

Bildkonzepte im Widerstreit. Donatellos *Judith* als „naturalisierte Allegorie“

Ulrich Pfisterer (München, Ludwig-Maximilians-Universität)

Die Judith ist ein todbringendes Zeichen und es schickt sich nicht, da wir das Kreuz und die Lilie als Wahrzeichen haben, es schickt sich nicht, dass die Frau den Mann tötet, und vor allem [schickt es sich nicht], weil sie [die Statuengruppe] unter schlechtem Vorzeichen aufgestellt wurde, denn seitdem hat sich eure Situation von schlecht nach schlechter entwickelt und Pisa ist dann verloren gegangen.“¹ Dieser berühmte, ebenso kurze wie vernichtende Kommentar des Florentiner Herolds Filarete über Donatellos *Judith-und-Holofernes*-Gruppe fiel am 25. Januar 1504 im Zusammenhang einer Kommissionssitzung, die gar nicht direkt Donatellos Statue betraf. Vielmehr diskutierte eine Gruppe von Experten darüber, wo sich der spektakuläre, monumentale Marmor-David, den der junge Michelangelo eigentlich gerade für einen der Pfeiler des Florentiner Dom-Chores fertigstellte, alternativ (und besser sichtbar) im politischen Zentrum der Stadt vor dem Palazzo della Signoria aufstellen ließe. Auch wenn für diesen ungewöhnlichen Schritt mehrere Gründe ausschlaggebend waren, so ist doch festzuhalten, dass für diese veränderte Positionierung wohl erstmals der herausragende Kunstwert eine entscheidende Rolle neben dem Symbolwert des Werkes spielte.²

Favorisiert wurde von Filarete und anderen für Michelangelos David jedenfalls ein Platz neben dem Haupteingang. An dieser Stelle aber – am Beginn der Tribüne (*ringhiera*) – stand nun seit knapp einem Jahrzehnt Donatellos gescholtene Bronze-Monument. Im Zuge der Vertreibung der Medici 1494 aus der Stadt durch die Anhänger Savonarolas waren Mitte Oktober 1495 die beiden Bronzestatuen Donatellos im Palazzo Medici – eben die *Judith-Holofernes*-Gruppe und ein *David* – als Zeichen des Sieges und der Erneuerung der Demokratie in den Stadtpalast überführt worden. Der *David* wurde im Innenhof, die *Judith* vor dem Gebäude unter anderem im Hinblick auf die dort stattfindenden Botschafter-Empfänge aufgestellt (und mit einer neuen Inschrift versehen: „EXEMPLVM SAL[us] PVB[licae] CIVES POS[uerunt] MCCCCXCV“).³ Anfang Juni 1504 sollte dann tatsächlich Michelangelos *David* Donatellos *Judith* verdrängen – und der Palazzo della Signoria damit innen wie außen allein unter dem Schutz des alttestamentarischen Heroen David stehen. Die *Judith* wurde allerdings nicht, wie Filaretos rhetorisch zugespitztes Argument vermuten lassen könnte, ganz beseitigt: Zwar stand sie zunächst zwei Jahre irgendwo im Palazzo della Signoria „auf dem Boden“, am 10. Juni 1506 aber wurde sie nur wenige Meter vom alten Standort entfernt unter eine Arkade der Loggia della Signoria an die Stelle versetzt, die ab 1582 Giambolognas *Raub der Sabinerinnen* einnehmen sollte. Danach rückte sie in die Arkade der Loggia an der Schmalseite, um nach dem Ersten Weltkrieg wieder vor dem Palazzo Vecchio aufgestellt zu werden.⁴ Das „todbringende Zeichen“ war also weiterhin und bis 1980 im Zentrum des Stadtraums präsent. Gleichwohl verdeutlicht die

ABB. 1

ABB. 2



ABB. 1
Donatello: Judith und
Holofernes (Florenz,
Palazzo della Signoria,
um 1456/57)



ABB. 2
Ansicht der Piazza
della Signoria aus
der Loggia dei Lanzi,
Gouache
über Stich
über Stich
(Privatsammlung,
erste Hälfte
19. Jahrhundert)

Bemerkung des Filarete, dass Donatellos *Judith-und-Holofernes*-Gruppe spätestens zu Beginn des 16. Jahrhunderts als Bildwerk nicht mehr uneingeschränkt positiv aufgenommen wurde und das Publikum zunehmend verunsicherte. Die Versetzungen lassen sich auch so verstehen, dass Judith gegenüber den männlichen Tugendhelden, auf die sich Florenz im Laufe seiner Geschichte berief—David und Herkules, dann auch Perseus—zunehmend in den Hintergrund rückte.

Im Folgenden soll verständlich werden, warum dieses Bildwerk von Anfang an nicht widerspruchsfrei wahrzunehmen war: Meine Argumentation zielt darauf, dass in Donatellos *Judith* als „naturalisierter Allegorie“⁴⁵ zwei unterschiedliche, nicht konfliktfrei zu verbindende Bildkonzepte aufeinandertreffen, eine (ältere) sinnbildlich-schematische und eine (neue) naturnah-narrative Auffassung. Gemeint ist damit kein absichtliches Oszillieren zwischen Wirklichkeit und Fiktion, zwischen vordergründigem Schein und tieferer Wahrheit, zwischen *historia* und *allegoria*, das inhaltlich und ästhetisch spätestens seit Dante und Giotto einen Mehrwert von Texten und Bildern erzeugt,⁶ sondern ein ungelöstes, gegenseitig störendes Neben- und Übereinander der Bildauffassungen. Für die Frage, „wie Bilder funktionieren“, sind—so die These—gerade auch die Monumente und die Momente besonders aufschlussreich, in denen sich Intentionen nicht vollkommen erfüllen. Angesichts der Fülle konkurrierender, von unterschiedlichen Beobachtungen und Annahmen ausgehender Deutungsvorschläge zu Donatellos *Judith und Holofernes*, von denen bis heute keiner allgemein akzeptiert wurde, gilt es zudem zu betonen, dass im Folgenden die „(Er-)Lösung“ auch nicht im Postulat einer mehr oder weniger bewusst produzierten Ambiguität gesucht wird, die bereits den Auftraggebern unterschiedliche Deutungsmöglichkeiten nebeneinander zu sehen erlaubt hätte—ohne solche ambiguen Elemente und unterschiedlichen Publikumswahrnehmungen im realisierten Werk zu bestreiten. Es geht darum zu zeigen, warum sich die mit der Statuengruppe verbundene, konkrete Intention, wie sie hier zu rekonstruieren versucht wird, nicht problemlos umsetzen ließ.

