

RIASSUNTO

La Madonna di Donatello sull'altar maggiore del Santo a Padova ha sempre incuriosito gli studiosi per le sue caratteristiche più dugentesche che donatelliane. L'autore condivide la supposizione del Janson che l'artista abbia preso come modello una più antica immagine di Madonna conservata nella stessa chiesa. L'autore vede la soluzione del problema nel fatto che Donatello abbia imitato, per la sua figura, quella della cappella della Madonna Mora. Questa cappella, unico vestigio dell'antica Chiesa di S. Maria Mater Domini, forma la navata sinistra dell'odierna chiesa e fu il primo sepolcro dei resti di S. Antonio prima che fossero traslati nella nuova chiesa. Il nome della cappella deriva da una "Vierge noire" che vi era venerata e che probabilmente era una copia della Madonna nera di Chartres. Le origini delle immagini delle Madonne nere non sono ancora del tutto chiarite. Il bronzo di Donatello risente della Madonna nera, immagine strettamente in relazione con la persona stessa del Santo.

Photo Credits:

Broggi: Figs. 1, 2. - After É. Saillens, Nos Vierges noires, Paris, 1945: Fig. 3.

Hans Martin von Erffa: JUDITH - VIRTUS VIRTUTUM - MARIA

Max Denzler zum 25. November 1969

Ungeachtet der verschiedenen, in den vergangenen vier Jahrzehnten unternommenen Bemühungen ist es noch nicht überzeugend gelungen, Donatellos Judith ikonologisch zu deuten. Auf Grund einiger Beobachtungen am Bildwerk und ihrem Vergleich mit dem Bibeltext sowie mit mittelalterlichen Quellen soll im folgenden der Vorstoß zu einer — im Gegensatz zu den bisherigen Versuchen — komplexeren Deutung gemacht werden.

Dargestellt ist eine Frau, die ein Schwert über ihrem Haupt schwingt. Unter und halb neben ihr ein grobschlächtiger Mann, seiner Sinne nicht mächtig. Er ist nicht tot¹, sondern trunken, und die Frau hat mit ihrer Linken seinen Haarschopf ergriffen. Im Begriff zuzuschlagen, verharret sie mit ernstem, unverzerrtem Gesichtsausdruck in aufrechter Haltung.

Die Geschichte der biblischen Judith ist zu bekannt, als dass sie hier wiederholt werden müsste. Nur gelegentlich sei auf einen bestimmten Vers des Textes hingewiesen, um zu verdeutlichen, wie Donatellos Standbild nicht nur einen Augenblick aus dem dramatischen, Tage während Geschehen darstellt, sondern wichtige Punkte aus der ganzen Erzählung in diesen Augenblick einbezieht. Die Begriffe „Standbild“ und „Darstellung eines Geschehens“ werden in der Kunstgeschichte meist antagonistisch gebraucht. In der Tat ist aber hier Statuarik und Handlungsmoment in vollendeter Form verschmolzen; sie sind in eine Spannung gebracht, die man *azione interiore* und *intima tensione* genannt hat.² Das kann nicht in illustrativer Absicht geschehen sein, die Figur muss in dieser Ambivalenz einen bestimmten Sinn haben, sie muss eine Eigenschaft darstellen wollen: mit anderen Worten, sie ist nicht nur die biblische Judith, sondern zugleich eine Personifikation. Aber was personifiziert sie?

Das Bildwerk steht vor dem Haus der gesetzgebenden Körperschaft der Stadtrepublik Florenz, die in ständigem Kampf gegen übermächtige Feinde, gegen gekrönte oder geweihte Machthaber ihre Kräfte zuerst stählte, später verzehrte. So liegt die Deutung nahe, dass Judith dasselbe aussagt wie ihr Nachbar David: der zarte Jüngling (das schwache Weib) besiegt in unbeirrbarem Gottvertrauen — und durch List! — einen Riesen aus dem feindlichen Heer (den Feldherrn des feindlichen Heeres), welches das eigene Volk mit Untergang bedroht. Die Mahnung an den Bürger des Stadtstaates könnte eindeutig sein: Judith personifiziert Florenz oder doch die Summe der heroischen Tugenden seiner Bürger.

¹ Ein zeitweilig vermuteter Schnitt in der Gurgel hat sich bei genauerer Untersuchung als Gussnaht erwiesen.

² *Andreas Grote*, Cellini in gara, in: *Il Ponte* 19, 1963, p. 1-22 (p. 14).

