

Wegen der Schlüsselstellung des Hausbuches in allen Fragen ist es besonders enttäuschend zu lesen, daß der Redakteur des Kataloges, Filedt Kok, keine Gelegenheit hatte, das Original vor Eröffnung der Ausstellung zu studieren. Ein solches Studium würde dem Katalog, der trotzdem ein höchst nützliches und in der Frankfurter Ausgabe besonders gut gestaltetes Nachschlagewerk bleibt, zusätzliche Autorität und seinen einzelnen Teilen mehr Zusammenhang verliehen haben. Meine eigene Pilgerfahrt, die ich vor einigen Jahren nach Wolfegg unternommen habe, ist mir in lebendiger Erinnerung geblieben. Als die Seiten des sogenannten Hausbuches mit den vielen militärischen Szenen, die einen großen Teil des Inhalts bilden, vor meinen Augen umgeblättert wurden, schien mir der Name nicht ganz zutreffend.

John Rowlands

DONATELLO E I SUOI —  
SCULTURA FIORENTINA DEL PRIMO RINASCIMENTO.

Firenze, Forte di Belvedere, 15. Juni—7. September 1986.

(mit vier Abbildungen)

Florenz stand in diesem Jahr ganz im Zeichen Donatellos. In Ausstellungen, Vorträgen und — wie bei solchen Anlässen nun schon üblich — in zahlreichen Publikationen, denen leider nur zu sehr anzumerken ist, daß sie *ad hoc* und unter beträchtlichem Zeitdruck entstanden sind, nahm man sich des 600. Centenario seiner Geburt an. Die wichtigste von allen Veranstaltungen war zweifellos die von Mitte Juni bis Anfang September gezeigte Ausstellung *Donatello e i suoi*. Einzigartig war die mit ihr gebotene Gelegenheit, neben den ständig in Florenz beheimateten Werken Donatellos eine große Anzahl von vielerorts verstreuten Statuen, Büsten und Reliefs seiner Hand, seines Umkreises und seiner Nachfolge studieren zu können. Zustandekommen auf Initiative von Alan Phipps Darr vom Detroit Institute of Arts, war die Ausstellung zuvor, im Winter und Frühjahr 1985/1986, in Detroit und Fort Worth zu sehen gewesen. In Florenz mußte zwar auf einige der in Amerika gezeigten Exponate verzichtet werden, dafür kam jedoch eine weitaus größere Anzahl wichtiger Werke neu hinzu, wodurch die Ausstellung insgesamt nicht nur glücklich abgerundet, sondern auch der Anteil der Werke Donatellos an ihr bedeutend verstärkt wurde. Zahlreiche Werke, die selbst den Fachleuten nur selten zu Gesicht gekommen sein dürften — und wenn, dann doch kaum jemals aus nächster Nähe gesehen werden konnten —, waren in einer sehr ansprechenden Aufstellung in kleinen und überschaubaren Räumen im Forte di Belvedere vereint. Als Beispiele genannt seien hier nur die kleinen Propheten von der Porta della Mandorla und diejenigen vom Campanile-Portal, die Holzkruzifixe aus S. Croce, S. Maria Novella, S. Niccolò Oltrarno und S. Francesco al Bosco, der David Martelli aus Washington (mitsamt dem Berliner Bozzetto), der Hieronymus aus Faenza, die Täuferstatue aus Siena, der S. Rossore aus Pisa, das Liller Salomerelief, die Madonna Chellini und das Beweinungsrelief aus London, die Bronzeputten aus dem Musée Jacquemart-André, das Donatello zugeschriebene Zeichnungsblatt aus Rennes, nicht zu reden von den zahlreichen Bronzen und Madonnenreliefs aus Paris, London, Wien etc. Allein schon das hier zitierte Aufgebot an Werken machte die Ausstellung zu einem wichtigen Ereignis — und dies sicher nicht nur für den auf Quattrocentoskulptur spezialisierten Besucher.