Fakten

Die lebensgroße, mit dem dreieckigen Bronzepodest 236 cm hohe Judith-Holofernes-Gruppe –in zwölf Teilen gegossen und sehr wahrscheinlich auch inklusive ihrer originalen Marmorbasis erhalten–ist stolz mit „OPVS DONATELLI FLOR[entini]“ signiert: Eine antikisierende Autorschaftsbekundung, die sich so nur noch beim *Gattamelata* in Padua und bei den Kanzeln für S. Lorenzo in Florenz findet und dem späten Donatello möglicherweise besonders geeignet für herausragende, für die ‚Ewigkeit‘ geschaffene Bronzewecke im Wettstreit mit der Antike schien. Außer Frage dürfte daher stehen, dass Donatello selbst und wohl auch seine Auftraggeber die Judith-Gruppe zunächst einmal für sehr gelungen hielten.⁷

Entstanden ist die Gruppe nach Donatellos Rückkehr aus Padua 1453, möglicherweise ab 1456/57.⁸ Da Donatello 1457–1459 in Siena weilte und aus der Zeit dort zwei Zahlungsbelege überliefert sind, in denen von einer „halben Figur der Gulletta“ die Rede ist, wurde überlegt, ob die Gruppe zunächst für Siena geplant gewesen war. Zuletzt hat Claudia Märkl alle Hinweise dafür zusammengestellt und für einen ursprünglichen Auftrag der Sieneser Dom-Opera plädiert, die im Einklang mit den Bemühungen des Sieneser Papstes Pius II. Piccolomini ein „Denkmal der Türkenkriegspropaganda“ habe errichten wollen.⁹ Die Gegentheorie besagt, dass mit „mezza figura“ nur eine Büste der Heiligen Giuletta gemeint gewesen sei.¹⁰ Allerdings ist in der Auflistung unmittelbar darunter von einer „mezza figura di sannto Giovanni di mano di Donatello“ die Rede, die man –wenn man nicht auch hier lieber eine ansonsten nicht überlieferte Büste des Täufers postulieren will–auf ein Teilstück von Donatellos Bronze-Johannes für Siena beziehen könnte, wobei dann aber entsprechend bei der *Judith* ebenfalls nur ein Teilstück während des Gussprozesses bezahlt worden sein könnte. Endgültig beweisen lässt sich keine der beiden Deutungen. Die im Folgenden entwickelten Überlegungen behalten daher beide Varianten im Blick.

Spätestens 1469 –mit großer Wahrscheinlichkeit schon 1464 oder noch etwas früher–war die Skulpturengruppe jedenfalls im Garten des neu erbauten, um 1457 vollendeten Palazzo Medici in Florenz aufgestellt. An ihrem Sockel waren, wie sieben Abschriften des 15. Jahrhunderts dokumentieren, auf gegenüberliegenden Seiten zwei Inschriften angebracht: „Regna cadunt luxu, surgunt virtutibus urbes: / Cesa vides humili colla superba manu.“ – „Salus publica. / Petrus Medices Cos. fi. libertati simul et fortitudini / hanc mulieris statuam, quo cives invicto / constantique animo ad rem publicam tuendam redderentur, / dedicavit.“ Ein Manuskript datiert diese Texte auf „1464“.¹¹ Und vermutlich wird auch schon 1464 in einem Beileidsschreiben zum Tod des Cosimo de’ Medici am 1. August auf eine der beiden Inschriften Bezug genommen.¹² Durch diese Aufstellung wurde die *Judith* zum Pendant der anderen Bronzestatue Donatellos für die Medici, dem *David* im Innenhof des Palastes –der bereits rund 15 Jahre früher geschaffen und aus dem alten Haus der Medici hierher überführt worden war.¹³ Beide alttestamentarischen Heroen-Statuen waren mit Inschriften versehen, auf die noch ausführlich einzugehen ist. Bei der *Judith* wird explizit Piero de’ Medici genannt –allerdings installierte Cosimo seinen Sohn Piero schon gegen Ende seines Lebens als Nachfolger, so dass diese Erwähnung den Zeitpunkt und die Verantwortung für Aufstellung oder gar Auftragsvergabe nicht zu präzisieren hilft.

Aus dem Jahr 1464 stammt auch die wohl früheste, bislang nicht erkannte, visuelle Reaktion auf die Statue. Es handelt sich um ein Fresko von Judith, mit dem abgeschlagenen Haupt des Holofernes in der einen, dem Schwert in der anderen Hand, im Palazzo Comunale des kleinen

Städtchens Lucignano. Rund 40 km östlich von Siena und 90 km von Florenz entfernt gelegen, stand Lucignano bis 1554 unter Siener Herrschaft. Der gesamte Ratssaal (Sala di Udienza) wurde in mehreren Etappen zwischen 1429 und 1476 mit mythologischen, antik-heidnischen und alttestamentarischen Tugend-Exempla ausgeschmückt und mit Inschriften zum Thema „Gutes Regiment“ versehen.¹⁴ Stiftername und Datum „1464“ für die *Judith* sind auf einem Täfelchen festgehalten. Deren Typus und Körperhaltung scheint zunächst einmal nichts mit Donatellos Statue gemeinsam zu haben. Und doch könnten einige so in der Bildtradition zuvor nicht gestaltete Details der schlichten Malerei, wie der Schleier über dem Kopf, das unter der Brust gegürtete Gewand, dessen schwer nach unten hängender Stoff einen Überschlag formt, als Reflexe auf Donatellos Werk verstanden werden. Vor allem aber der Umstand, dass das bislang im Kontext öffentlich-politischer (Versammlungs-)Räume nicht nachweisbare Thema *Judith und Holofernes* nun in einer kleinen Kommune so prominent zum Thema erhoben wurde, lässt den Impuls der Metropole vermuten, sei es, dass



ABB. 3

Judith (Lucignano, Palazzo Comunale, Sala di Udienza, 1464)

ABB. 4

Detail von Donatellos Judith

ABB. 5

Giovanni della Robbia: Judith (Florenz, Museo Bardini, um 1520)

ein ursprünglich für Siena geplantes Monument aufgegriffen wurde (auch das Agostino di Marsilio zugeschriebene *Maestà*-Fresko an der Schmalwand der Sala di Udienza von Lucignano und die Gesamt-Idee von *uomini illustri* rekurren auf Ausstattungsprogramme des Palazzo Pubblico in Siena von Simone Martini und Taddeo di Bartolo), sei es, dass eine neue Bronze-Statue im konkurrierenden Florenz als ‚neueste Mode‘ den Anstoß gab.¹⁵