Leider trifft diese Deutung nur für den David zu, der Judith ist sie erst nach dem Sturz der Medici vorgeschrieben worden. Die 1495 angebrachte, noch heute vorhandene Inschrift am Baluster weist auf die stattgefundene Umdeutung: EXEMPLVM . SAL . PVB . CIVES . POS . MCCCCXCV. Es ist eine mögliche Deutung der Figur, aber nicht die ursprüngliche, vom Auftraggeber gemeinte; immerhin spiegelt die Inschrift von 1495 eine frühere, wengleich ebenfalls nicht ursprüngliche Inschrift ironisierend wieder.³

Jansons Annahme, die Figurengruppe sei ursprünglich für den Siener Dombezirk geschaffen worden⁴, ist durch die Funde, die Corti und Hartt im Innocenti-Archiv machen konnten, wenn auch nicht eindeutig widerlegt, so doch ins Wanken geraten.⁵ War der 1456 vorgesehene Aufstellungsort nicht der Palazzo Medici, so war er es doch spätestens seit 1464. Wir dürfen uns also den damaligen Zustand etwa so vorstellen: eine Bronzefigur auf dreieckiger Basis, getragen von einem Granitbaluster über einer granitnen Brunnenschale auf Marmorfuss, aufgestellt in der Mittelachse des hinter dem Palast gelegenen Gartens. Die Form der Brunnenschale kennen wir nicht. In sie spritzten zu unterst drei dünne Wasserstrahlen, die aus der Mitte jeweils der drei Seitenwände des Sockelpostaments kamen; über ihnen spritzten aus den Ecken des Sitzkissens, auf dem der schwere Körper des Holofernes aufruh, vier ebensolche Strahlen. Aus diesem vergänglichen, sich immer neu bildenden, durchsichtigen, kompliziert sphärischen Gebilde stieg die dunkelfarbene bronzene, zum Teil vergoldete Bildsäule als Senkrechte auf: höher ragend als jenes, aber ihm zugehörig im Gesamtwerk aus flüchtigen und dauerhaften Teilen.

Kauffmann, der mit Recht auf einer religiösen Deutung des Bildwerks besteht⁶, hat die Lösung des formalen Problems der Figurengruppe in der Tatsache gefunden, dass wir es bei Donatellos Judith mit einem späten Nachfahren der Einzelkämpferinnen aus der Psychomachie des Prudentius zu tun haben. Die Deutung auf Humilitas, welche Superbia unter ihre Füße tritt, ist in sich schlüssig, zweifellos richtig und dazu durch die ursprüngliche Inschrift belegt. Aber sie reicht nicht aus.

Im christlichen Tugendenkanon ist es die Trias der Theologischen Tugenden, die das Gesamtgebäude trägt. Diese drei werden übergriffen und ergänzt von der Quadriga der Kardinaltugenden. Wo aus formalen Gründen die Siebenzahl der „christlichen Tugenden“ zur Achtzahl ergänzt werden soll, tritt im allgemeinen die Demut hinzu: die höchste der Tugenden des Christenmenschen, aus der alle anderen Tugenden sich herleiten.⁷ Besonders dort, wo die christlichen Tugenden aus ihrer allegorischen Abstraktheit heraustreten und auf den einzelnen Menschen bezogen werden, tritt die Demut als achte zu ihnen und führt — wie z.B. im Hortus deliciarum — den Reigen der Tugenden an.

Es soll hier nur versuchsweise angedeutet werden, dass der Brunnenaufbau einen derartigen Gedankengang versinnbildlichen könnte. Aber es kann aus dem Bibeltext belegt werden, dass die Gestalt der Judith ein Exempel für jede der acht genannten Tugenden darstellt:

Unerschütterlicher Glaube an ihren Gott (VIII, 8; XIII, 7), Liebe zu ihrem bedrängten Volk von Bethulia (XII, 8; XIII, 18) und die Hoffnung, dass Gott die atemraubend kühne Tat gelingen lassen möge (X, 8; XIII, 17), das sind die drei bedeutendsten Triebfedern für Judiths Handeln. Dazu tritt Gerechtigkeit, die es nicht zulässt, dass die Gottlosen siegen und die Gläubigen untergehen müssen; wie ihr Vorfahre Simeon fühlt sich Judith als Vollstreckerin der göttlichen Gerechtigkeit (IX, 2; XIII, 27). Mit Klugheit wird der Plan gemacht und geprüft (VIII, 31), in den Einzelheiten vorbereitet und ins Werk gesetzt (X, 12 ff.). Starkmut und Standhaftigkeit zur Tat erbittet und erhält Judith von Gott

³ Piero de' Medici hatte der von seinem Vater Cosimo angebrachten Inschrift (über diese s. weiter unten) die folgende beigefügt: *Salus Publica. Petrus Medices Cos. Fi. libertati simul et fortitudini hanc mulieris statuum quo civis invicto constantique animo ad rem pub. redderent dedicavit.* (Piero, der Sohn des Cosimo Medici, hat die Statue dieser Frau der Freiheit und Stärke geweiht, welche die Bürger, unbesiegbaren und beständigen Geistes, für die Republik zurückgewonnen haben).

