

WIENER JAHRBUCH FÜR KUNSTGESCHICHTE

Herausgegeben vom
Bundesdenkmalamt Wien
und vom Institut für Kunstgeschichte
der Universität Wien

BAND LXII

2014

BÖHLAU VERLAG WIEN · KÖLN · WEIMAR

Das Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte setzt folgende Zeitschriften fort: Jahrbuch der kaiserl. Königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale (Jg. I/1856–IV/1860); Jahrbuch der k. k. Zenral-Kommission für Erfoschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale (NF I/1903–NF IV/1906); Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zenral-Kommission für Erfoschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale bzw. Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege bzw. Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes (Bd. I/1907–Bd. XIV/1920); Jahrbuch für Kunstgeschichte (Bd. I[XV]/1921 f.). Es erscheint unter dem Titel Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte seit dem Band II (XVI)/1923.

REDAKTION :

Für das Bundesdenkmalamt :
N.N.

Für das Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien :
HANS H. AURENHAMMER UND MICHAEL VÍKTOR SCHWARZ

Redaktion dieses Bandes:
EVELYN KLAMMER

Gedruckt mit Unterstützung durch die

Historisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät der Universität Wien



universität
wien

ISSN 0083–9981

ISBN 978-3-205-78875-1

Alle Rechte vorbehalten. © 2014 by Böhlau Verlag Gesellschaft m. b. H. und Co. KG.

This publication is abstracted and indexed in BHA

Druck: Dimograf Druckerei GmbH

Printed in the EU

INHALTSVERZEICHNIS

NORBERT NUSSBAUM, Der Chor von St. Stephan in Wien Fragen zu dessen Hallenkonzept und seiner architekturensprachlichen Deutung	7
MARC CAREL SCHURR, Stilpluralismus, Stilentwicklung oder Hofstil? Gedanken zu Formphänomenen am Chor der Wiener Stephanskirche	21
TIM JUCKES, Gewölbe der Stephanskirche Wien als Architekturzentrum in Mitteleuropa	39
EVELYN THERESIA KUBINA, Stat crux dum volvitur orbis. Beobachtungen zur Ausrichtung des Kreuzes im großen Kreuzgang der Kartause von Champmol	61
ZOË OPAČIĆ, Vienna's Heiliumstuhl The sacred topography of Stephansplatz and its context.	81
MICHAELA SCHULLER-JUCKES, Neue Erkenntnisse zum Schnitzaltar von Mauer bei Melk. Gestalt, Ikonographie, Patronat	109
GIOVAN BATTISTA FIDANZA, Donatello's Maria Magdalena Technik und Theologie einer Holzfigur.	127
ROBERT STALLA, ... <i>der mächtigsten Vorsprechung Caroli von dem Himmel gegen Carolum auff Erden</i> . Johann Michael Rottmayr's Kuppelfresko, der Albrechtscodex und die Schauseite der Karlskirche in Wien: Neue Überlegungen zur Kunstpropaganda Kaiser Karls VI.	145
JÁNOS JERNYEI-KISS, <i>Ingeniosa Divinae Providentiae Symbola</i> Die Wand- und Deckengemälde von Franz Anton Maulbertsch im Festsaal des Bischofspalastes im Szombathely/Steinamanger.	181

CLAUDIA DENK, Houdon, Duplessis und Gluck. Das Bildnis als
visuelles Argument und „Self-Fashioning“ eines Komponisten als
sublimes Genie im Salon von 1775 213

BIRGIT SCHWARZ, Rittmeister und Excellenz
Oskar Kokoschka und Hans Posse 1919 bis 1923. 231

DONATELLOS MARIA MAGDALENA

TECHNIK UND THEOLOGIE EINER HOLZFIGUR

GIOVAN BATTISTA FIDANZA

Die Statue der Maria Magdalena von Donatello ist ein seit jeher viel diskutiertes Werk (Abb. 1). Weder konnte sich die Forschung auf eine Datierung einigen, noch gibt es Konsens zu Auftraggeberschaft und kultischer Funktion. Auch die ungewöhnliche Fertigungstechnik, die, wie sich zeigen wird, eng mit der ausgefallenen Ikonographie zusammenhängt, erfordert weitere Überlegungen – schließlich gehen die letzten technischen Daten auf die Restaurierung zurück, die nach dem Hochwasser von 1966 notwendig wurde. Tatsächlich liegt es nahe, bei der Beschäftigung mit dem Bildwerk von der technischen Herstellung auszugehen: Das Folgende wird erweisen, dass daraus Hinweise auf eine stilistische und ikonographische Deutung und – mittelbar – auf einen zumindest plausiblen Auftraggeber abgeleitet werden können.

Jüngste Studien zum Phänomen hölzerner Skulptur ließen erkennen, dass bestimmte technische Entscheidungen des Künstlers, wie sie etwa die Wahl der Holzsorte oder die Art der As-

semblage betreffen, von erheblicher Bedeutung für die formale Bewertung eines Werks sind.¹ Holzskulptur unterscheidet sich von der dreidimensionalen Arbeit mit harten Werkstoffen (wie Stein) durch ihre besonders komplexe Fertigung und Endgestaltung. In einigen Fällen erweist sich polychrom gefasste Holzskulptur als eine Art Kompromiss zwischen Bildhauer- und Modellierarbeit, insofern nämlich Material sowohl hinzugefügt als auch abgetragen wird; so steht Holzskulptur zwischen den beiden von Leon Battista Alberti definierten Kategorien dreidimensionaler Darstellung.² Häufig kommt Stuck zum Einsatz – meist eine Mischung aus Gips und Proteinklebstoff – die auf die Holzoberfläche aufgetragen wird und primär der Pigmentbindung dient. Ist die Schicht entsprechend dick, um plastisch gestaltet werden zu können, erfüllt der Stuck aber nicht nur diese Aufgabe, sondern trägt auch zur Formgebung bei. Ein solcher Fall liegt bei der Magdalena von Donatello vor.

Für die Röntgenbilder der Figur zeichnet Maurizio Seracini verantwortlich, dem ich dafür aufrichtig danke. Auch geht mein Dank an Alfredo Bellandi, Anna Benvenuti, Francesco Caglioti, Padre Vincenzo Caprara OP, Prior des Klosters von San Domenico in Fiesole, Celeste Cardinali, Lorenzo Fabbri, Padre Gianni Festa OP, Isabella Gagliardi, Maria Pia Paoli, David Peterson, Martina Radig und Laura Stagno, die mit mir einige Themen der Forschungsarbeit besprochen haben. Weiterhin bedanke ich mich bei den Ärzten Pantaleo Ametrano und Fausto Santeusano für ihre wertvollen Ratschläge bezüglich der anatomischen und pathologischen Aspekte.

- ¹ Zu diesem Thema vgl. die ersten vier Kapitel des Buches *Statue di legno. Caratteristiche tecnologiche e formali delle specie legnose*. (hrsg. von G. B. FIDANZA/N. MACCHIONI), Rom 2008. Im Kapitel "Caratteristiche tecnologiche e formali delle specie legnose: una verifica su statue e intagli di età moderna" und insbesondere auf S. 37 habe ich mich bereits kurz mit Donatello Maria Magdalena auseinandergesetzt.
- ² *Namque hi quidem cum additamentis tum ademptionibus veluti qui cera et creta quos Graeci πλαστικούς, nostri fictores appellant, institutum perficere opus prosecuti sunt. Alii solum detrahentes veluti qui superflua discutendo quae sita hominis figuram intra marmoris glebam inditam atque absconditam produciunt in lucem.* L. B. ALBERTI, *De statua* (hrsg. von M. COLLARETA), Livorno 1998, S. 4.



1: Donatello, *Maria Magdalena*, ca. 1440–42. Florenz, Museo dell'Opera del Duomo

Die Maria Magdalena, eine der wenigen Holzarbeiten des Meisters, wurde nach den 1966 entstandenen Schäden in Florenz restauriert. 1972 präsentierte Umberto Baldini im Katalog der Ausstellung „Firenze restaura“ die Ergebnisse der von ihm geleiteten Arbeiten, wobei anders als heute aber noch keine Röntgenbilder zur Verfügung standen. Baldinis Bericht teilt zahlreiche interessante Befunde mit: Zum Beispiel wurde

die ursprüngliche Polychromie unter einer monochromen Fassung des späten 18. Jahrhunderts entdeckt. Die Übermalung wurde ebenso entfernt wie die späteren Stuckergänzungen. Dank dieser Maßnahmen konnte die ursprüngliche Oberfläche der Figur zurückgewonnen werden; so wurde es überhaupt erst wieder möglich, die gestalterische Leistung Donatellos angemessen zu würdigen.³ Eine andere wichtige Information in Baldinis Abhandlung ist, dass der Bildhauer die 188 cm große Figur aus einem einzigen Holzblock gefertigt hat. Bei lebensgroßen Skulpturen ist dies äußerst ungewöhnlich. Die Entscheidung des Künstlers, ein erratisches Holzstück zu verwenden und vergleichbar einem Marmorbildhauer an der Figur zu arbeiten, findet man nachgewiesenermaßen auch beim Kruzifix von Santa Croce und bei der Statue Johannes des Täufers in Venedig, zwei weiteren für Donatello gesicherten Werken. Beide sind aus einem Block gefertigt, der nur durch wenige nicht strukturelle Elemente ergänzt wurde. Beim Florentiner Kruzifix zum Beispiel wurden – neben natürlich den Armen – der Vorderteil des Kopfes, ein Teil des Rückens und die linke Gesäßhälfte angefügt.⁴ Dasselbe gilt für ein anderes Kruzifix, nämlich den Christus in der Kirche Santa Maria dei Servi in Padua, der von Caglioti erst kürzlich mit guten Argumenten Donatello zugeschrieben und um 1440/45 datiert wurde. Aus dem Bericht der letzten Restaurierung (2001) geht hervor, dass die Figur – abgesehen von den Armen – aus einem einzigen Block eines Pappelstammes besteht.⁵