Ambiguität

Die lebensgroße Statuengruppe ist nicht das erste Werk, bei dem Donatello zwei Figuren – eine dominant, eine unterworfen – kombiniert. Die *Abraham-Isaak*-Gruppe vom Campanile, entstanden 1421 wohl in Zusammenarbeit mit Nanni di Bartolo, zeigt bereits ein ähnliches Prinzip.¹⁶ Dennoch wird die *Judith-Holofernes*-Gruppe in den bisherigen Beschreibungen und formalen Analysen selten als formale Weiterentwicklung des älteren Werkes verstanden, vielmehr ihre Sonderstellung und ihre Ambiguität betont. Die Einschätzung von Max Dvořák lässt die Schwierigkeiten erahnen: „Man spricht meist davon, dass es Donatello um die Verbindung von zwei Körpern zu einer statuarischen Gruppe zu tun war [...] dieser erste Versuch sei misslungen. Man bemüht sich allerdings vergeblich, eine Ansicht zu finden, die die beiden Körper zu einer geschlossenen, organisch durchgebildeten Masse von einheitlicher Umrisswirkung verbinden könnte. [...] All dies kann schwerlich auf Misslingen und Unvermögen beruhen, sondern

erfordert eine andere Erklärung. [...] Der Nachdruck scheint nicht auf eine große statuarische Konzeption, sondern auf die naturalistische Wirkung gelegt zu sein.“¹⁷ Dvořáks Verweis auf die verblüffende Naturnähe hat eine lange Tradition: Bereits Vasari kolportiert die Behauptung, die nackten Beine des Holofernes seien Naturabgüsse. Während dies eher wenig wahrscheinlich scheint, hat die Restaurierung 1940 ergeben, dass der Schleier der Judith tatsächlich von drapierten Stoffbahnen abgegossen wurde.¹⁸ Andererseits—auch das wurde vielfach betont—erscheint die Gruppe aber erstaunlich schematisch und erstarrt. Dies gilt insbesondere für den erhobenen Arm der Judith, der bereits einen der zwei in der Bibel erwähnten Schläge in den Hals des betrunkenen Holofernes ausgeführt hat, in dieser Haltung aber nicht wirklich treffen würde.¹⁹ Diese Spannung zwischen Schema und Naturnähe muss eine umfassende Deutung der Skulptur erklären.

Entscheidend ist ebenfalls, die erotischen Ambiguitäten der Gruppe herauszustellen: den nackten, willenlos-unkontrollierten, zugleich „triebhaft-tierischen“ Männerkörper im Unterschied zum beherrschten, weitgehend verhüllten, freilich (wie in der Bibel beschrieben) geschmückten Frauenkörper und das Heranziehen des Kopfes an den Oberschenkel, dessen intime, lustverheißende Nähe in diesem Fall den Tod bedeutet. Hier werden die narrativen Elemente der biblischen Erzählung, wie die Witwe Judith den assyrischen Feldherrn verführte, zwar mit Blick auf die bisherige Bildtradition in neuer Weise präsentiert—scheinen aber dennoch im Rahmen einer visuellen Auslegung der biblischen Erzählung einigermaßen verständlich. Dagegen operieren Interpretationsvorschläge, die insbesondere Ansätze der (Tiefen-) Psychologie benutzen, mit weitreichenden theoretisch-methodischen Prämissen—wie dem Hinweis auf Penisneid und Kastrationsangst—ohne zunächst naheliegende, „vordergründige“ Erklärungsangebote für Komposition und Aufstellung der Gruppe im Garten des Palazzo Medici zu liefern.²⁰

Bezeichnend für die Ambiguitäten der Wahrnehmung ist schließlich auch, dass der Herold Filarete zwar 1504 das „todbringende Zeichen“ im Stadtraum kritisierte, die Della Robbia-Werkstatt aber in den Jahren um 1500/25 kleine Judith-Statuetten vermutlich als eine Art „Haussegen“ fertigte.²¹ Während die meisten zu einem Typus gehören, bei dem die alttestamentarische Heroin den Schwert-Arm erhoben hat und mit der anderen Hand den abgetrennten Kopf des Holofernes vorweist, gibt es auch einige Beispiele, bei denen Donatellos Vorbild noch offensichtlicher als Ausgangspunkt diente, allerdings in einem Detail zu korrigieren und formal zu klären versucht wurde: Judith steht hier über Holofernes, hat dessen Kopf aber bereits ganz abgetrennt, so dass der blutende Rumpf zu Boden gesunken ist—so scheint das narrative Handlungsproblem der beiden Protagonisten zueinander schlagartig gelöst. Umso wichtiger bleibt die Frage,



ABB. 4

ABB. 5

warum nicht bereits Donatello diese naheliegende Lösung gewählt hatte, sondern das Hochziehen von Kopf und Körper für entscheidend hielt?

Deutungsversuche

Außer Frage steht, dass Donatellos Skulpturengruppe als Tugend- und Laster-Exemplum das Freiheitsstreben der Florentiner bestärken sollte, wie die Inschriften eindeutig besagen. Allerdings lässt sich damit die Spezifik der Themenwahl und Gruppe nicht vollständig erfassen. Wird dadurch doch zunächst einmal nur die Botschaft quasi verdoppelt, die bereits vom Bronze-David Donatellos im Innenhof ausging. Anders als David jedoch, der in Florenz auch zuvor schon als Einzelfigur zum Symbol für Freiheitswillen und göttliche Unterstützung der Republik Florenz gedient hatte, gab es keine Tradition für eine isolierte Darstellung von Judith-Holofernes. In den Deckenfeldern von Orsanmichele, an Ghibertis Paradiestür, in den heute zerstörten Wandmalereien im Palazzo Davanzati von Prato oder im Palazzo Montegiordano der Orsini-Fürsten in Rom – in allen diesen Beispielen ist die Heroin eingebunden und Teil eines Zyklus zur Heils- oder Weltgeschichte bzw. zu Tugenden und Lastern. Vor diesem Hintergrund könnte man den Umstand, dass im Palazzo Medici in Florenz zudem Donatellos *David* aufgestellt wurde, so verstehen, dass auch hier die *Judith-Holofernes*-Gruppe nur in Kombination mit einem anderen männlichen Heroen möglich war. Allerdings erlaubte die Aufstellung im Garten eine isolierte Betrachtung – sei es vom Gartentor aus, sei es vom Hof aus. So bleibt die Frage, woraus sich die Aufstellung (wenn nicht der Auftrag) eines Bronzemonuments von *Judith und Holofernes* begründet?

Die bisherigen Deutungsvorschläge lassen sich in vier große Gruppen ordnen, die hier in der Reihenfolge, in der sie in die Forschung eingebracht wurden, kurz aufgelistet seien: I. Bei einem primär religiösen Verständnis wird betont, dass Judith und Holofernes im Schema der Psychomachie als Verkörperung einer oder sogar aller christlicher Tugenden, die das Laster überwinden, dargestellt seien, wobei die Tugendheldin Judith auch als Präfiguration der Jungfrau Maria als dem Inbegriff aller Tugenden verstanden werden konnte.²² II. Dagegen betont ein anderer Ansatz – zunächst noch ohne von der wiederentdeckten Manuskript-Überlieferung der Inschriften Kenntnis zu nehmen²³ – die „politische Ikonographie“. Die Gruppe sei weniger christlich denn im Kontext des Florentiner Bürgerhumanismus bzw. des aufkommenden Florentiner Neoplatonismus als Sinnbild gesellschaftlicher Tugenden wie Klugheit, Gerechtigkeit, Stärke und des seelischen Aufstiegs zu begreifen. Wie Judith im Alten Testament, erwehre sich Florenz mit göttlicher Hilfe seiner Feinde.²⁴ III. Anstatt einer allgemeinen Tugend-Botschaft des Monuments wurden auch konkrete Anlässe und historische Ereignisse zu identifizieren versucht, an die mit der Aufstellung erinnert werden sollte: etwa die (Jahrzehnte zurückliegende) Albizzi-Verschwörung oder die aktuelle Auseinandersetzung mit den Osmanen. Allerdings finden sich am Monument selbst und in seinen Inschriften dafür keine konkreten Anhaltspunkte, ganz abgesehen davon, dass vergleichbare „Ereignismonumente“ zu diesem Zeitpunkt nicht bekannt sind.²⁵ IV. Schließlich wurde auf die wichtigen Fragen von Körper, Gender und unterschiedlichen Wahrnehmungsweisen verwiesen, wobei auf die Schwierigkeiten einer vorrangig psychoanalytischen Deutung schon hingewiesen wurde.²⁶