Deutlich war auch das Bemühen, neue Akzente zu setzen. So etwa in der Präsentation der kleinen Bronzereliefs aus Paris (Camondo-Kreuzigung und Sebastiansmarter) und Wien (Madonnentondo), die im Katalog — Pope-Hennessy folgend — Donatello zugeschrieben werden. Verglichen mit dem Londoner Beweinungsrelief, mit der Chellini-Madonna oder mit der Medici-Kreuzigung im Bargello, verdienen sie diese hohe Einschätzung jedoch nicht (vor allem von der Camondo-Kreuzigung, deren starres Kompositionsschema durch die das Relief unvermittelt und gleichförmig durchziehenden Vertikalen der Lanze und des Essigschwammrohres noch unterstrichen wird, ist dies zu sagen). Pope-Hennessys Forschungen zeigte sich das Ausstellungskonzept zum Teil auch darin verpflichtet, daß eine Anzahl von Madonnenreliefs in Stein, Terracotta und Stuck gezeigt und neu zur Diskussion gestellt wurde. Im mittleren Geschoß des Belvedere glaubte man sich auf den ersten Blick geradezu in Schubrings Zeiten zurückversetzt (doch nicht nur hier, sondern auch sonst ließ die Ausstellung auf Schritt und Tritt erkennen, daß nach Jahren der Abstinenz im Attribuieren, die in Jansons Donatello-Katalog ihren Höhepunkt erreicht hatte, dem Zuschreibungsdrang wieder mehr nachgegeben wurde). Indes vermochte keines von den in der Ausstellung der Spätzeit Donatellos zugewiesenen Madonnenreliefs diesen Rang wirklich zu behaupten — auch die Madonna Piot nicht, die Pope-Hennessy 1976 erneut als eigenhändiges Werk Donatellos eingestuft hat. Gerade der Vergleich mit der Chellini-Madonna, auf dem die Zuschreibung vor allem basiert, macht dies deutlich (und so unmittelbar die attribuierten mit den gesicherten Werken Donatellos vergleichen zu können, war ja der Hauptvorzug der Ausstellung). So wenig wie das additive Nebeneinander und der etwas schwerfällige Habitus der Figuren vermag die Gewandbildung in dem Pariser Tondo zu überzeugen. Undonatellesk ist an dieser vor allem die demonstrativ zur Schau getragene Virtuosität, die in dem extrem dünn gearbeiteten Kopfschleier, der wie Cellophan am Hals und am Kopf der Madonna klebt, sich äußert. Bei aller Feinheit und reichen Plissierung sind entsprechende Gewandpartien bei Donatello von festerer Substanz und struktiver auf die Figur als ganze bezogen, was ein Blick auf die Madonna Chellini oder auf das Londoner Beweinungsrelief leicht bestätigen konnte.

Frisch gereinigt, wurde auch die Madonna di Via Pietrapiana (*Abb. 1*) erneut als ein spätes Werk Donatellos präsentiert. Doch ergibt auch in diesem Fall ein Vergleich mit den gesicherten späten Madonnen Donatellos (Madonna Chellini und die Madonna im Paduaner Säuglingsrelief), daß wir es hier weder mit einem authentischen Donatello-Werk noch mit einem Donatello-Entwurf zu tun haben. Anders als in den vergleichbaren Darstellungen Donatellos bewegt sich die Madonna nicht mit ganzem Oberkörper und nicht mit derselben Innigkeit auf das Kind zu. Im Gegenteil, ungewöhnlich steif sitzt sie da, auf einem Sessel, der durch zwei überproportionierte Voluten angedeutet wird. Nur ihr Gesichtsprofil neigt sich dem Kind entgegen, wobei die übergroße Nasenspitze unschön auf dem rechten Auge des Bambino verharret. Riesig sind zudem die Hände der Madonna, die das Wickelkind geradezu zu erdrücken scheinen, steif und spröde die Falten ihres Gewandes, die Donatellos späte Gewandbildungen zwar nachahmen, aber dies doch auf eine sehr mechanische Weise nur tun.