- 3 „è evidente che il restauro ha mutato completamente i valori di quest'opera per via della riacquistata cromia come per la recuperata finezza del modellato che era stato mortificato e quasi ottuso dall'irrispettoso e pesante intervento. [...] Certo è che, alla luce del restauro odierno, i valori dell'opera sono completamente mutati“; siehe Firenze restaura (hrsg. von U. BALDINI/P. DAL POGGETTO), (Ausstellungskatalog, Fortezza da Basso Florenz), Florenz 1972, S. 63–64. Die einzige Rekonstruktion (aus Harz), die Baldini während der letzten Restaurierung an der Figur vorgenommen hat, war eine kleine Haarsträhne auf der Stirn. Die Ränder der ursprünglichen Strähne waren unter vielen nachträglichen, dick aufgetragenen Ergänzungen zu sehen.
- 4 Vgl. F. VALCANOVER, *Il San Giovanni Battista di Donatello ai Frari*, in: *Quaderni della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia* 8, 1979, S. 23–32; C. LALLI et al., *Il Crocifisso di Donatello nella Basilica di Santa Croce a Firenze. Osservazioni dopo il restauro*, in: *OPD Restauro* 18, 2006, S. 18–20.
- 5 Vgl. F. CAGLIOTI, *Il Crocifisso ligneo di Donatello per i Servi di Padova*, in: *Prospettiva* 130–131, 2008, S. 50–106.

Im Allgemeinen zogen es Bildhauer, die Erfahrung mit der Arbeit in Holz gesammelt hatten, vor, mehrere Materialstücke miteinander zu verbinden. Eine Holzplastik kommt demnach in der Regel mittels Assemblage verschiedener Teile zustande und ihre Entstehung entspricht nicht wirklich dem von Vasari formulierten Prinzip, wonach *scultura* grundsätzlich darin bestehe, durch das Entfernen von überflüssigem Material zur Idee des Künstlers vorzudringen.⁶ Dabei gibt es verschiedene Möglichkeiten das für die Produktion einer Statue nötige Holzvolumen zu gewinnen und auch unterschiedliche Gründe, welche die meisten Bildhauer dazu bewegen, das Verfahren einer Verbindung von Einzelteilen zu wählen. Ein wichtiges Motiv ist konservatorischer Natur und steht in Zusammenhang mit dem Aufnahmevermögen des Werkstoffs Holz für Feuchtigkeit, das direkt proportional zur Masse ist: Je größer die Anzahl der Einzelteile aus denen die Skulptur besteht, umso geringer die Gefahr, dass es zu Größenveränderungen kommt und daraus Risse entstehen.⁷ Ein weiterer Grund, warum häufig Einzelteile miteinander verbunden werden, ist Materialersparnis: Je mehr Stücke Verwendung finden, umso mehr Material wird eingespart – einerseits, weil weniger abgetragen und somit verschwendet wird, andererseits, weil auch „altes“ Holz herangezogen werden kann, das von anderen, nicht mehr gebrauchten Werken oder allgemein aus Arbeitsresten stammt. Bei seiner Maria Magdalena verzichtete Donatello vollständig auf Anstückung (außer bei der Nase, auf die später eingegangen wird) und schuf das Werk aus einem Block. Diese Entscheidung verursachte konservatorische Probleme. Sie entstehen insbesondere aus der großen Materialmasse der Figur. Zu Verände-

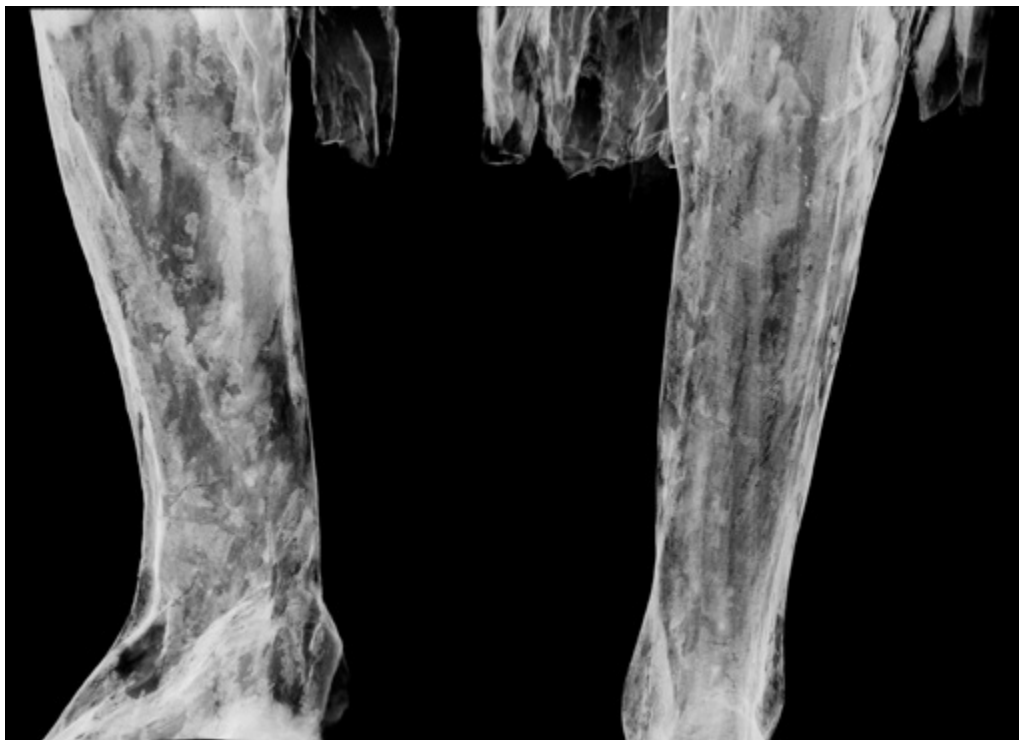


2: Donatello, Maria Magdalena, Aufstellung im Baptisterium von Florenz (1960)

rungen der Dimensionen kam es vor allem infolge von Feuchtigkeitsschwankungen. Dies führte nach und nach zu Rissen, welche auch den oberen Teil der Figur betrafen und die Grundierung und vor allem den Stuck im Gesicht und an den Haaren in Mitleidenschaft zogen. Das Phänomen des Haftverlustes der Grundierung und des Stucks lässt sich auf fast der gesamten Oberfläche beobachten. Es ist einer der Gründe, weshalb im Lauf der Jahrhunderte zusätzliche Schichten von Grundierung und weiterer Stuck aufgetragen wurden; eines der 1960 (vor dem Hochwasser und der folgenden Restaurierung) aufgenommenen Alinari-Fotos belegt diese Veränderungen (Abb. 2). Das Bild zeigt außerdem, wie Dona-

6 *La scultura è un'arte che, levando il superfluo dalla materia soggetta, la riduce a quella forma di corpo che nella idea dell'artefice è disegnata*, G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori* (1568) (hrsg. von G. MILANESI), Florenz 1906, I, S. 148.

7 Die häufigsten Probleme, die bei Feuchtigkeitsschwankungen an einem Holzartefakt und insbesondere einer Holzfigur auftreten können, sind Größenveränderungen und damit verbunden Risse an der Oberfläche. Dazu FIDANZA/MACCHIONI, *Statue di legno* (zit. Anm. 1), S. 9–31.



3: Donatello, *Maria Magdalena*, Röntgenbild (Detail).

tellos plastische Arbeit in Zonen mit besonders dickem Stuckauftrag komplett unkenntlich geworden war.

Wie Baldini mitteilt, ist auch der Sockel ein Teil jenes Blocks, aus dem die Figur besteht.⁸ Diese Angabe bestätigt eine Röntgenaufnahme der Knöchel (Abb. 3): Sie zeigt keinerlei Befestigungselemente. Aus dem Querschnitt des Sockels, der dem Querschnitt des ursprünglichen Stammes nahekommen dürfte, lässt sich erschließen, dass der Stamm leicht geneigt war und der Bildhauer ihn dem Verlauf der Holzfasern folgend bearbeitete. So ist es Donatello gelungen, die Figur der Heiligen mit vor dem Körper betend gefalteten Händen ausgewogen in die Struktur des Stammes einzupassen (Abb. 4 und 5).