Erstaunlicherweise spielt der visuelle Kontext der Gruppe im Medici-Garten bei allen diesen Deutungsversuchen immer noch eine relative geringe Rolle, obwohl John Shearman prominent auf dessen Bedeutung hingewiesen hat.²⁷ Es ist nicht klar, wo genau im Garten die

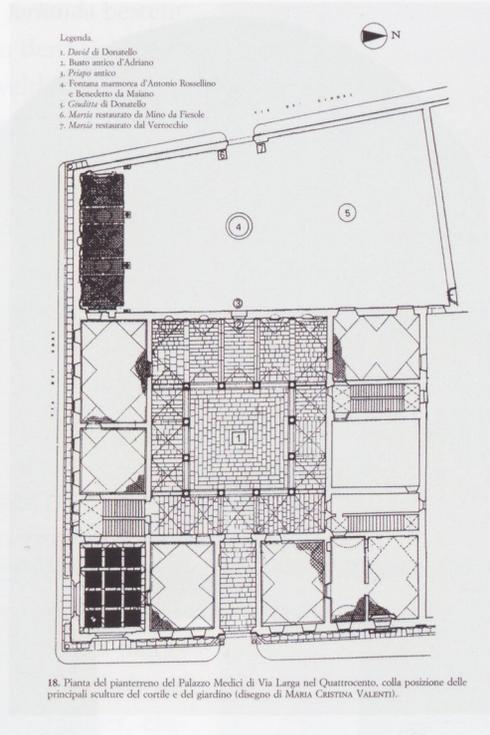


ABB. 6
 Ansicht des Gartens im
 Palazzo Medici, Florenz

ABB. 7
 Rekonstruktion der
 Statuenaufstellung im
 Erdgeschoss des Palazzo
 Medici nach Caglioti 2000
 (wie Anm. 8)

Gruppe stand. Auf jeden Fall aber handelte es sich nicht um eine Brunnenfigur, wie zeitweise vermutet. Klar ist dagegen, dass die Gruppe aus mindestens zwei Hauptrichtungen wahrgenommen werden konnte: Kam man vom Innenhof her, dann folgte die *Judith* auf den *David*, womit sich die Frage nach ihrer spezifischen Botschaft nur noch dringlicher stellt. Der Hochmut des Holofernes, von dem die Inschrift unter der Gruppe spricht, wäre zudem durch ein Beispiel aus der antiken Mythologie in dieser Blickachse ergänzt worden: Am Gartentor war ein antiker, von Mino da Fiesole restaurierter, hängender *Marsyas* aufgestellt, dessen (musikalisch-dichterische) *superbia* von Apoll durch Häuten bestraft wurde.²⁸ Außerhalb der Gartenmauer war die Baustelle von S. Lorenzo unter Medici-Patronat. Kam man von dort durch das Gartentor in den Palast oder spähte auch nur durch das Gitter (?) dieses Tores, dann erhob sich die Judith-Holofernes-Gruppe vor der hochragenden Architektur des neuen Palazzo Medici in einem *locus amoenus*.

ABB. 6, 7

Fortitudo – Magnificentia

Ausgangspunkt für die hier entwickelten Überlegungen ist die erstaunliche Feststellung, dass die größte Gruppe von italienischen Vergleichsbeispielen für die Ikonographie von Judith und Holofernes bislang nicht konsequent beachtet wurde: Es handelt sich um ein System von Tugenden und Lastern, das letztlich auf den Kirchenlehrer Augustinus zurückgeht. Dessen bildliche Umsetzung als „gemaltes Programm der Augustinereremiten“ hat Dorothee Hansen untersucht.²⁹ Entwickelt wurde es um 1370 in Norditalien, in S. Andrea zu Ferrara und der Eremitanikirche von Padua, erlangte dann aber auch in der Toskana bis ins frühe 15. Jahrhundert weite Verbreitung. Einzelne Elemente wurden bereits zuvor in Bologneser Rechtshandschriften der 1350er Jahre und in der *Canzone delle virtù e delle scienze* des Bartolomeo di Bartoli, vor 1349 für

ABB. 8,9

ABB. 8
 Serafino de' Serafini:
 Triumph des Heiligen
 Augustinus (aus
 S. Andrea) (Ferrara,
 Pinacoteca Nazionale,
 um 1378)



ABB. 9
 Anhang zu
 Convenevole da
 Prato, Regia Carmina
 (Florenz, Biblioteca
 Nazionale Centrale
 di Firenze, MS Banco
 Rari 38, fol. 31r,
 Neapel, um 1340).
 Iusticia über Nero
 und Fortitudo über
 Holofernes



ABB. 10 den lombardischen Fürsten Bruzio Visconti entstanden, vorweggenommen. Hier deutet sich schon an, dass diese Tugend-Laster-Ikonographie keineswegs auf religiöse Kontexte und die Augustiner beschränkt war, sondern auch in politischem Zusammenhang und als Fürstenspiegel Verwendung fand. So wurde sie auch bereits den beiden um 1340 entstandenen Abschriften der *Regia Carmina* für König Robert von Anjou als eine Art Anhang beigelegt: Die drei theologischen und vier Kardinaltugenden sitzen oder stehen dabei jeweils über historischen Vertretern des von ihnen überwundenen Lasters.³⁰ *Fortitudo* ist insofern ein Sonderfall, als sie nicht sitzt, sondern vor einem Turm stehend einen Löwen an sich hochzieht und so bezwingt. Unter dieser Gruppe kauert *Holofernes* als überwundenes historisches Beispiel.