⁴ Horst W. Janson, *The sculpture of Donatello*, Princeton 1957, p. 198-205; hier auch Näheres über die Inschriften. Im Tafelband, Tf. 349-377, der umfangreichste Zyklus von Detailaufnahmen.

⁵ Gino Corti und Frederick Hartt, *New Documents Concerning Donatello*, Luca and Andrea della Robbia, Desiderio, Mino, Uccello, Pollaiuolo, Filippo Lippi, Baldovinetti and Others, in: *The Art Bulletin* 44, 1962, p. 155-167 (p. 158 f.). Am 14. Oktober 1456 zahlte die Bank der Brüder Cambini im Auftrag des Bartolommeo Serragli 100 Florin an Donatello, der davon bis zum 19. November des gleichen Jahres 965 Pfund Kupfer und Bronze kaufte (*ebenda* p. 165 f., Dok. 20 a und b). Die Autoren beziehen die Nachricht auf die Judith und auf den Palazzo Medici, weil Serragli früher als Agent der Medici tätig gewesen war. Dagegen H. W. Janson, *Giovanni Chellini's „Libro“ and Donatello*, in: *Studien zur toskanischen Kunst* (= Festschrift für Ludwig H. Heydenreich), München 1964, p. 131-138 (p. 133 f.).

⁶ Hans Kauffmann, *Donatello*, Berlin 1936, p. 167-172; wo Kauffmanns Deutung zu weit geht, ist sie bereits widerlegt (z.B. Ulrich Middeldorf in: *Art Bulletin* 18, 1936, p. 576).

⁷ RDK III, Sp. 1254 s.v. „Demut“ (*Friedrich Zoepfl*).

(XIII, 7 u. 9; XV, 11).⁸ Endlich beweist sie ihre Mässigkeit, die sie zur Tat befähigt, denn der Unmässige rennt in sein Verderben (XII, 9 u. 19; XIII, 4). Humilitas wird der Helden ausdrücklich im Bibeltext zugesprochen, ebenso wie Superbia ihrem Widersacher (VIII, 20; IX, 12 u. 16). Es ist beobachtet worden, dass keine Charaktereigenschaft sich so klar im Gesicht der Judith Donatello's ausdrückt wie die Demut. Nicht sie erlöst ihr Volk vom nahen Untergang, sondern Gott, dessen Werkzeug sie ist (XVI, 7). Wenn man die Darstellung auf einen bestimmten Augenblick im Geschehen beziehen will, so ist es der (XIII, 7), in dem Judith ein letztesmal vor der Tat sich vor ihrem Herrn neigt und um Stärke bittet; ihr Blick ist nach innen, nicht auf das äussere Geschehen gerichtet.

Aber zurück zur Statuarik. Die Figur der Judith ist in einem schönen Kontrapost aufgebaut, ihr Gewand fliesst lang herab. Edgar Wind⁹ hat als erster auf die Bedeutung der Tatsache hingewiesen, dass Judith bekleidet, Holofernes aber nackt ist; in der Tat trägt er nur die Halskette mit dem Superbus-Medaillon (das auf dem Rücken hängt, d.h. er ist bereits gestürzt) und einen Schurz, der von einem ursprünglich vergoldeten Dusing gehalten ist: Zeitracht steht gegen zeitloses Gewand. Aber worauf steht Judith? Nach den Regeln der Psychomachie tritt sie ihr Opfer, das Laster, unter ihre Füsse — wie es auch der Bibeltext verlangt (XIV, 5) — und hebt das Schwert (des Gegners eigenes Schwert: IX, 12), um das Laster zu töten. Das Spielbein ist das linke, sein Fuss in der geschmückten Sandale, die der Text zweimal ausdrücklich als Lockmittel erwähnt (X, 3; XVI, 11), tritt leicht und nur mit dem Ballen auf das Handgelenk des Feindes. Spielend lähmt es die schwertgewohnte Rechte, die kraftlos im Schlaf nach dem Degenriff zu tasten scheint. Das „Schwert der Assyrer“ (VI, 3), der Held, der seinem Herrn Nebukadnezar ein Weltreich erobert hat, ist entmachtet.