Schließlich ist Baldinis Bericht auch hinsichtlich der von Donatello gewählten Holzart aufschlussreich: Es handelt sich um Silberpappel. Die Größe der Zellen und die Tendenz bei der Bearbeitung zu splintern, machen dieses Holz wenig geeignet für eine feine Ausarbeitung der Oberfläche und dementsprechend für die Wiedergabe anatomischer und physiognomischer Details. Pappel war ein ausgesprochen preisgünstiges Holz, was aber kaum ausschlaggebend für Donatellos Entscheidung war. Eher wählte er Pappelholz, weil er bereits bei der Vorbereitung des Werkes plante, das Bild der Heiligen nicht zuletzt durch die Modellierung von erheblichen Stuckvolumina zu gewinnen, die er gerade dort auf die Holzflächen auftragen wollte, wo es im

8 „Andrà detto dapprima che la scultura, in legno di gattice, è stata scolpita da Donatello da un sol blocco di legno, da un tronco d'albero vero e proprio, come testimoniano le assenze di giunture e, al di sotto della base, gli anelli concentrici del legno stesso“. BALDINI/DAL POGGETTO, Firenze restaura (zit. Anm. 3), S. 62.

Bereich des Gesichts, des Halses und der vom Kopf herabfallenden Haare aufs Details ankam.

Dank einiger Röntgenaufnahmen der Figur konnten weitere Fragen in Bezug auf das Material und – wie wir noch sehen werden – auch im Hinblick auf die Ikonographie geklärt werden. Die Aufnahmen zeigen, dass Donatello an bestimmten Stellen extrem viel Stuck verwendet hat. Dies wurde teilweise schon während der Restaurierung durch Baldini deutlich, aber dank der letzten Untersuchung lässt sich sagen, dass der Bildhauer ganze Bereiche seiner Figur und bestimmte künstlerische Absichten ausschließlich mit Stuck realisiert hat. Dabei lag ihm vor allem daran, die Eigenschaften der Haut einer alten und von körperlichem Leiden geprüften Frau detailgenau darzustellen. Ganz aus Stuck gefertigt sind aber auch die zerzausten Haare, die das Haupt der Heiligen bedecken – ein signifikantes ikonographisches Attribut (Abb. 6). Durch die Strähnen tritt keinerlei Röntgenstrahlung, was die komplette Fertigung aus Stuck belegt. Offenbar glaubte Donatello nur so den Effekt eines heillosen Durcheinanders der Strähnen erzielen zu können. Die konservatorischen Probleme ließ er außer Acht, worauf wiederum die tiefen Risse im Stuck verweisen.

Der Hals ist jener Körperteil, der den physischen, durch die lange Buße verursachten Schmerz besonders eindrucksvoll veranschaulicht und an dem man auch die an eine Tonfigur gemahnende Form der Modellierung erkennt (Abb. 7). Im Gesicht sind besonders große Stuckmengen an Kinn und Mund zu erkennen. Die Röntgenaufnahme und die Löcher im Material zeigen, wie es Donatello auch hier gelingt, mit dem formbaren Material Vergänglichkeit und abstoßende Körperlichkeit zum Ausdruck zu bringen. Auch bei den gefalteten Händen (Abb. 8) und einigen langen Haarsträhnen, die auf den Oberkörper und die Arme fal-

len, entschied sich der Künstler für Modellier- statt Schnitzarbeit (Abb. 9). Insgesamt wird deutlich, dass Donatello den Schmerz, das körperliche Leiden und das gewollt Abstoßende, ja überhaupt alles ikonographisch Relevante konzentriert an jenen Stellen des Bildwerks vorträgt, wo er am meisten Stuck verwendet.

Donatello gelingt es dabei, typische Symptome für Wasser- und Nahrungsmangel, plastisch-visuell zu vermitteln. Im Gesicht ist dies an den tiefen Augenhöhlen zu erkennen, die auf eine Verminderung des hinteren Augenhöhlengewebes hinweisen, am Hervortreten verschiedener Knochensegmente (Augenhöhlenbögen, Jochbögen, Oberkiefer), an den eingefallenen Schläfen und den dünnen, ausgetrockneten Lippen, ganz abgesehen von fehlenden Zähnen. Eindrucksvoll ist die Darstellung der Halsvorderseite, an der durch den Verlust von Fettgewebe die Muskeln, Sehnen, Knochen- und Knorpelstrukturen – in der Reihenfolge von oben nach unten: an Zungenbein, Schildknorpel, Ringknorpel, Schlüsselbeinen und Rippen – überdeutlich zum Vorschein kommen. Diese Art der Darstellung war nur dank eingehender anatomischer Studien möglich. Sie erlaubten es Donatello, die Details mit einer bestechenden Genauigkeit zu gestalten, die in der bildnerischen Wiedergabe von körperlichem Leiden über das Bekannte hinausging. Entsprechend hebt Vasari in seiner berühmten Beschreibung der Skulptur in der zweiten Ausgabe der „Vite“ die Darstellung des von Entbehrungen gezeichneten Körpers hervor (1568).⁹

Bemerkenswert ist aber auch, dass der Zustand von Gesicht und Hals in einem erkennbaren Gegensatz zu dem der anderen sichtbaren Körperteile steht. Sie sind harmonischer, ja fast athletisch geformt. Dies gilt vor allem für die Oberarme und für den Oberschenkel des rech-

9 *Vedesi nel medesimo tempio [il Battistero di San Giovanni] e dirimpetto a quest'opera, di mano di Donato una Santa Maria Maddalena, di legno, in penitenza, molto bella e molto ben fatta, essendo consumata dai digiuni e dall'astinenza; in tanto che pare in tutte le parti una perfezione di notomia, benissimo intesa per tutto.* G. VASARI, *Le vite de' più ec-*



4: Donatello, *Maria Magdalena*

ten Beins über dem leicht angewinkelten Knie (Abb. 10, 11). Die Gliedmaßen weisen, ebenso wie die Füße (Abb. 12, 13), auf einen guten Ernährungszustand der Oberflächengewebe und der Muskulatur hin, ein Effekt, der durch Schnitzarbeit und einen relativ dünnen, vor allem der Pigmenthaftung dienenden Stucküberzug erzielt wurde. Nach den voraussetzenden Entbehrungen und Leiden muten die straffen Muskeln eigentümlich an, eine Ir-

ritation, die sicher nicht die ungewollte Folge einer Gedankenlosigkeit des Bildhauers ist. Die Tatsache, dass Donatello Buße und körperlichen Verfall vor allem im Gesicht und am Hals wiedergab, lässt sich aus der Absicht erklären, den Akzent der Darstellung auf innere Umkehr, statt auf äußerliche Bußeleistung zu legen. Wenn auf die Sühne der Heiligen vor allem im Gesicht und in den umliegenden Bereichen hingewiesen wird, so mag dies daneben auch mit der Absicht verbunden sein, die einstige Schönheit zu unterstreichen, die noch am restlichen Körper zu erkennen ist und die wiederum auf den Gegensatz zwischen Körper und Seele verweist.

Würde die Stuckmenge entfernt, die auf der Holzoberfläche des Kopfes, des Halses und der Haare aufgetragen (und modelliert) wurde, bliebe von der Oberzone der Figur nur eine Art Rohling ohne Gesicht übrig. Den Röntgenaufnahmen zufolge wurde in Holz lediglich die Nase hinzugefügt, die mit einem Metallnagel befestigt ist, wie das Bild zeigt (Abb. 14). Diese Ergänzung ist am ehesten als „Korrektur“ zu interpretieren: Wahrscheinlich hat Donatello versehentlich zu viel Holz entfernt, was dann eine Ergänzung notwendig machte.¹⁰

Um ein Werk dieser Art zu schaffen, hat Donatello eine Reihe spezieller Techniken gewählt. Dies betrifft nicht nur die Unmenge von plastischem Material, das bei den Haaren zum Teil mit Werg verstärkt wurde, sondern auch die Art, wie er bei der Gestaltung der Augenhöhlen eine Art Bohrer zu Hilfe genommen hat. Es scheint sich um ein Metallinstrument mit elliptischer Schnittform gehandelt zu haben, denn Schnittgröße und -form der beiden symmetrischen Ellipsen sind gleich (Abb. 6).¹¹ So entstanden zwei Aussparungen, die

cellenti pittori scultori ed architettori (1568) (hrsg. von G. MILANESI), Florenz 1906, II, S. 400. In der Ausgabe von 1550 geht die Beschreibung der Skulptur weder auf das Fasten und die Enthaltensamkeit der Magdalena ein, noch auf die perfekte anatomische Darstellung: G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino ai tempi nostri* (1550) (hrsg. von L. BELLOSI/A. ROSSI), 1986, S. 314.

10 Auch ein Finger ist mit einem Nagel befestigt, doch nehme ich an, dass es sich um eine nachträgliche Ergänzung handelt.