Mit diesen Überlegungen soll nun nicht einfach noch ein weiteres ikonographisches Vergleichsbeispiel angeführt oder gar behauptet werden, dies sei die unmittelbare Vorlage für den Auftrag an Donatello gewesen. Betont sei zunächst einmal nur, dass damit um 1400 in der Toskana und Norditalien wohl der geläufigste bildliche Kontext für die Verbindung von Judith/Holofernes und Tugenden/Lastern benannt ist. Betont sei aber auch als entscheidender formaler Aspekt, dass das ungelenkte Zusammenfügen von *fortitudo* mit einem Löwen über Holofernes ein allegorisch-personifiziertes Abstractum mit einer Handlung und einer historischen Person zusammenspannt und so diese Bildgestaltung in gewisser Weise *allegoria* und *historia* zu verbinden versucht. Zudem agiert die Tugendpersonifikation vor ihrem Turm ähnlich wie die *Judith* vor dem Palazzo Medici. Betont sei drittens, dass die Inschriften unter Donatellos *Judith* explizit besagen, Piero de' Medici habe die Statue dieser Frau der Freiheit und Stärke—*fortitudo*—dediziert, wobei die Warnung vor dem Hochmut des Holofernes in der Auslegungstradition keineswegs nur eine äußere Bedrohung meinte, sondern die potentielle *superbia* aller Herrschenden und Heerführer.³¹ Betont sei zudem viertens, dass gerade auch diese Text- und Bild-

tradition detailliert erläutert, worin das Wesen der *fortitudo* besteht, nämlich nicht vorrangig in Körperkraft, sondern in der Stärke und Festigkeit des Geistes gegen alle veränderlichen weltlichen Dinge und Widrigkeiten. Deshalb zählen zu den Unterkategorien der *fortitudo*, wie sie häufig auf dem Turm hinter ihrer Personifikation aufgelistet sind, etwa auch die Geduld (*patientia*). An erster Stelle aber steht die *magnanimitas*, die Großherzigkeit, die im Florenz des 15. Jahrhunderts nicht nur als eine zentrale Tugend der alttestamentarischen Heldin Judith verstanden wurde, sondern als entscheidend für das Wohlergehen jeder Stadtrepublik.³²

An zweiter Stelle der Untertugenden der *fortitudo* steht – aus heutiger Sicht vielleicht überraschend – *magnificentia*. Im Laufe des 14. und 15. Jahrhundert gewann *magnificentia* dabei eine erweiterte Bedeutung als eine Form der Großartigkeit, Prachtentfaltung und Weise des Geldausgebens zum Wohle des Gemeinwesens.³³ Die Stärke besteht hier darin, den eigenen Besitz nicht an sich gerafft zu halten, sondern eben in einer – normalen Personen unvorstellbaren – Weise dafür einzusetzen, Pracht und Schönheit eines Stadtwesens zu fördern. Das Gegenteil davon ist das ausschließlich auf den eigenen Genuss gerichtete Luxusleben des Holofernes, einschließlich seiner *luxuria* oder sexuellen Lüsternheit. Die Inschrift unter Donatellos Statue beginnt genau mit diesem Aspekt: „Königreiche fallen durch Luxus“. So ungewohnt dies für uns beim Anblick der bronzenen Judith-Holofernes-Gruppe klingen mag: Die *fortitudo* oder Stärke, der laut Inschrift die Figur gewidmet ist, wird durch das Bildthema wie durch die erste Zeile der Inschrift dahingehend spezifiziert, dass es eine Geistesstärke ist, die dem Luxus und der Verführung der Sinne widersteht. Dadurch „erheben“ sich Städte und die Bürger finden zu ihrem Gemeinwesen. Das ist zwar nicht die erste und einzige Botschaft der Statuengruppe: Es geht zunächst um städtische Freiheit und Demut im Unterschied zum Hochmut von Herrschenden. Aber es ist eine Botschaft der Skulpturengruppe und zwar die, die die *Judith* vom *David* am deutlichsten unterscheidet.

Betont sei schließlich fünftens, dass in den 1450er Jahren, also während der Bauarbeiten am Palazzo Medici und zur Entstehungszeit von Donatellos *Judith*, die Diskussion über Luxus versus Magnifizenz zur größten Herausforderung für Cosimo de' Medici geworden war. Der De-facto-Stadtherr tat alles, dem Luxus-Vorwurf, der ihn immer hartnäckiger verfolgte, zu begegnen. Magnifizenz, Prachtentfaltung zum Wohl des Gemeinwesens, war ein Ausweg der Rechtfertigung. Nicht umsonst übersetzte Leonardo Bruni just die *Ökonomik* des Aristoteles ins Lateinische, in der die Theorie der Magnifizenz entwickelt wurde. Nicht umsonst widmete Timoteo Maffei 1453, während des Palastbaus, dem Stadtherrn die Schrift *Gegen die Verleumder der Magnifizenz des Florentiners Cosimo de' Medici* (*In magnificentiae Cosmi Medicei Florentini detractores libellus*), ein Traktat, der gleich im ersten Satz das entscheidende Gegensatzpaar aufruft: Nicht *luxuria* leite das Tun des Cosimo, sondern seine *magnificentia* diene dem christlichen Glauben und der Stadt.³⁴ Dadurch rechtfertigen sich prachtvolle Kirchenstiftungen, aber auch sein neuer Palast! Wie drängend das Problem war, zeigt ein Bericht, wonach während der Erbauung des Palastes nachts der Haupteingang mit Tierblut beschmiert wurde aus Protest gegen den unangemessenen Luxusbau eines einzelnen Bürgers. Alberto Avogadro musste kurz darauf erneut

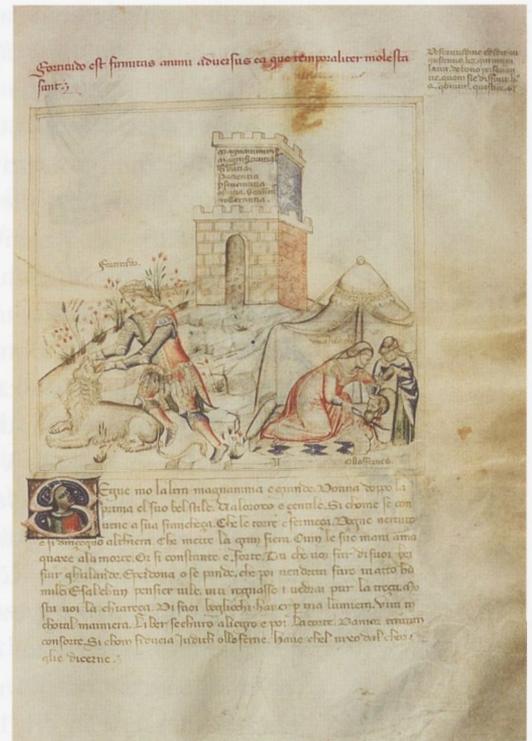


ABB. 10
Canzone delle Virtù e
delle Scienze (Chantilly,
Musée Condé,
MS 1426, fol. 3r,
um 1349). Bartolomeo
e Andrea de' Bartoli:
Fortitudo, Judith und
Holofernes

und nun noch deutlicher auf Cosimos Bauprojekte zielend, dessen Magnifizienz verteidigen (*De Religione & Magnificentia Illustris Cosmi Medices Florentini*).³⁵ Cosimo selbst betonte seine persönliche Demut und Askese einmal mehr dadurch, dass er sich auf dem Dreikönigsfresko, das Benozzo Gozzoli 1459/60 in der Palastkapelle ausführte, als Reiter eines Maulesels darstellen ließ. Und nicht umsonst zitierte Francesco del Padovano in seiner Lob- und Trostschrift auf den Tod des Cosimo 1464 die Inschrift der Judith im Zusammenhang mit Cosimos Freigebigkeit und Einsicht in die Relativität allen Reichtums.³⁶