Mit einiger Spannung erwartete man die in der Ausstellung ebenfalls gezeigte Madonna delle Murate (*Abb. 3*), die kurz zuvor — nicht ohne viel Publicity — „neu entdeckt“



worden war, doch die sich auch bei näherer Betrachtung als das erwies, als was sie auf den ersten Blick schon anmutete: als eine um 1900 entstandene Donatello-Nachahmung. Der sich anbietende Vergleich mit der nahezu identischen, aus der Donatello-Werkstatt stammenden Madonna del Perdono in Siena (*Abb. 2*) demonstriert dies in geradezu lehrhafter Weise. Zweifellos war die Madonna del Perdono das Vorbild, das jedoch in der Madonna delle Murate in plumpere Formen und einen geistloseren Ausdruck übersetzt wurde. Kennzeichnend dafür ist allein schon die rechte Hand der Madonna delle Murate, mit ihren dicken, ungliederten Fingern und einem Handgelenk, das — im Unterschied zu dem Relief in Siena — nahezu so breit wie der Hals der Madonna ist. Auch sonst sind die Proportionen in dem Florentiner Relief in ungeschickter Weise verändert. Mehr der Fläche bleiben die Figuren zudem verhaftet. Weicher und gezierter sind ferner die Mündler, was zumal bei dem Bambino einen ganz unquattrocentesken, sentimental-süßen Gesichtsausdruck hervorruft. Weicher, summarischer, unpräziser gearbeitet sind überhaupt alle Einzelheiten des Florentiner Reliefs (was zum Beispiel in allen Gewandteilen, besonders deutlich aber am Kopfschleier der Madonna sich zeigt). Hinzu kommen die sehr gewollt wirkenden *non finito*-Partien im oberen Teil des Reliefs und der für eine Quattrocento-Skulptur ganz ungewöhnliche weiß-graue Küchentisch-Marmor. All das läßt letztlich nur den Schluß zu, daß die Madonna delle Murate nicht nur kein Werk Donatellos, sondern auch keines des 15. Jahrhunderts ist.

Unter dem Etikett „Donatello e assistenti“ rangierte in der Ausstellung die kleine Marmorlunette aus Torrita di Siena, womit jedoch diesem nicht nur in stark vergrößerter Donatello-Manier gearbeiteten, sondern auch höchst problematischen kleinen Werk, das sowohl in thematischer als auch in kompositorischer Hinsicht mancherlei Unstimmigkeiten aufweist, sicherlich zu viel Ehre angetan wurde.

Berechtigt war dagegen die hohe Einschätzung der hölzernen Hieronymus-Statue aus Faenza. Für die Urheberschaft Donatellos und für ein Datum um 1444/54 hat sich im Katalog und auf dem Florentiner Convegno erneut B. Boucher eingesetzt (jedoch offensichtlich ohne Kenntnis davon, daß Rezensent sich in seinem Donatello-Buch von 1980 bereits in demselben Sinne geäußert hat). Schon ob ihrer völligen Nacktheit, ihres komplizierten Stand- und Bewegungsmotives und ihrer inbrünstigen Gebärde ist die Hieronymus-Statue ein höchst ungewöhnliches und ausdrucksstarkes Werk.

Qualitäten wie diesen gegenüber fällt die etwas schematische Ausarbeitung mancher Details — so etwa der Adern an den Unterarmen und Unterschenkeln oder der Pflanzen an der Beinstütze — weniger ins Gewicht. Die Körperformen der Faentiner Statue sind freilich um einiges fülliger und athletischer als die des Sieneser Täufers und der Magdalena, so daß für sie auf jeden Fall ein früheres Datum als für die anderen beiden Statuen anzunehmen ist.

Die seltene Gelegenheit, auch Donatellos bronzene Täuferstatue aus Siena aus der Nähe studieren zu können, ließ deutlich erkennen, daß deren rechter Unterarm, der bekanntlich bis mindestens 1474 der Statue fehlte, nicht — wie im Katalog behauptet — von Donatello selbst, sondern von anderer Hand geschaffen wurde. Trotz der sehr nachdrücklich betonten Adern ist dieser Arm mitsamt seiner Hand sehr viel glatter und weit weniger durchgeformt als der linke. Und weder mit der rauhen Gesamterscheinung des Täufers noch mit Donatello sind die äußerst gepflegten, ovalen Fingernägel der rechten