11 Wie Baldini in seinem Bericht über die Restaurierung schreibt, wurde ein Teil des rechten Auges nachgebildet, was fast am gesamten Augenlid zu erkennen ist: BALDINI/DAL POGGETTO, *Firenze restaura* (zit. Anm. 3), S. 64.

den Bereich der Augen dramatisieren; ein weiteres ikonographisches Element, das ein von Bußübungen gezeichnetes Gesicht veranschaulicht. Insgesamt lässt die eingehende Untersuchung der Maria Magdalena von Donatello den Schluss zu, dass das Werk in dieser Form nicht möglich gewesen wäre, hätte der Künstler die Figur nur durch das konventionelle Schnitzen der Holzoberfläche gestaltet und das so gewonnene Ergebnis dann mit einer dünnen Stuckschicht zur Pigmenthaftung überzogen. Außer Frage steht, dass Donatello eine Pappelholzfigur auch mit weniger Aufwand an modellierbarem Material hätte schaffen können, wie er es z. B. beim Kruzifix in der Paduaner Kirche Santa Maria dei Servi tat.¹² Bei der Maria Magdalena diente ihm die exzessive Verwendung von Stuck dazu, die Buße und die Hässlichkeit des Alters in schockierender Weise zum Ausdruck zu bringen. Diese beiden Elemente kommen vor allem in den Gesichtszügen der Figur zum Ausdruck und bilden ideell – und bewusst – einen Gegensatz zur Schönheit und zum jugendlichen Reiz der Heiligen, deren Spuren noch in den kraftvollen Armen und in Teilen der Beine zu erkennen sind.

Normalerweise wird Magdalena als junge, schöne Frau verbildlicht. Die besondere Position Donatellos in diesem Zusammenhang wird von Rosenauer gut beschrieben: Als erster Florentiner Bildhauer stellte er die Heilige leidend unter Akzentuierung des altersbedingten physischen Niedergangs dar. Treffend vergleicht Rosenauer die Gestalt mit einer lebenden Mumie. Seiner Mei-



5: Donatello, *Maria Magdalena*, Graphische Rekonstruktion

nung nach hatte sich Donatello in der Darstellung körperlichen Verfalls generell noch nie so weit vorgewagt.¹³ Am ehesten war es der Wunsch eines Auftraggebers, die Heilige mit Merkmalen der während ihrer letzten Lebensjahre in der Wü-

12 Die Art und Weise, wie Caglioti Donatellos Wahl der technischen Herangehensweise an Holzskulptur sieht, ist interessant: „l'iconografia dei due santi [la Maddalena e il Battista] ammantati di capelli e pellicce, invitava e anzi obbligava l'autore ad arricchire e ad addolcire copiosamente l'intaglio per via di aggiunte plastiche, prima che la policromia dei pennelli dissimulasse la complessità del lavoro 'per via di porre'. [...] Con una facilità che sconcerata, ai servi di Padova l'autore è riuscito a riversare nel pioppo tutta la temprà fisica e il vigore etico che gli conosciamo dall'intera clamorosa galleria di eroi statuari creati dal secondo decennio del Quattrocento“. CAGLIOTI, *Il Crocifisso ligneo di Donatello* (zit. Anm. 5), S. 69–70.

13 Vgl. A. ROSENAUER, *Donatello*, Mailand 1993, S. 247. Auch in der *Bibliotheca Sanctorum* wird auf die einzigartige Ikonografie der Skulptur von Donatello hingewiesen: „Mentre nelle più antiche raffigurazioni orientali Maria Magdalena appare soltanto in funzione del racconto evangelico e, in prevalenza, fa parte con le altre Marie e con Marta del gruppo delle pie donne, in Occidente l'arte la distinse e la volle bellissima di aspetto. E anche questo si spiega sia sul piano trascendentale sia sul piano umano. Nessun artista, infatti – tranne Donatello che, nella statua del Battistero di Firenze, ebbe il coraggio di proporre in tutto il suo verismo il disfaccimento della carne umiliata – poteva fare



6: Donatello, *Maria Magdalena*, Röntgenbild (Detail)

te geleisteten Buße auftreten zu lassen. Auf jeden Fall hatte die seltene Darstellungsweise einen bestimmten Zweck in einem besonderen religiösen Kontext zu erfüllen. Es ging nicht nur um ein Zeichen der Buße, das auf Erlösung von den Sünden verweist, sondern darüber hinaus darum, die Gläubigen mit einem bewusst abstoßenden Äußeren aufzurütteln. Dies war in solcher Weise bei einer Darstellung der Maria Magdalena weder zuvor praktiziert worden, noch sollte der Versuch wiederholt werden. Es ist aufschlussreich, wenn Donatellos Figur im „Libro di Antonio Billi“ (1481–1530) mit einem Werk von Brunelleschi (vor 1420) verglichen wird, das sich in der Kirche Santo Spirito befand und

dort bei einem Brand 1471 vernichtet wurde. Der Autor nennt Brunelleschis Magdalenenfigur „etwas Wunderschönes ohne Gleichen“¹⁴ und gibt ihr den Vorzug, während er den brutalen Realismus von Donatellos Figur negativ bewertet.¹⁵ Aus der kurzen Beschreibung der Figur in der Brunelleschi-Biografie von Antonio Manetti geht hervor, dass die Skulptur in Santo Spirito nach Kriterien der Schönheit gestaltet war,¹⁶ die in schroffem Gegensatz zu den antiästhetischen Aspekten bei Donatello standen. Natürlich vermittelt dieser mit seiner Maria Magdalena religiöse und nicht autonom künstlerische Werte. Dies berücksichtigte anscheinend Giovanni Battista Gelli (1498–1563), der in der Biographie

a meno di vagheggiare in questa santa l'insidioso fascino delle apparenze mortali e la sublimazione del perdono“. *BibliothecaSanctorum*, VIII, Rom 1967, S. 1104.

14 *Il Libro di Antonino Billi* (hrsg. von F. BENEDETTUCCI), Anzio 1991, S. 135.

15 Petrucci sieht die Magdalena als ein Spätwerk Donatellos an und zieht – wenig wahrscheinlich – einen Wettstreit des Bildhauers mit der früheren Magdalena Brunelleschis in Santo Spirito in Betracht. vgl. F. PETRUCCI, *La scultura di Donatello. Tecniche e linguaggio*, Florenz 2003, S. 112.

16 „Fece di scultura di legname e colori una Santa Maria Maddalena, tonda come naturale e poco meno di grandezza, molto bella, la quale arse nella chiesa di Santo Spirito nel 1471, quand'egli arse la chiesa“. A. MANETTI, *Vita di Filippo Brunelleschi* (hrsg. von C. PERRONE), Roma 1992, S. 51.



7: Donatello, *Maria Magdalena* (Detail)

des Bildhauers die Figur schlicht als „wunderbares Werk“ beurteilt.¹⁷

Die Überlegungen hinsichtlich Donatellos Technik, die der Figur gleichsam Spiritualität einhauchte, bieten eine neue Grundlage für die Diskussion weiterer Aspekte der bisher noch nicht wirklich geklärten Entstehungsgeschichte der Statue. Spontan stellt sich die Frage, von wem, für welchen Ort und vor allem zu welchem Zweck ein solches Werk in Auftrag gegeben worden sein könnte. In diesem Zusammenhang haben Pope-Hennessy (1993) und vor allem die Historikerin Sarah Wilk (1985) weiterführende Vermutungen angestellt, wobei Wilks Überlegungen dem englischen Gelehrten nicht bekannt waren.

Zunächst muss hier jedoch auf die Bedeutung des Magdalenenkults im Dominikanerorden hingewiesen werden. Bei den Predigern galt die Heilige von Anfang an als eine der wichtigs-

ten Schutzpatroninnen. Im Mittelpunkt dominikanischer Spiritualität steht die Verkündigung des Evangeliums und schon aus diesem Grund fällt jener Heiligen, die zuerst die Auferstehung Christi verkündet hat, eine besondere Rolle zu. Frühe Zeugnisse des Magdalenenkults der Dominikaner sind bestimmte Entscheidungen der Generalkapitel des Ordens. So wurde etwa in Metz 1251 festgesetzt, die Heilige sei mit einem liturgischen Fest zu feiern. Laut der Ordensregel von 1256 ist das Fest der Heiligen Magdalena einer jener Tage, an denen die Brüder ihre Tonsur erhielten. Entsprechend den Festen des Täufers und der Apostel Petrus und Paulus erklärte das Generalkapitel von Venedig 1297 den Tag der heiligen Maria Magdalena zum Doppelfest. Beim Generalkapitel von Valencia 1370 wurden der doppelte Festtag und das Gedenken der Maria Magdalena während der Heiligen Messe bestätigt.¹⁸

17 G. B. GELLI, *Venti vite d'artisti*, Florenz 1896, S. 40.

18 Zum Magdalenenkult im Dominikanerorden vgl. A. CARPIN, *I nostri santi patroni*, in: *L'Arca di San Domenico* 1, 2009, S. 3–23; G. BEDOUELLE, *Mary Magdalene. The apostle of the apostles and the Order of Preachers*, in: *Dominican Ashram* 4, 1999, S. 157–171.



