung dieses Unterschiedes ist zu berücksichtigen, dass die künstlerische Gestaltungsweise in diesem Fall auch deutlich der Art der Aufgabe Rechnung trägt. Der *Sproni-David* ist in der Betonung der figürlichen Beweglichkeit eindeutig auf Fernsicht geschaffen. So zeigt ein Vergleich mit dem *Hl. Markus* von Orsanmichele (Kat. Berlin, 48, Abb. 4; Kat. Florenz, 141, Abb. 1) unverkennbar gerade darin die Hand Donatellos. Der detailreiche *Marmordavid* ist dagegen, dem Aufstellungsort entsprechend, auf Nahsicht gearbeitet. Jeder Verdacht, dass Donatello noch dem „finsteren Mittelalter“ anhinge, wird also hinfällig, sobald Klarheit über die ursprüngliche Bestimmung dieser Statue besteht.

LA GIUDITTA

Donatello hat später im Auftrag der Medici seinen berühmten *Bronzedavid* geschaffen, der aber natürlich nicht ausleihbar war, immerhin aber in Berlin in Kopie zu sehen war. Der *Bronzedavid* dürfte dem Sieg der Medici in der Anghiari-Schlacht von 1440 ein Denkmal setzen. Auf jeden Fall ist er ein politisches Monument, das sich unverkennbar auf den *Marmordavid* im Signorienpalast bezieht und gerade durch die Aufstellung im Privatpalast der Medici demonstriert, wer in der Stadt nun das Sagen hat. Donatello erhielt auch den Auftrag, einem weiteren entscheidenden Sieg der Medici in den 1450er Jahren ein Denkmal zu setzen. Ein *David* kam nicht mehr in Frage, aber es bot sich dafür das biblische Gegenstück an: So entstand die bronzene *Judith-Holofernes-Gruppe*, die ebenfalls im Palazzo Medici Aufstellung fand. Diese konnte natürlich auch nicht nach Berlin gebracht werden, dafür wartete hier eine eindrucksvolle Serie von 13 Fotografien des Werkes auf, die der Donatello-Forscher Jenő Lányi in den 1930er Jahren aufnehmen ließ.

Die Berliner Ausstellung endete mit dieser Fotoserie, die, wie der Kurator der Berliner Ausstellung, Neville Rowley, ausführt (31), „nicht ohne Pathos“ an Jenő Lányi erinnert, der im September 1940 ums Leben kam, als das Passagierschiff, das ihn nach Amerika bringen sollte, von einem deutschen U-Boot torpediert wurde. Rowley führt in diesem Zusammenhang weiter aus: „Die Geschichte von Donatello, Erfinder der Renaissance, kann daher nicht als unschuldiges Streben nach mehr Realismus interpretiert werden“ (31). Diese Äußerung überrascht, aber sie erklärt sich aus dem besonderen Verständnis der Kunst Donatellos durch Rowley: Als Künstler der Renaissance sei Donatello „von dem Ehrgeiz, allzu lange verschüttete Gefühle wiederzugeben“, geleitet gewesen. „Solche Befreiung geht mit einer rohen Gewalt einher, die Donatello nie verborgen hat, auch wenn viele es vorzogen, ihr nicht zu begegnen. Die Judith stellt einen Mord dar, der sich gerade vollzieht. Was Donatellos Davids betrifft, so stehen alle auf den frisch abgeschlagenen Köpfen“. Und abschließend: „Deshalb berührt Donatello unser Innerstes und erinnert uns mit Walter Benjamin, der acht Tage nach Lányi starb, als er ebenfalls vor der Verfolgung durch die Nazis fliehen wollte, daran, dass ‚es niemals ein Dokument der Kultur ist, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein‘“ (31).