Entmachtet ist aber nicht nur der Feldherr Holofernes, sondern auch der Mann: das Standbein der Frau tritt ihm aufs Geschlecht. Hier, im Zentrum der letzten Wünsche seines Lebens (XII, 11), ruht die sieghafte, keusche Frau mit dem ganzen Gewicht ihres Körpers. So gesellt sich zu den acht christlichen Tugenden — Fides, Caritas, Spes, Justitia, Prudentia, Fortitudo, Temperantia und Humilitas — die neunte: Castitas. Auch sie wird im Text genannt, und zwar als höchst persönliche Tugend der Helden (XV, 11; XVI, 26).

Sehen wir jetzt noch einmal bei Prudentius nach, so finden wir dort, dass Judiths Sieg über Holofernes in der Psychomachie geradezu als Exemplum dient für den Sieg der Castitas über Libido.¹⁰

Wind hat aus dem Rationale des Durandus ein anderes Begriffspaar nachgewiesen, für das Judith und Holofernes das Zeugnis bieten: *Sanctimonia sive Continentia* und ihre Gegnerin *Luxuria*, denn diese sei aller Laster Anfang. Der Sinn ist dem der eben genannten Stelle in der Psychomachie nah verwandt, doch greift der Begriff Sanctimonia sehr viel weiter aus: er umfasst nicht nur Sittenreinheit, Züchtigkeit und Keuschheit, sondern ist im klassischen Latein ein Synonym für Sanctitas = Heiligkeit, Unverletzlichkeit.¹¹ Für die Deutung des Holofernes als Lasterpersonifikation verweist Wind auch auf die Symbolik der Sockelzone: die drei Seiten des Sockels tragen bacchantische Reliefs und spielen damit auf die Trunkenheit des Feldherrn an (Gula; XIII, 4). — Und nach Janson ist das Kissen, auf dem der Trunkene ruht, als die *phuma Sardanapalis*, ein wohlbekanntes Luxuria-Attribut, zu deuten. Nun, umso heller sprudeln die Wasser des Lebens, wenn sie aus solch düsteren Brunnenmündern hervor ans Tageslicht quellen.

Noch ein Detail gewinnt von hier aus zusätzliche Bedeutung: Judiths Tritt auf die Rechte des Gegners. Denn gerade diese wird der Luxuria im Tugend-Laster-Kampf zerschmettert, als sie von Castitas besiegt wird: *Sed dextram furiae flagranti et ignea dirae | tela lupae saxo ferit inperterrita virgo*, heisst es in der Psychomachie.¹²

⁸ In spätmittelalterlichen Psychomachiehandschriften und -drucken sowie vereinzelt in der Kunst des 16. Jh. wird Fortitudo dargestellt, die Holofernes unter ihre Füsse tritt: *J. J. M. Timmers*, Symboliek en Iconographie der Christelijke Kunst, Roermond-Maeseik 1947, p. 561 Nr. 1260.

⁹ *Edgar Wind*, Donatello's Judith: A Symbol of 'Sanctimonia', in: *Journal of the Warburg Institute* 1, 1937/38, p. 62 f.

¹⁰ Verse 60-65; ed. *Emanuele Rapisada*, Catania 1962, p. 44 (lat.) und 45 (ital.). Es muss verwundern, dass *Kauffmann*, dem wir die Ableitung der Figurengruppe aus dem Psychomachie-Schema verdanken, trotz dieser eindeutigen Aussage die Judith nur als Humilitas und nicht auch als Castitas deutet.

¹¹ *Hermann Menge (und Otto Güthling)*, Enzyklopädisches Wörterbuch der lateinischen und deutschen Sprache I, Berlin 1965¹⁸, p. 674. Nach *Du Cange* wird *sanctimonia* nur für Dinge gebraucht, doch hat er für *sanctimonium* die Parallelbegriffe *sanctitas*, *virginitatis professio*; von *sanctimonium* leiten sich die *sanctimoniales* her: *dictae olim feminae aut virgines, quae sanctimoniae et vitae integritati potissimum dabant operam* (Ausg. Niort 1883-87, Bd. VII, p. 298 f. mit Belegen aus der Patristik; weitere Quellen bei *Albert Blaise*, Dictionnaire latin-français des auteurs chrétiens, Paris 1954, p. 736).

¹² Vers 46 f.