8: Donatello, *Maria Magdalena* (Detail)

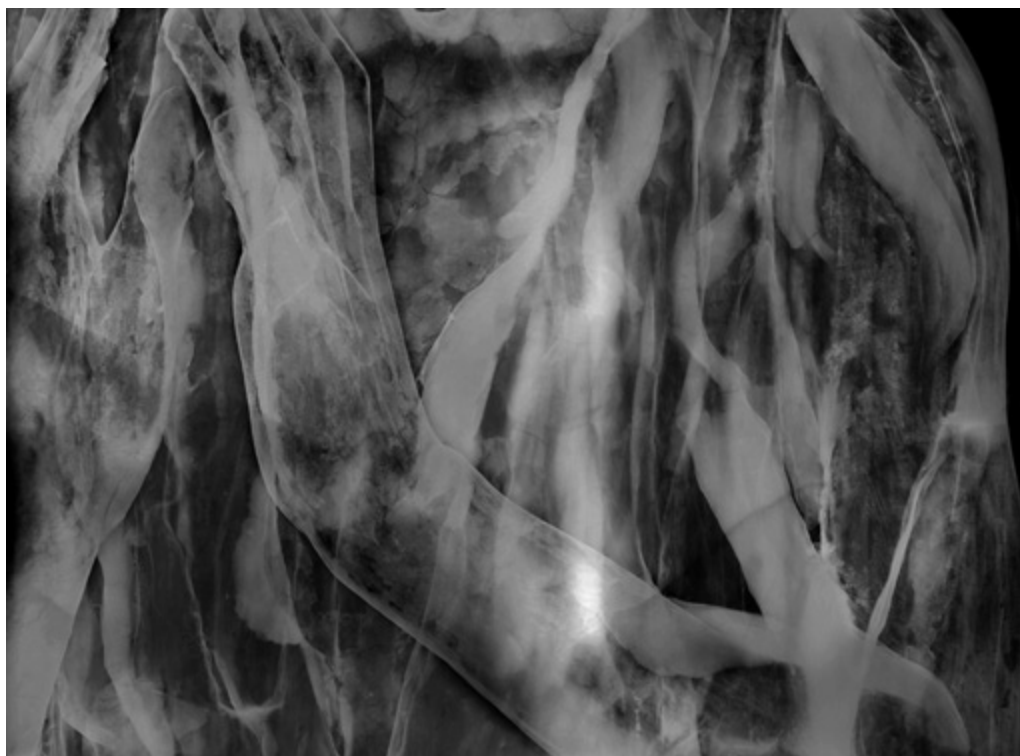
Der enge Zusammenhang zwischen dem Magdalenenkult und der Spiritualität der Dominikaner war im Florenz des späten 14. Jahrhunderts besonders stark. Seine Bedeutung kulminierte in der Gestalt des Antonino Pierozzi (1389–1459): Dominikaner, bedeutender Theologe, ab 1446 Erzbischof von Florenz, 1523 heiliggesprochen. Antoninus war Exponent der Reformdominikaner,¹⁹ deren Wandel durch vermehrte Strenge und intensive Buß-

tätigkeit charakterisiert war. Damit rückten die letzten Lebensjahre der Maria Magdalena, in denen Entbehrung und Kasteiung im Vordergrund standen, in den Mittelpunkt des Interesses an der Heiligen. Bei verschiedener Gelegenheit in seinen Schriften nahm Antoninus auf Maria Magdalena als einer beispielhaften Büsserin Bezug. In dem Maße, in dem der Bußakt einen wesentlichen Bestandteil der Lehre der Dominikaner und mehr noch der Reformdominikaner bildete, erschien auch das Leben des Florentiner Heiligen als von tiefer Buße gezeichnet.²⁰ In einem Brief an Diodata degli Adimari beschreibt Antoninus die langen Jahre, die Magdalena am Ende ihres Lebens in der Wüste verbrachte als Zeit der Erlösung von den Sünden durch Bußleiden. Zugleich werden die Leiden als Mittel zur Kontemplation Gottes gesehen – ein Zusammenhang, der im Anblick der ebenso sehr von Leiden gezeichneten wie entrückt andächtigen Figur Donatellos nachvollzogen werden kann:

La verginità perduta, o lecitamente per matrimonio, o inlecitamente fuori di matrimonio, la corporale, non è possibile di racquistarla, né la corona riservata a essa: la mentale per vera penitenza si racquista, e così la corona riservata a essa. E perocché Maria Maddalena fe perfetta penitenza, racquistò la verginità colla corona sua. [...] E perché l'amore fervente di Dio richiede, a esso conservare e augumentare, astrarsi e schifare le consolazioni del mondo, e le occupazioni, dove la necessità non le stringa della cura temporale d'altri; però Maria Maddalena andò allo deserto, passato

19 Antonino Pierozzi gehörte zu bedeutendsten Reformdominikanern seiner Zeit, was u. a. dadurch belegt wird, dass er ab den zwanziger Jahren des 15. Jahrhunderts das Amt des Generalvikars der Reformdominikaner von Tuszien bekleidete. Vgl. *Bibliotheca Sanctorum*, II, Rom 1962, S. 95. Neuere Arbeiten zur Gestalt des Heiligen: Antonino Pierozzi OP (1389–1459): *la figura di un santo arcivescovo nell'Europa del Quattrocento*. Atti del Convegno Internazionale di Studi Storici (Florenz 2009) (hrsg. von L. CINELLI), Florenz 2012 sowie S. J. CORNELISON, *Art and the relic cult of St. Antoninus in Renaissance Florence*, Farnham 2012.

20 Der Dominikaner Domenico Maccarini erwähnt in der Biographie des heiligen Antoninus, dass dieser schon in jungen Jahren seinen Körper durch strenge Buße mit Instrumenten wie Eisenketten und Peitschen oder durch das Schlafen auf nackter Erde züchtigte, um ihn dem Geist zu unterwerfen: D. MACCARINI, *Vita di S. Antonino arcivescovo di Firenze dell'Ordine dei Predicatori*, Florenz 1876, S. 149–150.



9: Donatello, *Maria Magdalena*, Röntgenbild (Detail)

*un tempo; dove stette più di trenta anni, tutta data alla contemplazione di Dio.*²¹

Mehr noch als seine Zeitgenossen – innerhalb wie außerhalb des Dominikanerordens – identifizierte Antonino Pierozzi die Heilige mit ihrer Rolle als Büsserin, wobei andere Aspekte der Gestalt in den Hintergrund traten. Pope-Hennessy sprach die Vermutung aus, es sei Antonino Pierozzi gewesen, der die Figur bei Donatello in Auftrag gegeben habe. Gleichzeitig schloss er sich der weitverbreiteten späten Datierung der Statue um 1454 an, eine Zeit-

spanne, die in die letzten Jahre von Antonins Florentiner Pontifikats fällt.²² Allerdings stellte der englische Kunsthistoriker keine Verbindung zwischen Donatellos Figur und dem Dominikanerorden her, in dessen Theologie und Kult – wie wir gesehen haben – Magdalena eine wichtige Rolle spielte. Demgegenüber geht Sarah Wilk zunächst den Verbindungen zwischen dem Magdalenenkult und der Spiritualität der Dominikaner im Florenz des späten 14. Jahrhunderts nach und kommt dann zu der Einsicht, Donatellos Skulptur sei die bildliche Umsetzung der Bußideale des Antonino Pierozzi,

21 Lettere di sant'Antonino arcivescovo di Firenze, precedute dalla sua vita scritta da Vespasiano fiorentino, Florenz 1859, S. 114–116.

22 Vgl. J. POPE-HENNESSY, *Donatello scultore*, Turin 1993, S. 277. Pope-Hennessy war der Ansicht, in den Schriften von Antonino Pierozzi seien in „Opera a ben vivere“ (einer Reihe von schriftlichen Belehrungen für Dianora Tornabuoni) die genauesten Hinweise auf die Buße der Maria Magdalena zu finden, doch wird die Heilige dort nur selten und kaum in der Rolle einer Büsserin erwähnt; vgl. *Opera a ben vivere di Santo Antonino arcivescovo di Firenze* (hrsg. von F. PALERMO), Florenz 1858.



10: Donatello, *Maria Magdalena* (Detail)

der die Reform dieses Ordens zum Ziel hatte.²³ Als Historikerin fragt Wilk indes nicht nach den möglichen Konsequenzen für Datierung oder Auftraggeberschaft von Donatellos Figur, sondern beschränkt sich auf frömmigkeitsgeschichtliche Überlegungen.