Das sind erschütternde Äußerungen, aber man wird fragen dürfen, ob sie Donatello gerecht werden, und auch, ob Benjamin damit einverstanden gewesen wäre, seine Überlegungen in diesen Zusammenhang gestellt zu sehen. David und Judith waren ja nicht einfach schreckliche „Mörder“, vielmehr handelten und siegten beide einzig und allein dank ihrer Berufung durch Gott, und es geschah dank dieser Siege, dass das Volk der Juden von der Überwältigung durch übermächtige Feinde verschont blieb. Auch die Berufung auf David und Judith in Florenz und durch die Medici brachte folglich das unverbrüchliche Vertrauen in den Beistand Gottes zum Ausdruck und war so ein deutliches politisches Symbol der Selbstbehauptung. Sieht man nur die Mordtaten, ohne deren befreiende Folgen zu beachten, so kann das wohl nur

als eine säkularisierte und in jeder Hinsicht unangemessene Aktualisierung verstanden werden.

Stand bei den erwähnten David-Statuen die Autorschaft Donatellos außer Frage, so sind bei der von Wilhelm von Bode für das Berliner Museum erworbenen Bronzestatuette des *David* stärkste Zweifel angebracht (vgl. *Abb. 1*), auch wenn sie jetzt weggewischt werden (Kat. Berlin, Caglioti, 300, Nr. 80; Kat. Florenz, Caglioti, 360, Nr. 12.6). Volker Krahn hatte mehrere sehr gute Gründe, die Statuette Medardo Rosso (1858–1928) zuzuschreiben, der auch im Ruf stand, ein begabter Fälscher zu sein; u. a. verwies Krahn auf irritierende anatomische Details und die Art des Bronzegusses, die in der Tat mit einer Autorschaft Donatellos unvereinbar sind (Krahn, *Pastiche or Fake? A ‚Donatello‘ by Medardo Rosso*, in: *Apollo* 169, 2009, 40–47). Es trifft auch nicht zu, dass Krahn, wie Caglioti behauptet, diese Attribution wieder aufgeben hätte (Krahn, „Ein Blick in Donatellos Werkstatt“. *Berliner Bronzen – Wilhelm von Bode und die Zuschreibungsfragen*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 57, 2015, 53–65, bes. 61f. mit Anm. 58).

HEILIGE

In der Ausstellung erregte die bronzene Reliquienbüste des *S. Rossore* (*Abb. 4*) schon wegen ihrer glanzvollen Vergoldung besondere Aufmerksamkeit. Wie aus Zahlungsbelegen hervorgeht, hat Donatello in den 1420er Jahren eine bronzene Büste dieses frühchristlichen Märtyrers für die Umilatenkirche in Florenz geschaffen, die Ende des 16. Jahrhunderts der Kirche S. Stefano in Pisa übergeben wurde. Demnach haben wir es also mit einem eindeutig dokumentierten Werk Donatellos zu tun. Aber handelt es sich bei der Pisaner Büste tatsächlich um das in den Dokumenten erwähnte Werk? Früher haben einige Forscher Zweifel geäußert, die jetzt jedoch keine Beachtung mehr finden (Cavazzini, Kat. Berlin, 232, Nr. 50, geht darauf nicht ein, vgl. deshalb Horst W. Janson, *The Sculpture of Donatello*, Princeton 1957, 57). Dennoch bleiben einige Fragen. Der gesenkte Kopf des Heiligen mit dem ganz auf sich selbst konzentrier-

ten Blick findet jedenfalls in den Statuen Donatellos keine Parallele, denn dort ist der Blick immer in der einen oder anderen Art auf die Umwelt gerichtet. Der Kopf ist auch ungewöhnlich schmal und hoch, mit einer hohen, gerundeten Stirn, die zu einem beherrschenden Motiv des ganzen Kopfes wird. Auch der kräftige Schnauzer, der weitgehend unabhängig von den übrigen Bartformen seine Prominenz gewinnt, ist im 15. Jahrhundert unbekannt. Der „Ring“ um den Hals wurde als moderne Ergänzung bezeichnet. Aber ohne ihn würde der Kopf doch jeden formalen Zusammenhang verlieren: Der Umriss hätte deutliche Lücken, was umso auffälliger wäre, als die Büste unterhalb der Schultern ja raumgreifender ist als üblich. Vor allem erhält die Basis durch entsprechend angeordnete Gewandfalten einen unteren Abschluss, der die Büste als eine selbständige formale Einheit erscheinen lässt. Für Büsten des 15. Jahrhunderts ist dagegen charakteristisch, dass sie vom menschlichen Körper glatt abgeschnitten sind und somit unübersehbar als ein Fragment der dargestellten Persönlichkeit erscheinen. Ist nicht vielleicht doch die von Donatello geschaffene Büste in späterer Zeit, etwa im frühen 17. Jahrhundert, durch eine neue ersetzt worden?