Die schwierige Entscheidung, ob die Judith nun „Demut“ oder „Keuschheit“ darstellen soll, nimmt uns Donatellos Werk selbst ab. Judith ist nicht Humilitas oder Castitas, Holofernes ist nicht Superbia oder Luxuria, sondern beide sind beides zugleich. Durandus nennt im selben Atemzug die Luxuria wie auch die Superbia den Anfang aller Sünden. Diese Stelle im Rationale¹³ gewinnt besondere Bedeutung für unsere Figurengruppe, denn der Auftraggeber gab dem Kunstwerk seine Bestimmung, indem er auf den Sockel das Distichon setzen liess, das im Hexameter Luxuria und Virtus, im Pentameter aber Superbia und Humilitas einander gegenüber stellt: *Regna cadunt luxu, surgunt virtutibus urbes. | Caesa vides humili colla superba manu.*

Cosimo der Alte — oder sein Sohn Piero, wenn diese Inschrift auch von ihm stammen sollte — dachte an die Tugend, aus der die Städte mächtig werden; sie nahmen damit einiges von dem vorweg, was ihre späteren Landsleute in der Figur sehen sollten. Donatello aber, Cosimos Freund, sieht ein komplexes Tugendbild vor sich, das aus christlichen und bürgerlichen, aus allgemein-menschlichen und ganz privaten Tugenden eine Einheit bildet. Der Begriff „Virtus“ ist schillernd, jedes Zeitalter hat ihn mit anderem Inhalt gefüllt. Die Personifikation der Virtus gibt es zur Zeit des Prudentius noch nicht, und das hohe Mittelalter hat die Tugenden eher in mancherlei Allegorien (Tugendleiter, Tugendbaum) oder im Kampf gegen die Laster dargestellt, als einen abstrakten Tugendbegriff zu personifizieren. Im 16. Jahrhundert dagegen ist „Virtus“ voll entwickelt, und Cesare Ripa, der sie schon wieder in Unterabteilungen wie *Virtù heroica*, *Virtù dell'animo e del corpo*, *Virtù insuperabile* und *Virtù* schlechthin zerlegen kann, sagt von ihr: *Armata se depinge, perciochè continuamente combatte col vitio*.¹⁴ Gänzlich abstrahiert, als *Virtù che opprime il Vizio*, finden wir sie dann von der Hand des Giovanni Bologna, räumlich nur ein paar hundert Meter, zeitlich durch mehr als ein Jahrhundert von unserer Gruppe getrennt.¹⁵

Die aus den Details abgelesene, aus dem Bibeltext belegte Aussage der Judith ergab sich als mehrdeutig: wir können das Standbild als einen Inbegriff der Tugenden ansehen. Von hier aus ergibt sich aber eine wichtige Parallele. Judith ist im hohen und späten Mittelalter wohl die verbreitetste alttestamentliche Präfiguration Mariä. Mindestens seit dem 12. Jahrhundert ist sie als Typus Mariä in Predigten, Hymnen und Messtexten nachweisbar, und zwar wird der Vergleich nicht auf eine bestimmte Szene eingeeignet, sondern auf die im Judithbuch genannten Eigenschaften der Heldin direkt oder auf die ihr gewidmeten Lobpreisungen bezogen.¹⁶ Maria gilt in der Hymnik als *omni virtute praedita*, als *mater virtutum* u.ä.¹⁷ In einem ehemals Hieronymus zugeschriebenen Brief über die Aufnahme Mariä

¹³ Wilhelm Durandus d. Ä. von Mende, *Rationale divinatorum officiorum*, Buch VI, Kap. 128 zum 14. Sonntag nach Pfingsten; Textabdruck auch bei *Wind*.

¹⁴ Ausg. Rom 1603, p. 508 s.v. „Virtù“.

¹⁵ Hier ist eine Einschränkung nötig, denn die heute übliche Benennung der — von Francavilla ausgeführten — Gruppe im Bargello ist nach den Darlegungen von *Herbert Keutner* (Giovanni Bologna und Michelangelo, in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964, Bd. II, Berlin 1967, p. 128-134*) als „Vittoria“, „Espagnazione di Pisa“ oder als „Firenze“ bestellt und konzipiert worden. Sie war bestimmt für die Sala dei Cinquecento im Palazzo Vecchio, in der sie unter Vasaris Fresko des Sieges der Florentiner über die Pisaner aufgestellt wurde; das geschah 1565 aus Anlass der Hochzeit Francescos I. Bolognas Gruppe diente als Pendant zu der im gleichen Jahr dorthin gebrachten „Vittoria“ Michelangelos, der man damals die Bedeutung des Florentiner Sieges über Siena beilegte, indem man sie unter Vasaris gleichnamigem Fresko aufstellte. Aber auch Michelangelos Gruppe stellt in ihrer ursprünglichen Konzeption keine „Virtù“ dar (abgesehen davon, dass der Sieger ein Mann ist), denn sowohl im frühen wie in den späteren Programmen des skulpturalen Schmuckes des Juliusgrabmals, zu dem die Gruppe gehört, sollten Michelangelos — noch immer in der Tradition der Psychomachie stehende — Siegesgruppen die verschiedenen Tugenden des verstorbenen Papstes darstellen.