Zu überlegen wäre schließlich, ob die anonym verfasste *Sacra Rappresentazione La festa del Nabucdonasor re di Babilonia* nicht ebenfalls in diesem Kontext zu verstehen ist: Wird hier doch überraschenderweise Donatello als berühmter Meister aufgerufen, um eine goldene Bildnis-Statue des Königs Nebukadnezar zu schaffen (vgl. Daniel 3, 1–25). Von den tatsächlichen Werken Donatellos erwähnt der Text explizit nur die Außen-Kanzel in Prato und die *Dovizia* auf einer Säule am Mercato Vecchio von Florenz (weshalb das Theaterstück manchmal um 1430 datiert wird, wobei die Geschichte dieser *sacre rappresentazioni* in Florenz eigentlich erst einige Jahre später beginnt).³⁷ Allerdings geht es nun ausgerechnet um die hypertrophe Selbstdarstellung des babylonischen Königs, in dessen Auftrag Holofernes den Feldzug unternommen hatte. Die „superbia“ von Nebukadnezars Auftrag, die im Dialog als „magnificentia“ schöngeredet wird, könnte so durchaus eine aktuelle Anspielung auf Cosimo de' Medici beinhalten, auf dessen Bildhauer Donatello und auf die glänzenden Statuen im neuen Palast. Damit würde das Theaterstück erst in die 1460er Jahre datieren und nicht die aktuellen Werke, sondern allein allseits gut bekannte ‚öffentliche‘ Monumente Donatellos für das Florentiner Publikum aufrufen (möglicherweise auch als bewusster Gegensatz zu den ‚privat‘ errichteten, ‚überheblichen‘ Statuen der Medici).

Donatellos *Judith-Fortitudo* jedenfalls – zur Hochzeit der Auseinandersetzungen um den Reichtum der Medici vor der hochragenden Gartenfassade von deren neuem Palast aufgestellt und für das städtische Publikum vom Tor zur Piazza S. Lorenzo hin zu sehen – hätte daher nicht nur betont, dass Glaube, Demut und alle anderen Tugenden einer Stadtgemeinschaft helfen, unter Gottes Schutz ihre Freiheit zu wahren, so wie es Judith mit ihrer Tat seinerzeit vorgeführt hatte. Die Statue hätte auch daran erinnert, dass zu den Eigenschaften dieser *fortitudo* entscheidend die *magnificentia* gehört, wie sie die besitzende Familie der Statue praktiziert: Denn Cosimo und seine Söhne schwelgen nicht im persönlichen Luxus wie Holofernes, sie besitzen die Seelenstärke, Geld in großem Maßstab für das Allgemeinwohl auszugeben. Dazu gehörte neben den Kirchenstiftungen auch der neue Medici-Palast, der den Glanz der Stadt Florenz insgesamt mehrte.

Historia – Allegoria

Donatellos *Judith-und-Holofernes-Gruppe* verbindet – zumindest für das Medium Skulptur in neuer Weise – historisches Narrativ, den Bericht des Alten Testaments, mit allegorischen und politischen Sinnebenen. Sie versucht, als ‚naturalisierte Allegorie‘ Heilsgeschichte und personifizierte *Fortitudo*, Naturbeobachtung und Verweisfunktion zu überblenden. Das dürfte zumindest teilweise die schematische Gesamthaltung erklären, die nicht nur möglichst überzeugend erzählen, sondern als Sinnbild funktionieren will. Brüchig wird dieser Entwurf durch zweierlei: Zum einen durch Donatellos überragende Naturnachahmung, die insbesondere die physische, sinnliche Präsenz des *Holofernes* so überzeugend gestaltet, dass es offenbar schwierig wurde, die abstrakte

Qualität und allegorische Bedeutung der Gruppe noch wahrzunehmen und eben zu erkennen, dass hier nicht einfach „eine Frau einen Mann tötet“, sondern im historischen Exemplum ein spezifisches Tugendprinzip gemäß eingeübter Bildtradition über das Laster triumphiert. Der andere Grund, dass die Statue zunehmend Komplikationen für das Verständnis aufwarf, resultiert aus ihren Versetzungen. Dass die *Judith* 1495 als sichtbarer Ausdruck nun des Sieges der Republik über ihre Medici-Tyrannen vor den Palazzo della Signoria aufgestellt wurde und nicht etwa der ebenfalls aus dem Medici-Palast konfiszierte Bronze-*David*, hat sicher auch damit zu tun, dass der kleinere *David* noch weniger dem Maßstab des Palastes gewachsen gewesen wäre. Wichtig für diese Entscheidung dürfte aber auch gewesen sein, dass die *Judith-Fortitudo* so zunächst wiederum vor einem befestigten ‚Turm‘ zu stehen kam, wie es dem Sinnbild der Stärke entsprach. Spätestens mit der Versetzung in die Loggia dei Lanzi war der visuelle Kontext von *fortitudo* und *magnificentia* dann aber endgültig abgetrennt und verloren.

Und so hat auch die bisherige Forschung zwar eingehend die sinnbildlichen, politischen und gesellschaftlichen Dimensionen von Donatellos Skulpturengruppe analysiert. Dagegen sollte hier gezeigt werden, dass einerseits Donatellos neuartige Naturbeobachtung das Verhältnis und die Verbindung der tradierten Bildkonzepte von *historia* und *allegoria* vor besondere, in diesem Fall kaum widerspruchsfrei zu lösende Herausforderungen stellte, und dass andererseits die im Bildwerk evozierte Vorstellung von *magnificentia* die Aufstellung eines solchen spektakulären Werkes vor einem nicht weniger spektakulären neuen Privatpalast überhaupt erst rechtfertigen konnte.