Von den ausgestellten Werken erscheint die Zuschreibung der Marmorstatue des jugendlichen Täufers, des *Giovannino-Martelli*, an Donatello vielleicht am überraschendsten (Caglioti, Kat. Berlin, 236, Nr. 52; Kat. Florenz, 244, Nr. 8.1; **Abb. 5**). Die Statue war im Besitz der bedeutenden Florentiner Familie der Martelli und galt dort, Quellen des 16. Jahrhunderts zufolge, als Werk Donatellos, aber für die moderne Forschung war der enge stilistische Zusammenhang mit den Skulpturen Desiderio da Settignanos dann doch unübersehbar, so dass nun ihm, wenn auch nicht generell, die Figur zugeschrieben wurde (Artur Rosenauer, *Donatello*, Mailand 1993, 320). Im Œuvre Desiderios sind jugendliche (und kindliche) Gestalten deutlich in der Überzahl, und in diese fügt sich der *Giovannino* mit seinen überaus schlanken Proportionen perfekt ein. Eindeutig spricht auch der geöffnete Mund für Desiderio, als dessen Markenzeichen er geradezu gelten kann. Die Haltung und

der Blick sind zwar strenger als bei ihm üblich, aber es handelt sich bei Johannes dem Täufer ja auch inhaltlich um eine besondere Aufgabe. Donatello hat zwei Johannes-Statuen geschaffen, 1438 eine hölzerne für die Frari-Kirche in Venedig und eine bronzene 1455/56 für den Dom in Siena. Beide zeigen den Täufer als einen ausdrucksstarken Eremiten, den die Einsamkeit jenseits aller Zivilisation geprägt hat, der aber nun zum Predigen zu den Menschen zurückgekehrt ist. Der *Giovannino-Martelli* ist dagegen noch jung und bricht erst in die Wüste auf, trotzdem erscheint es fraglich, ob er das Werk desselben Künstlers sein kann, der die beiden erwähnten Johannes-Statuen geschaffen hat: Das ist buchstäblich eine ganz andere geistige Welt. Caglioti führt zugunsten der Zuschreibung an Donatello eine (geringe, unspezifizierte) Zahlung der Martelli im Jahre 1442 an, was ein wichtiger Beleg für die Beziehungen der Familie zum Künstler sei. Daraus leitet er eine Datierung der Statue um 1442 ab, die eine Zuschreibung an Desiderio, der damals erst um die 12 Jahre alt war, ausschließt. Es gibt jedoch auch einen Beleg für eine (ebenfalls geringe) Zahlung Roberto Martellis an Desiderio im Jahre 1460 (James Beck, Desiderio da Settignano (and Antonio de Pollaiuolo): Problems, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 28, 1984, 203–224). Wenn es eines solches Argumentes bedürfte, dann hätte also auch Desiderio beste Karten! Aber entscheidend ist der stilistische Befund.

Vertraut man nur auf – noch dazu fragwürdige – Quellen, dann ergeben sich erstaunliche Zuschreibungen wie das beim *Hl. Petrus* von Orsanmichele (Kat. Berlin, 49, Abb. 5; Kat. Florenz, 111, Abb. 4; **Abb. 6**) der Fall ist. Die Marmorstatue war nicht ausgestellt, aber sie gehört zum Zyklus von Zunfttheiligen, der weitgehend im 2. Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts entstanden ist und für den Donatello den *Hl. Markus* (Kat. Berlin, 48, Abb. 4; Kat. Florenz, 141, Abb. 1) und den *Hl. Georg* (Kat. Berlin, Abb. 58 u. 125) geschaffen hat. Im Unterschied zu den Statuen Donatellos ist der *Hl. Petrus* nicht dokumentiert, doch schreibt der Florentiner Autor Francesco Albertini in einer Publikation von 1510 alle drei Werke Donatello zu. Diese Bemerkung