¹⁶ Voll ausgeprägt ist die Typologie bei Richard von St. Victor, In cantic. 42 (*Migne*, PL 196, Sp. 522) und vor allem in: Coronatio b.M.v. 22 (*ebenda* Sp. 428): *Una mulier hebraea fecit confusionem in domo Nabuchodonosor* (vgl. Jdt. XIV, 16). *Mulier hebraea est virgo Maria virtutum monilibus adornata... Confusionem in domo Nabuchodonosor, id est diaboli, fecisti, cum virgam tyrannicam eius confregisti extinguens Holofernem ipsius principem, principatum et dominationem eius...*; doch mag es ältere Quellen geben. Weiter ausgeleuchtet haben die mariologische Komponente dann die Exegetiker des 13. Jh., z.B. in der ehemals Albertus Magnus zugeschriebenen *Biblia Mariana*, In lib. Judith XI, 19 (ähnlich auch in den Marienpredigten des Thomas von Aquin). Dabei bezieht man sich auf des Holofernes Lob der Judith (Jdt. XI, 18-19), wenn es heisst: *In nostra Judith, id est in virgine Maria commendatur pulchritudo admiranda et sapientia prae cunctis mortalibus veneranda*. In der *Biblia Mariana* XIII, 22 wird weiterhin die von Osias gegenüber Judith gebrauchte Lobpreisung auf Maria bezogen: *Benedixit te Dominus in virtute sua (tibi gratiam et fortitudinem tribuens), quia per te ad nihilum redexit inimicos nostros (diabolum superando, peccata delendo, mundum vivificando)*. Sie kehrt später in der Messe vom Sieben-Schmerzenfest als Anrufung Mariä wieder, während die Marienmesse vom Berg Karmel Maria mit der Lobpreisung der Judith durch Jojakim (Jdt. XV, 10) besingt. In der Laurentianischen Litanei endlich erscheint dann noch die Charakterisierung Judiths aus VIII, 7: *elegantia adspectu nimis*. Zum ganzen vgl. *Anselm Salzer*, *Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur usw.*, Linz 1893, p. 492-494, und *Stephan Beissel*, *Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters*, Freiburg i. Br. 1909, p. 221.

¹⁷ Nachweise bei *A. Salzer*, a.a.O., s.v. „Tugend“ p. 368 und „Heiligkeit“ p. 426.

in den Himmel wird die Demut als ihre oberste Tugend gepriesen, aber zugleich dargelegt, dass es keine Tugend gäbe, die nicht aus Maria herausleuchte.¹⁸ Im Spätmittelalter bildet die Typologie dann eine noch bestimmtere Parallele zwischen Judith und Maria heraus: im Kapitel 30 des Heilsspiegels¹⁹ ist Maria in der Compassio dargestellt, im Mitleiden von Christi Passion, umgeben von den Arma Christi, auf dem Satan stehend, dem sie die Lanze in den Kopf stösst. Als Gegenbild wird Judith gezeigt, das Schwert über dem Haupt schwingend, zu ihren Füßen hingestreckt Holofernes (die weiteren Typen sind Jael mit erhobenem Hammer über Sisera — nach Richter IV, 21 — und Tomyris, die dem König Cyrus den Kopf abschlägt²⁰).

Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass in einem Bildwerk, dass derart komplexe Deutung zulässt, auch eine mariologische Komponente mit einbegriffen ist. Florenz hatte sich zu Ende des 13. Jahrhunderts mit dem Patrozinium seiner Domkirche unter den Schutz der Gottesmutter gestellt und dieses 1412 noch einmal durch amtliches Dekret nachdrücklich erneuert.²¹ Wir dürfen vermuten, dass die Judith mit dem erhobenen — ehemals vergoldeten — Schwert mehr als nur die jüdische Heldin im Schmuck ihrer Tugenden darstellen soll; vielmehr ist sie zugleich ein Abbild der hohen Schutzherrin, als deren alttestamentliche Vorläuferin sie gilt. Die ehrfurchtgebietende Feierlichkeit²² der Judith, deren statische Form und rituelle Haltung von vielen Kritikern hervorgehoben werden, könnte eine solche Parallele nur noch unterstreichen.²³