Es ist gewiss kein Zufall, wenn die „Sum-

ma historialis“ des Antonino Pierozzi (bekannt auch als „Chronicon“) eine Beschreibung der letzten dreißig Lebensjahre von Maria Magdalena in der Wüste enthält. Wann genau das Werk geschrieben wurde, ist nicht bekannt, doch geht man davon aus, dass der Autor mit der Arbeit begonnen hat, bevor er zum Erzbischof geweiht wurde.²⁴ Im Folgenden wird mit dem ersten Teil des zweiten Absatzes von „Titulus VI“ eine Passage wiedergegeben, die sich in mancher Hinsicht mit der Ikonographie von Donatellos Figur deckt. Die Zeilen gehen wiederum auf eine andere berühmte Quelle dominikanischer Observanz zurück, die „Legenda Aurea“ des Jacobus de Voragine:

*Denique beata Maria Magdalena divine contemplationis avida asperrimam eremum petiit in loco divinitus preparato. XXX annorum spatio hominibus incognita mansit. In quo loco nec aquarum erant fluentia nec arborum solatia; ut ex hoc ostenderetur quod redemptor noster non terrenis epulissed celestibus refectionibus disposuerat eam satiate.*²⁵

Weiter wird von Magdalenas Auffahrten in den Himmel, wo Engel sie mit Gesang speisen, und von ihrem Tod unmittelbar nach dem Empfang der Eucharistie berichtet. Somit liegt die Annahme nahe, Donatellos Darstellung der Heiligen folge in ihren Akzenten Antonino Pierozzis anfängliche Beschreibung. Besonders bei einigen Elementen, wie dem Verzicht auf Trank und irdische Speise, an deren Stelle himmlische Gaben treten, sowie dem Fehlen von Wasser und Schatten, sind Parallelen zu erkennen: Hingewiesen sei auf die schmalen, vom Flüs-

23 Vgl. S. WILK, The cult of Mary Magdalen in Fifteenth Century Florence and its iconography, in: *Studi medievali* 2, 1985, S. 685–698. Zuvor hatte schon Hartt Donatellos Magdalena in freilich allgemeiner Form mit Antonino Pierozzi in Verbindung gebracht: F. HARTT, *A history of Italian Renaissance Art. Painting, sculpture, architecture*, London 1970, S. 250–251.

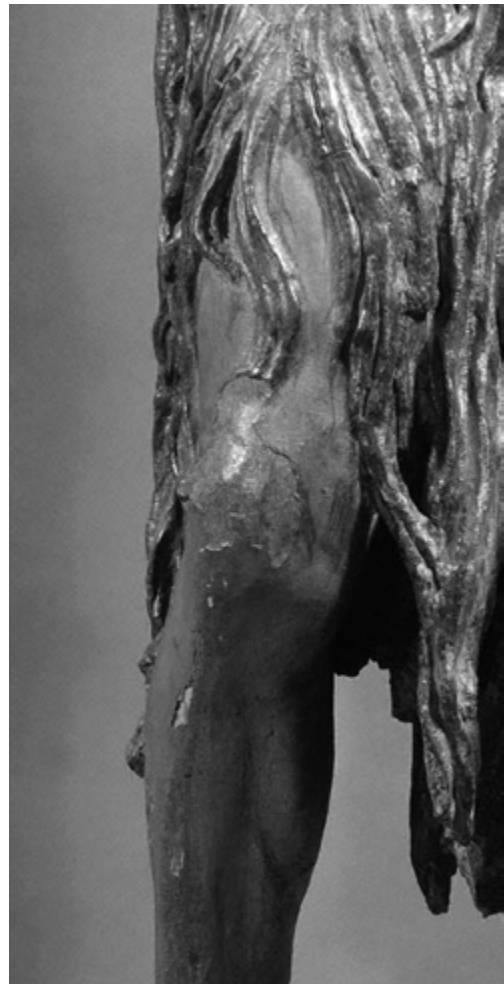
24 „Il fatto che non sia indicata la qualifica di Arcivescovo, come sempre egli usò di fare, ci fa credere che l'opera sia stata iniziata qualche anno avanti la sua promozione all'episcopato“. S. ORLANDI, *Bibliografia Antoniniana*, Città del Vaticano 1961, S. xvi.

25 Kommentierte Ausgabe: *Historiarum domini Antonini archipresulis Florentini [...] pars prima cum gemino eiusdem indice*, Lugduni 1517, fol. CXLIX.

sigkeitsmangel gezeichneten Lippen, die Ausgezehrtheit und die dunkle, sonnenverbrannte Haut der Heiligen.

Die Verbindung zwischen dem Magdalenenkult und dem Dominikanerorden und der noch engere Bezug zwischen der Ikonographie von Donatellos Figur und bestimmten Stellen in den Schriften des Antonino Pierozzi (vor allem in der „Summa historialis“, wo er die letzte Lebensphase der Heiligen beschreibt) legen die These nahe, dass Antoninus Auftraggeber der Figur war und er Donatello mit dieser Arbeit betraute, bevor er 1446 Erzbischof wurde.²⁶ Meiner Ansicht nach fertigte der Florentiner Bildhauer die Skulptur für einen reformierten Sitz des Dominikanerordens an, der direkt Antonino Pierozzi unterstand, wie San Marco in Florenz oder San Domenico in Fiesole, zwei Häuser, die von 1436 bis 1445 zusammengeschlossen waren.²⁷ Von 1439 bis 1444 war Antonino Pierozzi Prior beider Klöster.²⁸ Am ehesten war die Holzfigur Teil der Ausstattung des Klosters von San Marco, als dessen eigentlicher Gründer Antoninus angesehen wird und dessen Umbau 1443 unter seiner Leitung abgeschlossen wurde.²⁹

Der besondere Stil der Skulptur, den viele Fachleute behandelt haben, ist meiner Ansicht nach aus der Verehrung und quasi liturgischen Verwendung in einer religiösen Gemeinschaft mit besonders strengen Bußregeln zu erklären, wie



11: Donatello, *Maria Magdalena* (Detail)

- 26 Der Zusammenhang zwischen der Ikonographie der Figur und der entsprechenden Stelle in der „Summa historialis“, welche Magdalenas Bußzeit in der Wüste während der letzten drei Jahrzehnte ihres Lebens beschreibt, lässt andere ikonographische Lektüren, wie die von Bennett und Wilkins, wenig überzeugend wirken: „Donatello’s representation accords well with the saint’s legend, as well as with the text from Proverbs (31:30) read during the Office of St. Mary Magdalene: Favour is deceitful and beauty is vain: but a woman that feareth the Lord, she shall be praised“. B. A. BENNETT/D. G. WILKINS, *Donatello*, Oxford 1984, S. 215.
- 27 Zur Trennung der beiden Klöster im Juli 1445: V. CHIARONI, *Gli autografi di S. Antonino Pierozzi e del Beato Angelico nell’atto della separazione del convento di S. Marco in Firenze dal convento di S. Domenico di Fiesole*, Florenz 1955.
- 28 Vgl. S. ORLANDI, *S. Antonino. Studi bibliografici. II*, Florenz 1960, S. 62.
- 29 Vgl. ORLANDI (zit. Anm. 24), S. 67. Bezüglich der Verantwortlichkeit von Antoninus in der Kongregation der Reformdominikaner von San Marco sei auf die Worte des Dominikaners und Historikers Tito Centi verwiesen: „Il Santo Arcivescovo può dirsi fondatore di questa casa religiosa in quanto superiore maggiore di quella comunità (S. Domenico di Fiesole), la quale di fatto prese l’iniziativa d’introdurre nel cuore di Firenze la riforma domenicana, e che nella generazione precedente era stata costretta ad attestarsi in periferia“. T. S. CENTI, *S. Antonino Pierozzi (fondatore di S. Marco)*, in: *La chiesa e il convento di San Marco a Firenze*, Florenz 1989, I, S. 61.



12: Donatello, *Maria Magdalena* (Detail)

dies bei den Florentiner Reformdominikanern der Fall war – und sicher nicht als ein dramatischer Ausdruck nordischer Prägung, wie der eine oder andere Kritiker vorgeschlagen hat.³⁰ Diese Rekonstruktion des ursprünglichen Bestimmungsortes der Maria Magdalena ist natürlich nur eine Vermutung. Tatsächlich ist die originale Aufstellung der Figur aber bis heute ungeklärt. Die erste Nachricht von ihrem Aufenthalt findet sich in den „Spogli strozziani“, aus denen hervorgeht, dass die Skulptur im Oktober 1500 keinen endgültigen Standort im Baptisterium San Giovanni besaß: 1500. 30. X. *Immagine di Sta. Maria Maddalena, che soleva stare in detta chiesa [di San Giovanni] e di poi era stata levata e messa nell'Opera, di nuovo si rimetta in chiesa.*³¹ Der Begriff „Ope-

ra“ bezeichnet die „Opera di San Giovanni“, das Bauamt des Baptisteriums bzw. dessen Räumlichkeiten. Danach wurde der Standort der Skulptur in der Kirche mehrmals verändert: Vasari (1568) und Del Migliore (1684) geben an, dass sie sich an der Südwestwand befand; 1688 wurde sie von dort entfernt, um dem Taufbecken Platz zu machen, 1735 wurde sie an die Südostwand gestellt; später kehrte sie wieder an die Südwestwand zurück, wo sie bis zur Überschwemmung 1966 blieb.³²

Die ziellose Wanderung der Figur durch die Kirche stützt die Annahme, der ursprüngliche Standort sei nicht das Baptisterium, sondern ein direkt Antonino Pierozzi unterstellter reformierter Sitz des Dominikanerordens in Florenz gewesen, vermutlich das Kloster San Marco.³³ Mei-

30 Vgl. V. MARTINELLI, *Il non-finito di Donatello*, in: *Donatello e il suo tempo*, Florenz 1968, S. 191.

31 *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori scritte da M. Giorgio Vasari pittore et architetto aretino*, mit kritischem Apparate herausgegeben von Dr. Karl Frey (hrsg. von K. FREY), I, München 1911, S. 347.