Abb. 1 Donatello (?), David mit dem Haupt des Goliath. Bronze. Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst (Kat. Florenz, S. 361)



genügt Laura Cavazzini und Aldo Galli, auch den *Hl. Petrus* für ein Werk Donatellos zu halten, obwohl sie die stilistischen Unterschiede zum *Hl. Markus* sehr genau beschreiben und daher eigentlich zu einem anderen Urteil hätten kommen müssen (Kat. Berlin, 43; Kat. Florenz, Caglioti, 35, Cavazzini, 111 mit Abb. 6). Donatello kommt jedenfalls nicht in Frage, dagegen fügt sich die Statue sehr gut in das Œuvre Bernardo Ciuffagnis ein, von dem Albertini allerdings nichts mehr wusste (Rosenauer 1993, 312, Nr. 83).

DER ALTAR DES SANTO

Die meisten der in den beiden Ausstellungen gezeigten Werke befinden sich in Museumsbesitz, bei Donatellos bronzenem *Kruzifix* und dem Bronzerelief mit dem *Eselswunder des Hl. Antonius* handelt es sich jedoch um einzigartige Leihgaben, denn sie sind Bestandteile des Hochaltars in der Kirche des Hl. Antonius, genannt *Il Santo*, in Padua (Kat. Berlin, 262, Nr. 63; Kat. Florenz, 278–281, 300, Nr. 9.9). Donatello war Ende 1443 nach Padua gekommen, um das Reiterdenkmal des Gattamelata zu fertigen. Doch recht bald muss er den Auftrag für das Lettner-Kruzifix und dann für den Hochaltar des Santo erhalten haben, sein umfangreichstes und wohl bedeutendstes Werk. In dem querformatigen Relief (57,5 x 122 cm) ist dar-

gestellt, wie, einer Legende zufolge, sogar ein Esel die vom Hl. Antonius dargebotene Eucharistie bevorzugt, statt sich für das ihm ebenfalls angebotene natürliche Futter zu interessieren. Donatello sah hier – wie in den anderen Reliefs auch – offenbar eine Gelegenheit zu demonstrieren, mit welcher Vollkommenheit er die Darstellung sowohl von Architektur als auch von Menschenmengen in äußerster Komplexität beherrschte, denn er zeigt nicht nur die perfekte perspektivische Darstellung monumentaler Räumlichkeiten, sondern ebenso die vielfältigsten Reaktionen einer großen Menschenmenge, von der jede einzelne Figur in je eigener Weise auf das sich vollziehende Wunder reagiert. Wie die bis ins kleinste Detail wiedergegebenen Reaktionen der Anwesenden dargestellt sind, ist bis dahin ohne Vergleich in der Kunst. Donatello reduziert die Körper der Dargestellten zu einem flachen, nur noch reliefhaften „Abbild“, wodurch eine erstaunliche Lebendigkeit des figürli-

chen Zusammenhanges entsteht, als wäre alles in einer durchgehenden erregten Bewegung. Der Santo-Altar, der um 1450 weitgehend vollendet war, wurde 1579 abgebaut und durch einen Ba-

rockaltar ersetzt. Die Forschung hat seit jeher das allergrößte Interesse daran, eine Vorstellung von Donatellos Altar zu gewinnen, wie die zahlreichen Rekonstruktionsversuche bezeugen (Rosenauer 1993, Abb. 237–239), doch seien sie alle, wie Galli resümierend feststellt, „im Grunde zum Scheitern verurteilt“ (Kat. Berlin, 262), und in diesem Sinne spricht Caglioti von „the *crux desperationis* of Donatello scholars“ (Kat. Florenz, 79).

Dieses hilflose Fazit kann nur erstaunen, wenn man die beispiellos günstigen Voraussetzungen für eine Rekonstruktion des Altars bedenkt, denn nicht nur die bronzenen Bildwerke – die Madonna und sechs Heilige, alle nahezu lebensgroß, sowie zahlreiche Reliefs – sind vollständig erhalten, sondern auch fast vollständig die Dokumente, die sich als zentrale Quelle für die Gestalt des Altars erweisen: Geht aus ihnen doch zum Beispiel hervor, dass vier Pfeiler mit vorgestellten Säulen eine dreiaxige Altarädikula bildeten, die von einem Segmentbogensgiebel bekrönt wurde. Das größte Problem einer überzeugenden Rekonstruktion ergibt sich aber offenbar daraus, dass man meinte, außer den Bildwerken und den Dokumenten auch eine Beschreibung des Altars durch Marcantonio Michiel von etwa 1520 berücksichtigen zu müssen, obwohl darin nur vier Heiligenfiguren im Altar erwähnt werden.