Hand vereinbar (klar erkennbar ist, im Unterschied dazu, am Zeigefinger der linken Hand der für Donatello typische gerade abgeschnittene Fingernagel). Das Wahrscheinlichste ist, daß der rechte Unterarm überhaupt erst 1474 geschaffen wurde (unerklärlich wäre auch sonst, warum er nicht früher schon angebracht worden war). Dabei ist — entgegen der Absicht Donatellos — durch die Geste der Hand und durch die etwas zu steile Anbringung des Unterarmes ein *segnender* statt ein nach hinten (d. h. auf Christus) *zeigender* Johannes aus der Figur geworden. Als Donatello gewiß nicht zuzuschreibende Unstimmigkeit ergibt sich dabei, daß der Täufer nicht in dieselbe Richtung blickt, in die er segnet.

Eine auf knappem Raum kaum mehr zu beschreibende Verwirrung ließ die Ausstellung in der Beurteilung des *frühen* Donatello erkennen — und dies vor allem durch die Zuschreibung einer beträchtlichen Anzahl von Terracottareliefs und -madonnen. Bereits 1975, auf dem Quercia-Convegno in Siena, hatte L. Bellosi eine Gruppe von Terracotten für den frühen, noch unter Ghibertis Einfluß vermuteten Donatello in Anspruch genommen. Diese Gruppe ist inzwischen um einige weitere Werke ähnlichen Charakters vermehrt worden, neue Argumente für ihre frühe Datierung und für ihre Zuschreibung an Donatello sind jedoch nicht hinzugekommen, und die alten vermögen in keiner Weise zu überzeugen. Völlig unverständlich ist vielmehr, daß die baumbewachsene Felslandschaft der Genesisreliefs in London und in Florenz mit derjenigen in Ghibertis Konkurrenzrelief verglichen wird. Die ganze Auffassung der Landschaft ist in den Terracottareliefs eine andere, auf Raumillusionismus bedachte. Sie wird flach zum Hintergrund hin und tritt in ihrem Reliefgrad hinter die stärker betonten Figuren entschieden zurück. Sie suggeriert sowohl Tiefe als auch Einheitlichkeit des hinter den Figuren sich erstreckenden Raumes. In keinem der Reliefs, die Ghiberti für seine erste Bronzetür geschaffen hat, gibt es diese neuartige Landschafts- und Raumauffassung, die bekanntlich erstmals in Donatellos Georgsrelief von ca. 1417 — dort aber in ungleich prägnanterer Weise — und danach in den Reliefs der zweiten Tür Ghibertis zur Verwirklichung gelangte. Auch die Gewandbildung in den Genesisreliefs hat mit derjenigen in Ghibertis erster Bronzetür nichts gemein, dagegen sehr wohl in den Reliefs der zweiten Tür — zum Beispiel im Noah-Relief — ihre Analogien. Völlig zu Recht wird im Katalog des Victoria and Albert-Museums auf diese Bezüge zur zweiten Tür Ghibertis hingewiesen und dementsprechend eine Datierung der von Bellosi um 1410—15 angesetzten Terracottareliefs in die Jahre 1440—50 vorgeschlagen. Und kaum anders steht es mit dem Geburtsrelief in Detroit, der sog. Ford Nativity. Auch in diesem Falle ist der Vergleich mit den Reliefs der ersten Bronzetür Ghibertis nicht ausreichend. Denn das raumbildende Hintereinanderstaffeln von großen und nahezu vollrunden Figuren im Vordergrund, von Felslandschaft oder Architektur im Mittelgrund und nur noch halb sichtbaren Figuren kleineren Maßstabs und flacherer Modellierung im Hintergrund ist vor Donatellos Sieneser Salomerelief und vor den Reliefs der zweiten Tür Ghibertis nirgends zu finden. Ganz zutreffend vergleicht auch Bellosi die Figur eines der Hirten in der Ford Nativity mit einem der Männerköpfe im Mittelgrund des Sieneser Salomereliefs, ohne indes den naheliegenden Schluß daraus zu ziehen, daß hier eine Anleihe aus dem Donatello-Relief vorgenommen wurde. Auch sonst ist ja nicht zu verkennen, daß in dem Detroit-Relief mancherlei Zitate mit Anstrengung verarbeitet sind, so daß insgesamt jenes „crude



pasticcio“ dabei entstand, als welches Krauthimer das Relief einmal (*Burlington Magazine* 113, 1971, 97) bezeichnet hat. Nach wie vor erscheint die von Pope-Hennessy (1964) vorgeschlagene Datierung der Ford Nativity in die Zeit um 1440—50 als die überzeugendste, ungeachtet der schwieriger zu entscheidenden Frage, ob Vittorio Ghiberti als der Urheber des Reliefs anzusehen ist oder nicht.