Judith hebt das Schwert und greift dem trunkenen Mann ins wirre Haar. *Il gruppo è fissato nell'attimo eterno che precede l'azione* (Grote). Bald ist die grässliche Tat geschehen, die Dienerin wird den Sack öffnen und den abgeschlagenen Kopf hineinstecken, die beiden mutigen Frauen kehren nach Bethulia zurück. Ihre Landsleute werden das blutige Haupt auf der Stadtmauer aufpflanzen, sie werden einen Ausfall wagen und über den panisch geschreckten, kopf-losen Feind siegen. Und endlich werden — aber davon sagt die Bibel nichts — auch die Brunnenrohre, die die Assyrer verstopft hatten (VII, 6), wieder geöffnet. Denn die Verzweiflung der Juden war ja vor allem deswegen so gross gewesen, weil man in den allernächsten Tagen hätte kapitulieren müssen — nicht vor den Waffen des Feindes, aber vor dem Durst. Doch nun springen die Wasser des Lebens wieder in die Brunnen von Bethulia, wie sie um das Denkmal der Heldin im Medicigarten gesprudelt haben: der Lebensbrunnen, der versiegt war, ist von einer Frau, die alle nur denkbaren Tugenden in sich vereinigt, ihrem Volk wiedergegeben worden.*

¹⁸ Pseudo-Hieronymus, Epistola IX ad Paulam et Eustachium de assumptione b. M. v.: *Quam si diligentius aspicias, nihil virtutis est, nihil speciositatis, nihil candoris gloriaeque, quo ex ea non resplendeat* (Migne, PL 30, Sp. 142). *Prima ejus virtus est fundamentum omnium virtutum et custos, humilitas ipsa, de qua gloriatur: „Quia respexit“, inquit* (Lukas I, 48), *humilitatem ancillae suae: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes* (Migne, PL 30, Sp. 144); zitiert nach Adolf Katzenellenbogen, *The Sculptural Programs of Chartres Cathedral*, Baltimore 1959, p. 130.

¹⁹ Jules Lutz und Paul Perdrizet, *Speculum humanae salvationis*, Mülhausen-Leipzig 1907, Taf 59/60, p. 62 u. 171. Edgar Breitenbach, *Speculum humanae salvationis* (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte 272), Strassburg 1930, p. 226-228.

²⁰ Nach Herodot I, 204-215. Über Valerius Maximus und Petrus Comestor gelangte die Erzählung in die mittelalterliche Ikonographie; s. auch RDK III, Sp. 902 f. s.v. „Cyrus.“

²¹ Walter und Elisabeth Paatz, *Die Kirchen von Florenz*, Bd. III, Frankfurt a. M. 1952, p. 425 Anm. 1.

²² H. W. Janson, a.a.O., p. 204.

²³ In diesem Zusammenhang gewinnt eine Stelle aus Bonaventuras Predigt auf die Verkündigung an Maria Bedeutung, in der die Gottesmutter in Anlehnung an Hoheslied IV, 15 gepriesen wird als Quelle der Gärten, Brunnen lebendigen Wassers, welches rasch herabfliesst vom Libanon (s. Beissel. a.a.O., p. 258).

* Judiths Nachbar, der David — längst eine Art italienisches Nationaldenkmal —, ist im vergangenen Jahr in den Besitz des Staates übergegangen. Das grosszügige Vermächtnis eines Florentiner Antiquars hat es ermöglicht, dass das Original, seit fast hundert Jahren in der Galleria dell'Accademia und damit in einem staatlichen Museum aufgestellt, endlich vom Gemeindeeigentum in den Besitz des ganzen italienischen Volkes gelangt ist.

Die Judith steht erst seit fünfzig Jahren an ihrem heutigen Platz; von 1495 bis 1504 stand sie zwar schon einmal auf der Ringhiera, links vom Portal des Palazzo Vecchio, wo sie dann dem David Michelangelos weichen musste. Für zwei Jahre im Hof des Palazzo Vecchio aufgestellt, wanderte sie 1506 unter den westlichen Bogen der Loggia dei Lanzi, doch musste sie 1582 diesen Platz dem Raub der Sabinerin des Giambologna einräumen. Von diesem Jahr bis zur ihrer Bergung im Kriegsjahr 1917 stand die Judith unter dem Seitenbogen der Loggia, gegen die Uffizien zu. Schon bei der Bergung beklagte Giovanni Da Nicola, dass man ihr nicht schon längst einen Platz zugewiesen hätte, wo sie besser zu sehen und zu schützen sei (*Rassegna d'arte* 17, 1917, p. 154 ff.). Die langsame Zerstörung der Bronze, vor allem durch Taubendreck, schreitet inzwischen munter fort.

Sollte es nicht möglich sein, auch die Judith auf ihrem heutigen, nota bene recht ungünstigen Platz, den sie erst seit 1919 innehat, durch einen Nachguss zu ersetzen und das Original ins Museo Nazionale zu überführen? Eine Rekonstruktion der ursprünglichen Aufstellung im Garten des Palazzo Medici-Riccardi würde — nach den Darlegungen Da Nicolas — die Gruppe noch mehr der Sicht entziehen, als sie es heute schon ist.