Abb. 2 Donatello, David (Spronifigur). Marmor. Florenz, Kathedrale Santa Maria del Fiore (Kat. Florenz, S. 110, Abb. 2)

Es stellt sich also die Frage, ob Donatello für den Altar seine künstlerische Phantasie jenseits aller Maßstäbe in einer Weise hat spielen lassen, die heute tatsächlich nicht mehr ergründbar ist, oder ob er sich für ein Werk wie den Hochaltar einer bedeutenden Franziskanerkirche nicht doch an die allgemein zu beobachtenden, verbindlichen Traditionen halten musste und gehalten hat. Beachtet man diese Tradition, so ergibt sich eine Lösung tatsächlich wie von selbst: Am allerwichtigsten dürfte gewesen sein, dass in der mittleren Achse der Altar-Ädikula allein die Madonnenfigur Aufstellung fand – und nicht zwei weitere Heilige, wie gern angenommen wurde. Ebenso zentral war, dass diese mittlere Achse nicht schmaler sein konnte als die Seitenachsen, allenfalls breiter, was bei Altargemälden mit reichen Dekorationsmöglichkeiten vorkommt, aber beim Santo-Altar wegen der plastischen Madonnenfigur auszuschließen sein dürfte. Das Breitenmaß der Seitenachsen ergibt sich aus den Längenmaßen der Bronzereliefs, aber das ist mit 122 cm so gering, dass in jeder Achse nur zwei Heiligenfiguren Aufstellung finden konnten. Und die übrigen beiden Heiligenfiguren? Sie müssen außerhalb der Ädikula auf Sockeln gestanden haben, die durch „Ausleger“ mit dem Altar verbunden waren. Hier hatten zweifellos die Statuen der beiden heiligen Bischöfe Prosdocimus und Ludwig von Toulouse ihren Platz, die sich dank ihrer Mitren von der Größe der übrigen Heiligenfiguren unterscheiden. Die „Ausleger“ erklären auch, wieso es an diesem Altar vier Predellenreliefs geben konnte, denn im Sockel der Ädikula fanden nur zwei Reliefs Platz, die beiden anderen haben also die „Ausleger“ geschmückt. An den Sockeln der freistehenden Figuren sowie an den äußeren Sockeln der Ädikula dürften die vier Reliefs der Evangelistensymbole Platz gefunden haben.

Als Michiel den Altar beschrieb, etwa 70 Jahre nach dessen Entstehung, existierte der Originalzustand schon nicht mehr. Der Altar war in den Hintergrund des Chores versetzt worden, wo für die „Ausleger“ offenbar kein Platz mehr war, die äußeren Heiligenfiguren mussten deshalb ei-

nen Ort unabhängig vom Altar finden, und die beiden äußeren Wunderreliefs wurden auf der Rückseite angebracht, was ursprünglich nicht so vorge-



Abb. 3 Nanni di Banco, Jesaias (Spronifigur). Marmor. Florenz, Museo dell'Opera del Duomo (Kat. Florenz, S. 40, Abb. 19)



Abb. 4 Donatello (?), Reliquienbüste des S. Rossore. Vergoldete und versilberte Bronze. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo (Kat. Florenz, S. 147)

sehen gewesen sein kann. Der so rekonstruierte Santo-Altar fügt sich vollkommen in die Altartradition des Quattrocento ein – es genügt der Hinweis auf Mantegnas San Zeno-Altar –, nur die „Ausleger“ stellen eine gewisse Eigenwilligkeit Donatellos dar, aber sie sind eben der Weite des Chors am ursprünglichen Aufstellungsort geschuldet (Volker Herzner, Donatellos „pala over ancona“ für den Hochaltar des Santo in Padua. Ein Rekonstruktionsversuch, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 33, 1970, 89–126; Creighton E. Gilbert, The Original Assembly of Donatello's Padua Altar, in: *artibus et historiae* 55, 2007, 1122).