Es ist hier nicht der Ort, alle in der Ausstellung zu Unrecht als Frühwerke Donatellos titulierten Terracotten zu besprechen. Angedeutet seien hier nur noch einige der im Katalog enthaltenen weiteren Überlegungen, die im Zusammenhang mit diesen Zuschreibungen stehen: Bis 1415 etwa reiche die „prerinascentale“, ghiberteske Phase Donatellos, danach erst beginne dieser sich — unter dem Einfluß Brunelleschis und der diesem zuzuschreibenden Petrusstatue von Orsanmichele — von Ghiberti zu lösen. Dies plausibler erscheinen zu lassen, wird für den Markus von Orsanmichele — der sehr gut in die für ihn überlieferten Jahre 1411—13 paßt — eine Vollendung um 1415 angenommen, dies allerdings ohne weitere Begründung, vermutlich jedoch unter Bezugnahme auf eine 1969 von Wundram geäußerte These. Ebenfalls in Anlehnung an Wundram wird der Marmordavid im Bargello in das Jahr 1412 datiert, Donatellos David von 1408—09 dann jedoch nicht mit dem „Isaias“, sondern mit jenem Propheten mit der erhobenen Hand identifiziert, den Wundram seinerzeit Nanni di Banco zuschrieb. Verwirrender noch wird die Sache dadurch, daß in der *scheda* zu dem vermeintlichen Donatello-Propheten auf dessen stilistische Nähe zu jenen kleinen Propheten vom Campanile-Portal, die Herzner im Katalog erneut als Frühwerke Donatellos vorgestellt hat, verwiesen wird, um daraus ein Argument für die Zuschreibung des Propheten mit der erhobenen Hand an Donatello zu gewinnen. Herzner seinerseits jedoch hält den besagten Propheten keineswegs für den Strebepfeiler-David Donatellos, sondern erkennt diesen — mit Wundram — in Nannis „Isaias“...

Nicht geringe Ansprüche wurden somit an den im Katalog nach Orientierung spähen- den Besucher dadurch gestellt, daß mit dem Hauptthema der Ausstellung „Donatello e i suoi“ das Nebenthema „I suoi e il loro Donatello“ in einer oft sehr widersprüchlichen Weise verflochten war. Prüfte man daraufhin selber nach, ergab sich, daß weder der Prophet mit der erhobenen Hand noch die kleinen Propheten vom Campanile-Portal für Donatello ernsthaft in Betracht kommen, zumal sie offensichtlich in den zwanziger Jahren erst geschaffen worden sind. Denn trotz mancher altertümlicher, gotischer Züge — wie etwa der bogig gespannten Gewandfalten, der ondulierenden Behandlung der Haare, der gleichsam schwerelos und in ornamentaler S-Kurve aus der Hand emporsteigenden Schriftrolle — zeigen sie sich bereits durch Donatellos Campanile-Propheten beeinflusst. Auffällig und für das erste Jahrzehnt ganz ungewöhnlich sind die frei um die Unterschenkel schwingende Glocke des Gewandes, der vor den Beinen einen breiten Schurz bildende, senkrechte Fall der voluminösen Falten, der bei dem rechten *Profetino* die vordere Plinthenkante überlappende Gewandzipfel, die energische Betonung der Knochen, Adern und Sehnen am Hals, an den Händen und den Füßen. All dies zusammen spricht für eine Entstehung der Propheten in den zwanziger Jahren, wobei der Prophet mit der erhobenen Hand, der noch nicht denselben stämmigen Körperbau und dieselben gedrun- genen Gliedmaßen aufweist wie die *Profetini* vom Campanile, diesen um einige Jahre vorausgegangen sein dürfte. Hinzuzufügen ist hier allerdings, daß auch die beiden eben-



falls erstmals aus der Nähe zu sehenden kleinen Propheten von der Porta della Mandorla als Frühwerke Donatellos nicht überzeugen konnten — am allerwenigsten der linke, dem im Katalog das Prädikat zuerkannt wird. Beide setzen zumindest den Marmordavid Donatellos voraus.