NACHTRAG

Während der Drucklegung dieser Studie ist in der Badt-Festschrift eine neue Analyse der Judith erschienen: *Reinhold Liess*, Beobachtungen an der Judith-Holofernes-Gruppe des Donatello, in: ARGO, Festschrift für Kurt Badt zum 80. Geburtstag am 3. März 1970, Köln 1970, p. 176-205.

Der Verfasser hat durch sorgfältige Prüfung der Gruppe als Ganzes sowie aller Einzelheiten ihrer Gestaltung ein umfassendes Bild von Wert und Bedeutung der Darstellung gewonnen. Beobachtungen z.B. an der Partie linkes Knie — linke Hand der Judith und ihre psychologische Auswertung bringen ihn zu der m.E. richtigen Erkenntnis, dass die Gruppe nicht nur Judiths Keuschheit, sondern zugleich auch die eminente Gefährdung dieser Keuschheit darstellt (p. 186, 191, 198). Es gelingt *Liess* allerdings nicht, der sehr kritisch gehaltenen Literaturübersicht des ersten Teils im zweiten Teil eine geschlossene eigene Ansicht entgegenzusetzen. Das liegt wohl vor allem daran, dass er die Bedeutung ikonologischer Metaphern unterschätzt. Es gibt zwischen den unmittelbaren, konkret nachweisbaren Quellen, die ein Künstler für sein Werk benutzt hat, und der „fragwürdigen Behauptung...“, dass das Kunstwerk aus seiner Zeit erklärbar und mit der geistigen und politischen ‚Struktur‘ einer Epoche... wesentlich schon mitbestimmt und miterkannt sei“ (p. 183) doch eine ganz breite Schicht von *Gewusstem*, was der jeweiligen Generation einfach gegenwärtig war an Metaphern, Topoi, Allusionen oder wie man diese ikonologische Grundsubstanz aller künstlerischen (auch der literarischen) Schöpfung nennen will. Konkret auf die Judith bezogen: die Tatsache, dass sie *auf* dem Holofernes steht, macht die ikonologische Herkunft von der Psychomachie unabdingbar, und damit bleibt Donatello dem Mittelalter verpflichtet (gegen *Liess* p. 201). Ein anderes Beispiel für viele: man muss eben wissen, dass offenes Haar Unkeuschheit, eingebundenes Haar Keuschheit *bedeuten*, um Kunstwerke richtig, d.h. im Sinne der Zeitgenossen, *lesen* zu können. Ein derart im Unterbewusstsein vorhandenes Wissen verband Auftraggeber, Künstler und Betrachter. Ich rechne dazu auch, dass für einen Menschen des 15. Jahrhunderts das erhobene Schwert, das die Frau in der Hand hält, möglicherweise nicht in erster Linie den Gedanken an den bevorstehenden Schlag auf Holofernes eingab als vielmehr die Assoziation „Besiegerin des Bösen“ (= die Gottesmutter), weil für ihn diese Metapher im Heilsspiegel vorgeprägt war.

Die gründliche Beobachtung am Kunstwerk, wie sie *Liess* in bemerkenswerter Weise vorgenommen hat, genügt heute nicht mehr für eine stichhaltige kunstgeschichtliche Ausdeutung. Es gilt daneben auch, die verlorene Sprache der Dinge wiederzufinden, in der das Kunstwerk zu seinen Zeitgenossen gesprochen hat.

RIASSUNTO

L'autore riunisce alcune nuove osservazioni sull'iconologia del gruppo della Giuditta di Donatello, le quali possono completare ed ampliare le precedenti interpretazioni di Hans Kauffmann, Edgar Wind e H. W. Janson.

Soprattutto la collocazione originale sopra una fontana e l'atteggiamento della figura sono considerati e messi in relazione con le fonti teologiche. Il risultato è una interpretazione della Giuditta di Donatello come raffigurazione di tutte le virtù cristiane ed eroiche.

Già sotto questo riguardo essa è „tipo“ per Maria nel Vecchio Testamento, ma il parallelo mariologico può essere confermato ancora dalla tipologia del tardo medioevo, in particolare dallo *Speculum humanae salvationis*, nel quale Giuditta, vincitrice su Oloferne, è un tipo della *Compassio Mariae*, cioè di Maria che appare con le armi di Cristo come vincitrice sul Diavolo.

Alla fine l'autore rivolge un appello alle autorità responsabili per proteggere il gruppo di bronzo da ulteriori deterioramenti.