IL PROTOME CARAFA

Das erstaunlichste Exponat der beiden Donatello-Ausstellungen war der weit überlebensgroße bronzene Pferdekopf aus dem Archäologischen Museum in Neapel, der als ein sicheres Werk Donatellos vorgestellt wird (Rowley, Kat. Berlin, 280, Nr. 71;

jedoch ohne einen Künstler zu nennen. Aber da sich König Alfonso von Neapel in einem Schreiben an den venezianischen Dogen 1452 darum bemüht hatte, Donatello in seine Dienste zu nehmen, wird vermutet, dass dieser den Auftrag erhalten habe, ein Reiterdenkmal des Königs für das Triumphtor am Castelnuovo in Neapel zu fertigen und dass folglich der Pferdekopf ein Fragment dieses Projektes sei. Es gibt jedoch keine Indizien für eine Beschäftigung Donatellos mit diesem Auftrag, weder in Padua noch danach in Florenz. Als das wichtigste Faktum in diesem Sinne dürfte gelten, dass Donatello im September 1457 nach Siena übersiedelt ist, um dort, wie es in einem städtischen Dokument heißt, „zu sterben und zu leben und manch einzigartiges Werk zu machen“ („morire et vivere [...] et in essa [...] fare qualche singularissimo lavoro“; Volker Herzner, Regesti donatelliani, in: *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte* III, 2, 1979, 169–228, Nr. 356).

Kat. Florenz, 332, Nr. 11.1). Davon kann jedoch keine Rede sein, auch wenn Quellen des frühen 16. Jahrhunderts den Pferdekopf Donatello zuschreiben. Sicher ist nur, dass sich der neapolitanische Graf Diomede Carafa am 12. Juli 1471 bei Lorenzo il Magnifico de' Medici für dieses Geschenk – das daher üblicherweise *Protome Carafa* heißt – bedankte,

Wenn Donatello einen Auftrag aus Neapel erhalten hätte, dann hätte dieser zu diesem Zeitpunkt also schon ausgeführt gewesen sein müssen. Es bliebe allenfalls die Vermutung, dass der Pferdekopf als Teil des Auftrages bereits angefertigt war, das Projekt aber aus irgendeinem Grund aufgegeben wurde. Aber warum schenkte Lorenzo de' Medici den Pferdekopf dann Diomede Carafa und nicht König Ferrante, dem Sohn des 1458 verstorbenen Alfonso, der das Werk ja auch bezahlt hätte? Caglioti (Kat. Florenz, 91) meint deshalb, dass der Empfänger des Geschenkes König Ferrante gewesen sei und dieser es an Carafa weitergegeben habe. Doch Carafa schreibt an Lorenzo in aller Deutlichkeit, dass sein Dank für den Pferdekopf umso größer sei, als er sich so etwas schon immer gewünscht habe, und er dankt ihm unendliche Male für die durch dieses Geschenk erwiesene Ehre („Ho ricevuto la testa del cavallo la S. V. vostra sè digniata mandarme de che ne resto tanto contento quanto da cosa havesse desiderato et ringratione V. S. infinite volte si per essere stato digno come per averlo da la S. V.“; George L. Hersey, *The Aragonese Arch at Naples, 1443–1475*, New Haven 1973, 72). Der Empfänger des Geschenkes steht also fest. Aber ist es vorstellbar, dass Carafa einen Pferdekopf von der Hand Donatellos meint, wenn er – ohne den Künstler zu nennen – sagt, er habe sich so etwas schon immer gewünscht? Spricht aus seinen Worten nicht eher die Begeisterung über das Geschenk eines antiken Kunstwerkes? Die technologische Untersuchung des Pferdekopfes spräche allerdings, so heißt es, gegen eine Entstehung in der Antike, doch liegt da schon ein endgültiger Befund vor? (Edilberto Formigli, La grande testa di cavallo in bronzo detta „Carafa“: un'indagine tecnologica, in: *Bollettino d'arte*, 6. Ser., 77, 1992, 71, 83–90).