Man ersieht aus den wenigen angeführten Beispielen schon, daß in der Ausstellung nicht wenige Werke neu oder erneut und mit mehr oder weniger guten Gründen für Donatello in Anspruch genommen wurden. Eines allerdings blieb davon ausgenommen, obwohl es mehr als die meisten anderen eine solche Beachtung verdient hätte — die S. Lorenzo-Büste aus der Alten Sakristei (*Abb. 4*), deren Zuschreibung an Desiderio aufrechterhalten wurde, obwohl es hinreichende Gründe dafür eigentlich nicht gibt. Erneut wird im Katalog auch auf Moreni verwiesen, der 1813 und 1816—17 zu berichten weiß, daß die Büste nicht seit jeher über der Tür der Alten Sakristei ihren Platz gehabt hätte und auch nicht S. Lorenzo, sondern S. Leonardo darstelle, und daß sie von der Familie Neroni für die S. Leonardo geweihte Kapelle in S. Lorenzo gestiftet worden sei (dies aber — so der Katalog — könne aus baugeschichtlichen Gründen nicht vor 1457 geschehen sein). Man fragt sich jedoch, welchen Platz und welche Funktion die Büste in der Kapelle eigentlich gehabt haben soll, zumal sie weder eine Reliquienbüste ist noch — für die Begriffe der Zeit — die Ansprüche an einen würdigen Dekor völlig befriedigen konnte. Auch war in der Ausstellung gut festzustellen, daß die Büste von unten gesehen am besten wirkt (der Blick erscheint weniger verschleiert und die starke Betonung der oberen Augenlider erweist sich als wohlüberlegter Kunstgriff), so daß der Platz über der Tür der Alten Sakristei, an dem Richa und Moreni die Büste gesehen haben, durchaus der ursprüngliche gewesen sein könnte. Woher Moreni seine Kenntnis von der Aufstellung der Büste in der Neronikapelle hatte, erfahren wir von ihm leider nicht. Zieht man ihn dennoch als zuverlässigen Gewährsmann in Betracht, wird man dieses Vertrauen jedoch billigerweise auf den *ganzen* Passus, den er der Büste widmet, erstrecken müssen. In diesem ist nämlich auch gesagt — und merkwürdigerweise geht der Katalog gerade über diese wichtige Notiz hinweg — daß die Neronifamilie die Büste *von Donatello* habe machen lassen. Sollte Moreni in diesem Punkte jedoch geirrt haben, besteht eigentlich kein Grund, seinen anderen die Büste betreffenden Angaben Glauben zu schenken.

Zu bedauern war, daß das im Katalog besprochene und Donatello zugewiesene Martelli-Wappen nicht — wie offenbar vorgesehen — gezeigt wurde, da es sich bei diesem um ein zweifellos interessantes, gewöhnlich jedoch schwer zugängliches Werk, das in den engsten Umkreis Donatellos gehören dürfte, handelt. Es wäre sicher eine weitere Attraktion dieser sehr sehenswerten und lehrreichen Ausstellung gewesen, der es an Attraktionen jedoch auch so nicht mangelte. Allerdings dürfte aus dem zuvor Gesagten zur Genüge auch deutlich geworden sein, daß die mit ihr erbrachte wissenschaftliche Leistung weit weniger überzeugend war als die organisatorische. Was sich — aufs Ganze gesehen — gewiß nicht ergab, war das im Katalogvorwort verheißene „neue Bild der Skulptur der Donatello-Zeit, das auf soliderer Basis“ stünde als zuvor — es sei denn, man wollte schon die ungewöhnlich verwirrende Vielzahl der im Katalog gebotenen Donatello-Bilder für ein solches „neues Bild“ nehmen.

Joachim Poeschke