ANMERKUNGEN

- 1 „[...] la iuditta e segno mortifero e non sta bene havendo noi la + [Kreuz] per insignia et el giglio non sta bene che la donna uccia l' homo et maxime essendo stata posta chon chattiva chonstellatione perche da poi in qua siete iti di male in peggio e perdessi poi pisa“; danach wird Donatellos *David* im Hof des Palazzo della Signoria, der einen anderen möglichen Aufstellungsort 'blockiert', für seine Beinhaltung kritisiert; s. Saul Levine, *The Location of Michelangelo's David: The Meeting of January 25, 1504*, in *Art Bulletin* 56 (1974), 31–49; zum größeren Kontext Geraldine A. Johnson, *Idol or Ideal? The Power and Potency of Female Public Sculpture*, in *Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy*, hg. von ders. und Sara Matthews-Grieco (Cambridge 1997), 222–245
- 2 Ulrike Müller-Hofstede, *Repräsentation und Bildlichkeit auf der Piazza della Signoria. Aufstellung und Bedeutungsverdichtung von Michelangelos Koloss vor dem Palazzo Vecchio*, in *Skulptur und Platz. Raumbesetzung, Raumüberwindung, Interaktion*, Stephanie Hanke, Alessandro Nova (Berlin 2014), 283–302; Arnold V. Coonin, *From Marble to Flesh. The biography of Michelangelo's David* (Prato 2014); John T. Paoletti, *Michelangelo's David. Florentine history and civic identity* (New York 2015)
- 3 Matthias Krüger, *Wie man Fürsten empfing. Donatellos ‚Judith‘ und Michelangelos ‚David‘ im Staatszeremoniell der Florentiner Republik*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 71 (2008), 481–496
- 4 Luca Landucci, *Diario Fiorentino dal 1450 al 1516*, hg. von Iodoco del Badia (Florenz 1883), 268
- 5 Der Begriff in Anlehnung an Klaus Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien* (München 2001), 243–279; vgl. auch Caroline Smout, *Sprechen in Bildern - Sprechen über Bilder. Die allegorischen Ikonotexte in den Regia Carmina des Convevole da Prato* (Köln, Weimar, Wien 2017), 199–214; Cornelia Logemann, *Personifikation und die Stufen des Erkennens. Das Beispiel spätmittelalterlicher Tugenddarstellungen*, in *Die Oberfläche der Zeichen. Zur Hermeneutik visueller Strukturen in der frühen Neuzeit*, hg. von Ulrike Tarnow (Paderborn 2014), 15–33
- 6 Hans Belting, *Das Bild als Text. Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes*, in *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder*, hg. von dems. und Dieter Blume (München 1989), 23–64; Michael V. Schwarz, *Giottus Pictor, Bd. 3: Giotto's Nachleben. Werke und Praktiken bis Michelangelo* (Wien, Köln, Weimar 2020), 63–84
- 7 Wenn die Medici die Auftraggeber waren, reiht sie sich in deren besonderes Interesse für Bronzemonumente, s. Edgar Lein, *Ars aeraria. Die Kunst des Bronze gießens und die Bedeutung von Bronze in der florentinischen Renaissance* (Mainz 2004), 196–209 und 243–249; Peta Motture, *The Culture of Bronze. Making and Meaning in Italian Renaissance Sculpture* (London 2019), 74–95
- 8 Volker Herzner, *Die Judith der Medici*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 43 (1980), 139–180; Artur Rosenauer, *Donatello* (Mailand 1993), 249–255 und 283–286 (Kat. 55); Francesco Caglioti, *Donatello e i Medici: Storia del David e della Giuditta*, 2 Bde. (Florenz 2000)
- 9 Claudia Märkl, *Donatellos Judith - Ein Denkmal der Türkenkriegspropaganda des 15. Jahrhunderts?*, in *Osmanische*

- Expansion und europäischer Humanismus*, hg. von Franz Fuchs, Pirckheimer Jahrbuch für Renaissance- und Humanismusforschung, 20 (Wiesbaden 2005), 53–95
- 10 Etwa Caglioti (wie Anm. 8), Bd. 1, 39 f.
 - 11 Von dem Medici-Vertrauten Lorenzo Guidetti, s. Rom, Biblioteca Corsiniana, ms. 36.E.19, fondo Niccolò Rossi 230; s. Caglioti (wie Anm. 8), Bd. 1, 11 und 24 f.
 - 12 Die Passage des Francesco Micheli bei Caglioti (wie Anm. 8), Bd. 1, 27 f.
 - 13 Zum David neben Caglioti (wie Anm. 8) Ulrich Pfisterer, *Donatello und die Entdeckung der Stile, 1430–1445* (München 2002), 328–429; Robert Williams, „Virtus perficitur“. On the meaning of Donatello's bronze *David*, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 53 (2009 [2011]), 217–228; fast ausschließlich englischsprachige Literatur und auch nicht vorrangig auf das 21. Jahrhundert fokussiert, bespricht Peter Weller, A reassessment in historiography and gender. Donatello's bronze *David* in the twenty-first century, *Artibus et Historiae*, 65 (33) (2012), 43–77
 - 14 Ermengard Hlawitschka-Roth, Die ‚uomini famosi‘ der Sala di Udienna im Palazzo Comunale zu Lucignano: Staatsverständnis und Tugendlehre im Spiegel einer toskanischen Freskenfolge des Quattrocento (Neuried 1998); Leonardo Magionani, Iscrizioni di buon governo nella Sala dei Priori a Lucignano, in *Civis – Civitas. Cittadinanza politico-istituzionale e identità socio-culturale da Roma alla prima età moderna*, hg. von Caterina Tristano, Simone Allegría (Montepulciano 2009), 311–337
 - 15 Zum Kontext Maria M. Donato, Immagini e iscrizioni nell'arte 'politica' fra Tre e Quattrocento, in *'Visibile Parlare'. Le scritture esposte nei volgari italiani del Medioevo al Rinascimento*, hg. von Carlo Ciociola (Neapel 1997), 341–396
 - 16 Adrian Randolph, Sculpture and Sacrifice. *Abraham and Isaac* by Donatello and Nanni di Bartolo, in *The Art of Sculpture in Fifteenth-Century Italy*, Amy R. Bloch, Daniel M. Zolli (Cambridge 2020), 221–238
 - 17 Max Dvořák, *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance*, hg. von Johannes Wilde, Karl M. Swoboda (München 1926) [zit. Neudruck Wien 2004], Bd. 1, 181
 - 18 Die Beobachtungen von Bruno Bearzi wurden 1950 publiziert, wiederabgedruckt und ergänzt in *Donatello e il restauro della Giuditta*, hg. von Loretta Dolcini (Florenz 1988)
 - 19 Der doppelte Schlag wird in den wichtigsten Bibelkommentaren der Zeit – voran bei Nikolaus von Lyra – nicht kommentiert; der reformierte Theologe Conrad Pellicanus, *Commentaria Bibliorum* (Zürich 1538), Bd. 5, fol. 50v führt dann die Notwendigkeit eines doppelten Schlages auf die Schwäche des weiblichen Geschlechts zurück; bei Petrus de Natalibus, *Catalogus Sanctorum*, zit. Lyon 1514, fol. 166v (lib. 8, cap. 80) ist in der Nacherzählung der Judith-Geschichte überhaupt nicht von zwei Schlägen die Rede.
 - 20 Zuletzt Angeliki Pollali, The Double Strike. A Psychoanalytical Reading of Donatello's *Judith and Holofernes*, in *Images of Sex and Desire in Renaissance Art and Modern Historiography*, hg. von ders. und Bertold Hub (New York, London 2018)
 - 21 W. Tschermak von Seysenegg, Die Judith von Giovanni della Robbia, *Keramos*, 114 (1986), 27–36; Giancarlo Gentilini, *I Della Robbia* (Florenz 1992), Bd. 2, 308 und 325 f.
 - 22 Hans Kauffmann, *Donatello. Eine Einführung in sein Denken und Bilden* (Berlin 1935), 168–170; Edgar Wind, Donatello's Judith. A Symbol of Sanctimonia, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1 (1937), 62 f.; Hans Martin von Erffa, Judith – Virtus Virtutum – Maria, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 14 (1969/70), 460–465
 - 23 Die Abschrift erstmals nach dem Original publiziert von Cecil Grayson, Poesie latine di Gentile Becchi in un codice Bodleiano, in *Studi offerti a Roberto Ridolfi*, hg. von Berta Maracchi Biagiarelli, Dennis E. Rhodes (Florenz 1973), 285–303
 - 24 Horst W. Janson, *The Sculpture of Donatello* (Princeton 1957), Bd. 1, 198–205; Laurie Schneider, Some Neoplatonic Elements in Donatello's Gattamelata and Judith and Holofernes, *Gazette des Beaux-Arts*, 87 (1976), 41–48; Herzner (wie Anm. 8); Caglioti (wie Anm. 8); Sarah Blake McHam, Donatello's Bronze David and Judith as Metaphors of Medici Rule in Florence, *Art Bulletin*, 83 (2001), 32–47; Victor Coonin, *Donatello and the Dawn of Renaissance Art* (London 2019), 218–221
 - 25 Roger Crum, Severing the Neck of Pride. Donatello's 'Judith and Holofernes' and the Recollection of Albizzi Shame in Medicean Florence, *Artibus et Historiae*, 22 (2001), 23–29; Märkl (wie Anm. 9); wenig überzeugend, da ausgehend von der Enthauptung Johannes des Täufers, Allie Terry, Donatello's decapitations and the rhetoric of beheading in Medicean Florence, *Renaissance Studies*, 23 (2009), 609–638. – Zu aktuellen politischen Bedeutungen s. etwa Ernst H. Gombrich, Topos und aktuelle Anspielung in der Kunst der Renaissance, in *Freibeuter*, 23 (1985), 15–40; Ulrich Pfisterer, „Einer für alle ...“ – Historia, monumentum und allegoria; der dreifache Ruhm des Guidoriccio da Fogliano, in *Bilder machen Geschichte*, hg. von Uwe Fleckner (Berlin 2014), 41–52
 - 26 Mary Jacobus, Judith, Holofernes, and the Phallic Women, in *Reading Women. Essays in Feminist Criticism*, hg. von ders. (New York 1986), 110–136; Elena Ciletti, Patriarchal Ideology in the Renaissance Iconography of Judith, in *Refiguring Women, Perspectives on Gender and the Italian Renaissance*, hg. von Marilyn Migiel, Juliana Schiesari (Ithaca [NY] 1991), 35–70; Mieke Bal, Head Hunting: Judith on the Cutting Edge of Knowledge, *Journal for Study of the Old Testament*, 63 (1994), 3–34; Laurie Schneider, Donatello and Caravaggio. The Iconography of Decapitation, *American Imago*, 33 (1976), 76–91; Adrian Randolph, *Engaging Symbols. Gender, Politics, and Public in Fifteenth-Century Florence* (New Haven, London 2002); Pollali (wie Anm. 20), 129–145
 - 27 John Shearman, Only Connect ... Art and the Spectator in the Italian Renaissance (Princeton [NJ] 1992), 10–58
 - 28 Francesco Caglioti, Due 'restauratori' per le antichità dei primi Medici. Mino da Fiesole, Andrea del Verrocchio e il 'Marsia rosso' degli Uffizi, *Prospettiva*, 72 (1993), 17–42
 - 29 Dorothee Hansen, Das Bild des Ordenslehrers und die Allegorie des Wissens. Ein gemaltes Programm der Augustiner (Berlin 1995)