I PULPITI DI SAN LORENZO

Die späten Kanzeln aus San Lorenzo konnten in den Ausstellungen natürlich nicht gezeigt werden, aber im Florentiner Katalog werden sie von Caglioti ausführlich behandelt (98–105; zur jahrelangen Restaurierung vgl. *L'ultimo Donatello. I Pulpiti di San Lorenzo: studi e restauro*, hg. v. Maria Donata

Mazzoni, Florenz 2022). Obwohl die beiden Kanzeln durch die Abfolge der Szenen des Passionszyklus auf beiden Kanzelkörpern miteinander ver-

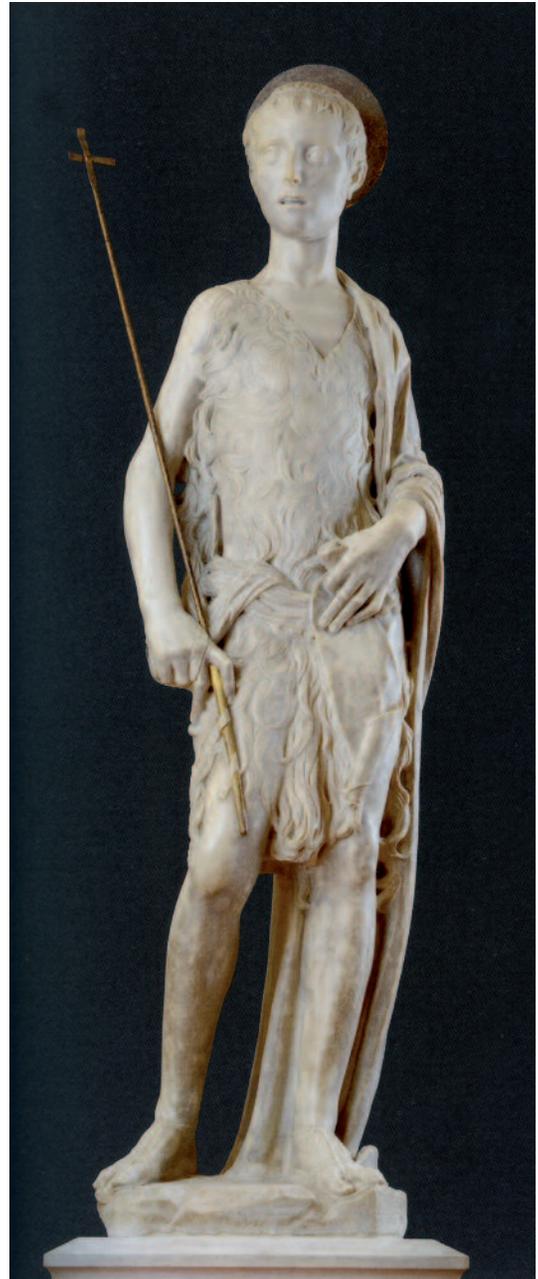


Abb. 5 Desiderio da Settignano, Johannes der Täufer. Marmor. Florenz, Bargello (Kat. Florenz, S. 245)



Abb. 6 Bernardo Ciuffagni, Hl. Petrus. Marmor. Florenz, Museo di Orsanmichele (Kat. Florenz, S. 111, Abb. 4)

Cosimos de' Medici geplant gewesen, womit man dem Vorbild des Heiligen Grabes in Jerusalem gefolgt sei. Durch die Aufstellung der beiden Kanzeln links und rechts an den Chorpfeilern habe man dieser Anordnung zu besonderer Würde verholfen (Kat. Florenz, 101, 103, Abb. 68). Wer diesen einheitlichen Plan bezweifle, gäbe, so Caglioti, die Infragestellung der Erfindungskraft und der künstlerischen Vielseitigkeit Donatellos zu erkennen, „supported only by modern arbitrary academic conjecture“ (102).