32 Zu den Standortveränderungen der Statue ROSENAUER, *Donatello* (zit. Anm. 13), S. 286–287.

33 Skeptisch zum Baptisterium als ursprünglichen Aufstellungsort der Maria Magdalena hat sich auch Settesoldi geäußert: „I continui spostamenti subiti da questa statua, all'interno del Battistero, dimostrerebbero che essa non aveva,

ner Ansicht nach gelangte die Maria Magdalena erst nach Antonins Weihe zum Erzbischof in das Baptisterium. Denkbar ist, dass er mit der Figur ein beredtes Zeichen der Dominikaner mit betont theologischem Charakter, das ihn zudem tiefberührte, in das bischöfliche Umfeld bringen wollte. Das Baptisterium unterstand nämlich direkt dem Bischof, wie unter anderem die bis ins 16. Jahrhundert gebräuchliche Inaugurationszeremonie der Florentiner Oberhirten belegt. Dem Ritus entsprechend begab sich der neue Bischof, nachdem er den Dom aufgesucht hatte und vor Betreten des Bischofspalastes, dessen Schlüssel ihm offiziell von Mitgliedern der *Visdomini* übergeben wurden, ins Baptisterium. Die *Visdomini* verwalteten seit Jahrhunderten bei Sedisvakanz die *Mensa Episcopalis* (den bischöflichen Besitz). Diese stellten die eigentliche Kontinuität und das historische Gedächtnis einer Macht dar, die ihrem Wesen nach nicht übertragbar war.³⁴ Die Beziehung zwischen den *Visdomini* und den Domkanonikern, den „Hausherren“ der Kathedrale, gestaltete sich stets problematisch. Antoninus selbst lag als Erzbischof mit den Kanonikern der Kathedrale in heftigen Auseinandersetzungen, in die auch seine Ordensbrüder verwickelt waren. Jedenfalls hatte er in San Giovanni größeren Handlungsspielraum als im Dom. Anders als der Dom, in dem der Bischof traditionell nur Gast war, galt San Giovanni seit dem 11. Jahrhundert als *die* Kirche des Bischofs.³⁵ So konnte der Erzbischof eher hier als dort eine „Heiligen-



13: Donatello, *Maria Magdalena* (Detail)

figur des Dominikanerordens“ wie die Magdalena aufstellen und zur theologischen Signatur seines Episkopats machen.³⁶

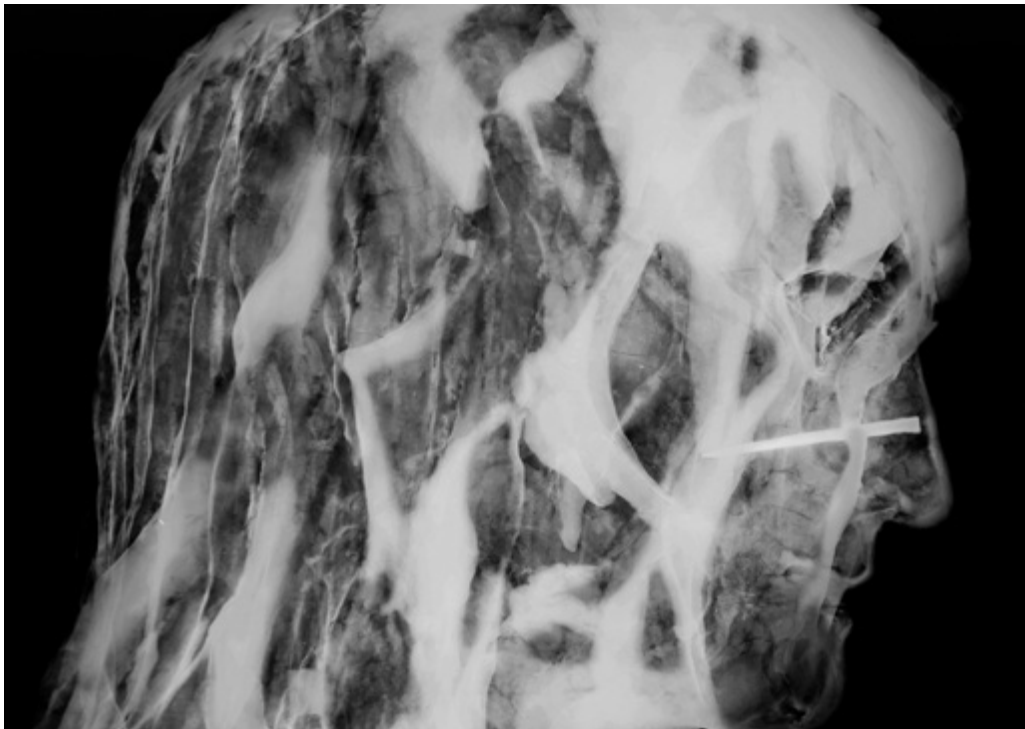
In Bezug auf den Zeitpunkt der Auftragsvergabe der Figur muss berücksichtigt werden, dass die Statue im Baptisterium sicherlich einen nur ihr vorbehaltenen oder zumindest einen festen Ort erhalten hätte und nicht, wie es den Quel-

sin dall'origine, una sua precisa ubicazione, e ciò porta a supporre che forse non era stata eseguita per il Battistero“. E. SETTESOLDI, *Donatello e l'Opera del Duomo di Firenze*, Florenz 1986, S. 60.

34 Den feierlichen Einzug des Bischofs in die Stadt, wie er zwischen dem Ende des 13. und dem Ende des 16. Jahrhunderts stattfand, hat rekonstruiert: L. FABBRI, *La sella e il freno del Vescovo: privilegi familiari e saccheggio rituale nell'ingresso episcopale fiorentino fra XIII e XVI secolo*, in: *Uomini, paesaggi, storie. Studi di storia medievale per Giovanni Cherubini*, Siena 2012, I, S. 895–909.

35 Zum komplexen Thema der politischen und institutionellen Beziehung zwischen der Kathedrale und dem Baptisterium zwischen dem 10. und 15. Jahrhundert siehe A. BENVENUTI, *Stratigrafie della memoria: scritture agiografiche e mutamenti architettonici nella vicenda del Complesso cattedrale fiorentino*, in: *Il bel San Giovanni e Santa Maria del Fiore. Il centro religioso di Firenze dal Tardo Antico al Rinascimento* (hrsg. von D. CARDINI), Florenz 1996, S. 118–127.

36 Zu den schwierigen Beziehungen zwischen Antoninus und den Domkanonikern siehe D. S. PETERSON, *The Cathedral, the Florentine Church, and Ecclesiastical Government in the Early Quattrocento*, in: *La Cattedrale e la città. Saggi sul Duomo di Firenze* (hrsg. von T. VERDON / A. INNOCENTI), Florenz 2001, S. 75–77.



14: Donatello, *Maria Magdalena*, Röntgenbild (Detail)

len zu entnehmen ist, an einem temporären aufgestellt worden wäre, wenn Antoninus bereits als Erzbischof den Auftrag an Donatello vergeben hätte. In der Tat deutet die Ortslosigkeit der Figur im Baptisterium darauf hin, dass diese Kirche nicht der für sie vorgesehene ursprüngliche Standort war.³⁷ Die Fachleute sind bislang geteilter Meinung, was den ersten Aufstellungsort der Statue anbelangt. Manche meinen, sie sei doch für das Baptisterium geschaffen worden³⁸, zu dem sie allerdings keine kul-

tischen oder ikonografischen Verbindungen herstellen können, andere wiederum sagen, sie habe ursprünglich in den Dom gehört.³⁹ Interessant, aber wenig fundiert, erscheint die Annahme von Martha Levine Dunkelman, die Donatellos Skulptur als Symbol von Kraft und Kampfgeist der Frauen sieht und meinte, sie sei für eine entsprechende religiöse Einrichtung vorgesehen gewesen, also eine, die dem Magdalenenkult geweiht war oder eine, die der Wiedereingliederung von Prostituierten diene.⁴⁰

37 Sowohl im „Libro di Antonio Billi“ (1481–1530) als auch im „Codice Magliabechiano“ wird auf die Skulptur im Baptisterium mit der Bezeichnung *al presente* hingewiesen: Il Libro di Antonio Billi (zit. Anm. 9), S. 138–139; Il Codice Magliabechiano cl. XVII. 17 contenente notizie sopra l'arte degli antichi e quella de' Fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarroti scritte da Anonimo Fiorentino (hrsg. von C. FREY), Berlin 1892, S. 77.

38 Unter den Fachleuten, die meinten, der erste Aufstellungsort der Maria Magdalena sei das Baptisterium gewesen, können Rosenauer und Barnes-Oliver zitiert werden, die davon überzeugt waren, dass die Figur zur eigentlichen Gesamtausstattung des Baptisteriums gehörte: ROSENAUER, Donatello (zit. Anm. 13), S. 286; K. BARNES-OLIVER, *Legendary penance: Donatello's wooden Magdalen*, in: Athanor XVII, 1999, S. 25–29.

39 D. STROM, *A new chronology for Donatello's wooden sculpture*, in: Pantheon 3, 1980, S. 243.

40 M. L. DUNKELMAN, *Donatello's Mary Magdalen: a model of courage and survival*, in: *Woman's Art Journal* 2, 2005/2006, S. 10–12.

Auf jeden Fall ist zu bedenken, dass die Maria Magdalena auch auf der Rückseite bearbeitet und bemalt ist; Donatello lässt hier die Haare offen über Schultern fallen (Abb. 15). Die Skulptur wurde demnach rundansichtig konzipiert. Auch muss eine Form quasi liturgischer Verwendung in einer andachtsbetonten Umgebung berücksichtigt werden. Gute Wahrnehmbarkeit wurde durch die Goldschattierungen gewährleistet, die heute nur noch teilweise erkennbar sind.⁴¹ Diese Elemente können als eine weitere Bestätigung dafür gelesen werden, dass der erste Aufstellungsort der Skulptur eine religiöse Institution war, in der die Büsserin Magdalena besondere Verehrung genoss, wie etwa ein Konvent der Reformdominikaner.

Für die Datierung der Figur kommt daher jener Zeitraum in die engste Wahl, in dem Antonino Pierozzi den beiden Dominikanerklöstern vorstand und in dem eine Tätigkeit des Bildhauers, der 1443 nach Padua übersiedelte, in Florenz plausibel ist. Demgegenüber befürworten die meisten Fachleute eine Datierung *nach* Donatellos Aufenthalt in Padua.⁴² Den Grund dafür gibt die Jahreszahl 1455 auf dem Sockel einer schlichten in Holz gearbeiteten Magdalenenfigur in Empoli (Museo della Collegiata di Sant'Andrea). Donatellos Bildwerk wird als ein unmittelbar davor gefertigtes Bezugsmodell an-



15: Donatello, *Maria Magdalena (Rückseite)*

gesehen und somit zwischen 1453 (dem Jahr der Rückkehr des Künstlers nach Florenz) und 1455 datiert.⁴³ Doch wird das Werk zuweilen durchaus auch früher – vor Donatellos Padua-Aufenthalt – angesetzt, was vor allem mit der neuen Datierung der Statue Johannes des Täufers in der Kirche Santa Maria Gloriosa dei Frari in Ve-

41 Petrucci zufolge sollen die Goldschattierungen – eher unwahrscheinliche – Brandspuren an den Haaren der Magdalena und Symbol für die verzehrende und erlösende Liebe sein. vgl. PETRUCCI, *La scultura di Donatello* (zit. Anm. 1), S. 112.

42 Zu dieser Datierung, die Schmarsow (1886) nahelegte und die auch später weithin anerkannt wurde, vgl. die detaillierte Aufstellung von ROSENAUER, *Donatello* (zit. Anm. 13), S. 286–287, mit bereits erwähnter Bibliografie. Darin wird auch auf eine andere – eher unwahrscheinliche – Datierung in den zwanziger Jahren Bezug genommen, die unter anderem von Milanese (1887) vertreten wurde. Sie insinuiert einen Zusammenhang zwischen der Maria Magdalena von Donatello und der gleichen Figur von Brunelleschi, welche später den Flammen zum Opfer fiel und die Antonio Billi in seinem Buch erwähnte. Seit Kurzem hält auch Petrucci die Maria Magdalena für ein Spätwerk Donatellos, vgl. PETRUCCI, *La scultura di Donatello* (zit. Anm. 1), S. 112.

43 Zur Figur von Empoli vgl. (hrsg. von M. MOSCO), *La Maddalena tra sacro e profano* (Ausstellungskatalog, Palazzo Pitti Florenz), Mailand/Florenz 1986, S. 49–51. Zu den bedeutendsten Befürwortern der Datierung der Maria Magdalena von Donatello in den Zeitraum zwischen seiner Rückkehr nach Florenz aus Padua und dem Jahr 1455 zählen Pope-Hennessy und Rosenauer: ROSENAUER, *Donatello* (zit. Anm. 13), S. 246–247, 286–287; POPE-HENNESSY, *Donatello scultore* (zit. Anm. 18), S. 277. Vor nicht allzu langer Zeit zeigt sich auch Cavazzini mit dieser Datierung einverstanden, vgl. L. CAVAZZINI, *Donatello*, Rom 2005, S. 40.

nedig begründet werden kann. Bei deren 1972 begonnener Restaurierung waren die ursprüngliche Jahreszahl und Signatur zutage getreten: MCCCXXX/VIII / OPVSDONATI DE / FLO / RENTIA⁴⁴ Vor dem Hintergrund der dadurch veränderten Faktenlage spricht sich Deborah Strom (1980) für eine Neudatierung der Magdalena aus. Ihr erscheint auch eine Zeitspanne von zwei Jahren (1453–55) zu kurz, um die Skulptur erstens zu schaffen und sie zweitens bekannt werden zu lassen, so dass sie auf Bildhauer in der Umgebung von Florenz Einfluss gewinnen konnte.⁴⁵ Caglioti befürwortet gleichfalls eine frühe Datierung. Er setzt die Entstehung der Statue in die Jahre unmittelbar vor Donatellos Umzug nach Padua, also um 1440–42 und betont die gestalterischen Parallelen zu der auf 1438 datierten Täuferstatue in der Frarikirche.⁴⁶ Ich sehe daher meine Argu-

mentation durch Strom und vor allem Caglioti gestützt, erscheint die Maria Magdalena doch wirklich wie eine Weiterführung, ja Radikalisierung der Technik, die Donatello für den Täufer verwendete. Dies gilt vor allem für die Verwendung des Holzes als Basis für Stuckmodellierung an den künstlerisch und ikonographisch prägnantesten Stellen, eine Technik, mit der im Florentiner Quattrocento kein Bildhauer ausdrucksstärkere Resultate erzielte als Donatello.

Università degli Studi di Roma Tor Vergata

Abbildungsnachweis: Abb. 1, 4: © 2012 Foto Scala, Firenze. – Abb. 2: Archivi Alinari, Firenze. – Abb. 3, 6, 9, 14: Maurizio Seracini, Firenze. – Abb. 5: Celeste Cardinali, Frascati.

44 Vgl. VALCANOVER, *Il San Giovanni Battista di Donatello ai Frari* (zit. Anm. 4), S. 27, Abb. 26a. Valcanover hebt wesentliche Unterschiede zwischen Johannes dem Täufer und der Maria Magdalena hervor, die er als Spätwerk des Künstlers ansieht (S. 29–30). Vgl. auch U. PFISTERER, *Donatello und die Entdeckung der Stile*, München 2002, S. 430–454 mit Ausführungen zur Ikonographie des Materials Holz im Frühquattrocento.

45 „The Magdalen has been dated in the years between 1453 and 1455, directly upon Donatello's return from the Veneto and necessarily before a wooden Magdalen in Empoli, clearly derivative of Donatello's Magdalen, which is dated 1455 on its base. The new date for the Baptist, however, suggests that, since the visual evidence of the close rapport between the two statues remains unchallenged, the Magdalen should logically be dated at least ten years earlier than had previously been thought. [...] The terminus ante quem of 1455 for Donatello's Magdalen established by the inscription on the base of the Empoli statue is somewhat difficult to accept. Donatello would have been forced to complete his Magdalen in an impossibly short span of time and in turn the unknown provincial artist of the Empoli Magdalen would have to have seen Donatello's statue almost immediately upon its completion“. STROM, *A new chronology* (zit. Anm. 32), S. 242. Dunkelmann akzeptiert die These von Strom und datiert die Maria Magdalena auf das Ende der 30er-Jahre, vgl. DUNKELMAN, *Donatello's Mary Magdalen* (zit. Anm. 33), S. 10–12.

46 „L'iconografia dei due santi, ammantati di capelli e pellicce, invitava e anzi obbligava l'autore ad arricchire e ad addolcire copiosamente l'intaglio per via di aggiunte plastiche, prima che la policromia dei pennelli dissimulasse la complessità del lavoro per via di porre“. CAGLIOTI, *Il Crocifisso ligneo di Donatello* (zit. Anm. 5), S. 69–70. Zur Datierung vgl. S. 69, 96.