Das ist ein scharfer und zugleich unsachlicher Hieb, doch ein Blick auf die Kanzeln dürfte die erwünschte Klarheit schaffen. Die Frontplatte der Nordkanzel (Abb. 7) mit den Darstellungen der *Vorhölle*, der *Auferstehung* und der *Himmelfahrt Christi* ist so breit, dass sie links und rechts über den jetzigen Kanzelkörper weit übersteht, und so niedrig, dass an eine Kanzelbrüstung nicht zu denken ist. Allein diese Fakten schließen aus, dass die Platte als Teil einer Kanzel ausgeführt worden sein könnte. Hinzukommt, dass es

bunden sind, weisen sie in ihrer äußeren Gestalt doch so gravierende Unterschiede auf, dass sich die Frage stellt, wie es dazu kommen konnte. Ältere Thesen aufgreifend, hält Caglioti dennoch an einem einheitlichen Plan fest, der letztlich auf Brunelleschi zurückginge: Obwohl erst später von Verrocchio ausgeführt, sei von Anfang an im Zentrum der Vierung von San Lorenzo die Grabplatte

Bronzekanzeln überhaupt nicht gibt und dass Kanzeln im Quattrocento polygonale Gestalt haben. Hätte diese Platte von Anfang an Teil eines Passionszyklus werden sollen, dann wäre das Relief der *Marien am Grabe*, das sich an der linken Schmalseite befindet, nach der *Vorhölle* und der *Auferstehung* angeordnet worden. Schließlich hat Donatello die drei Szenen dieser Platte höchst



Abb. 7 Donatello, Auferstehungskanzel mit Christus in der Vorhölle, Auferstehung und Himmelfahrt Christi. Bronzeplatte. Florenz, Basilika di San Lorenzo (https://www.wga.hu/html_m/d/donatell/3_late/lorenzo/index.html)

sinnvoll als eine einzigartige formale Steigerung von links, der *Vorhölle*, über die *Auferstehung* in der Mitte zur *Himmelfahrt Christi* als rechtem Abschluss komponiert. Handelt es sich bei der Wahrnehmung dieser Fakten wirklich um akademische Willkür?

Wofür kann eine Bronzeplatte dieses Formates und mit diesen spezifischen christlichen Darstellungen bestimmt gewesen sein? Die sich bietenden Möglichkeiten sind nicht sehr zahlreich. Das niedrige, längliche Format schließt eine Verwendung als Altarantependium aus, so dass nur eine Grabplatte in Frage kommt. Und diese Platte kann nur für das Grabmal Cosimos de' Medici bestimmt gewesen sein, dessen Ausführung Donatello, wie der stilistische Befund bestätigt, nach seiner Rückkehr aus Padua beschäftigt haben wird. Dieser Plan wurde offensichtlich aufgegeben, was Donatello dazu veranlasste, enttäuscht nach Siena zu übersiedeln, um dort „zu sterben und zu leben“. Erst nach der Rückkehr aus Siena, in seinen letzten Lebensjahren, erhielt er dann den Auftrag, die Grabplatte zu zwei Kanzeln zu erweitern, einen Auftrag, den er nur noch unter weitgehender Beteiligung seiner Werkstatt bewältigen konnte (Volker Herzner, *Die Kanzeln Donatellos in San Lorenzo*, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*,

3. Folge, 23, 1972, 101–164). Wenn je der von Caglioti beschriebene aufwendige Grabmalsplan bestanden hätte, dann hätte es nicht den geringsten Hinderungsgrund gegeben, ihn auch zu realisieren. Die Kanzelreliefs waren ja vollendet, aber zu einem Grabmalsprojekt schienen sie doch nicht zu passen. Erst im Jahr 1515 wurden sie anlässlich des Besuches von Papst Leo X. Medici im Langhaus von San Lorenzo aufgestellt, um die Kirche möglichst prunkvoll auszustatten.

Sollte man ein Fazit ziehen, wie der „Erfinder der Renaissance“ nach dem gegenwärtigen Forschungsstand präsentiert wird, so fiel es nicht sehr positiv aus. Die jeweiligen Bedingungen, unter denen die Werke entstanden sind, spielen kaum eine Rolle. Den Quellen hingegen glaubt man kritiklos, was, wie sich gezeigt hat, nicht immer gerechtfertigt erscheint.

PROF. DR. VOLKER HERZNER
volker.herznerf@t-online.de