- 30 Karl-Georg Pfändtner, Das Lobgedicht auf König Robert den Weisen von Neapel (Wien, ÖNB, Cod. Series nova 2639) (Graz 2008); Smout (wie Anm. 5), 62 f.
- 31 Pierre Bersuire, *Morale reductorium super totam bibliam* (Basel 1517), fol. 115r (lib. 18, cap. 7): „Holofernes iste po[tes]t significare mundi & ecclesie principes et rectores in gloria exercit[us] et subdito[rum] multitudine gloriantes: [...]“
- 32 Vgl. nur Antoninus Florentinus, *Summa Theologica*. Pars Prima (Verona 1740), Sp. 138 (tit. 3, cap. 6, §8): „In Judith habes Dei magnanimitatem, inducendo ipsam ad tam arduum opus, scilicet decapitationis Holofernis.“ Ebd., Quarta Pars, 1740, Sp. 909 f. (tit. 14, cap. 14, §6): „In quinta aetate adhuc magis ostentata est superbia ipsa. [...] per Iudith castissimam et magnanimam, quae illius [Holofernis] caput abscindit [...]“ Cherubino da Spoleto: Sermones quadragesimales, Venedig 1502, fol. 480r [De amore reipubl.]: „[...] magnanima ut in libro Iudith.“
- 33 Die theologische Position bei Antoninus 1740 (wie Anm. 32), Bd. 4, Sp. 80–86 (tit. 3, cap 4); aus der umfangreichen Forschungsliteratur seien nur genannt Louis Green, Galvano Fiamma, Azzone Visconti and the revival of the classical theory of magnificence, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 53 (1990), 98–113; Patricia Rubin, Magnificence and the Medici, in *The Early Medici and Their Artists*, hg. von Francis Ames-Lewis (London 1995), 37–49; Guido Guerzoni, Liberalitas, magnificentia, splendor. The classical origins of Italian Renaissance lifestyles, in *Economic engagements with art*, hg. von Neil De Marchi, Craufurd D.W. Goodwin (Durham 1999), 332–378. Zur nordalpinen Situation Michael Viktor Schwarz, *magnificentia - humilitas - new art*. Thesen zum ursprünglichen Konzept von Grabmal und Grablege Friedrichs III. in Wiener Neustadt sowie zur Rolle von Niklas Gerhaert (mit einem Anhang über die Grabplatte der Beatrix Lopi), in *Der Kaiser und sein Grabmal 1517-2017*, hg. von Renate Krohn (Wien, Köln, Weimar 2017), 309–324
- 34 Timoteo Maffei, In magnificentiae Cosmi Medicei Florentini detractores libellus, in *Deliciae eruditorum*, hg. von Giovanni Lami, (Florenz 1742), Bd. 12, 150–168; A. D. Fraser Jenkins, Cosimo de' Medici's patronage of architecture and the theory of magnificence, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 33 (1970), 162–170
- 35 Alberto Avogadro, De Religione & Magnificentia Illustris Cosmi Medices Florentini Libri II, in *Deliciae eruditorum* (wie Anm. 34), 117–149
- 36 Caglioti (wie Anm. 8), Bd. 1, 226 f.
- 37 Zuletzt Caglioti (wie Anm. 8), Bd. 1, 195 f. und Bd. 2, 431–433; zur Vergoldung Alison Wright, The politics of the gilded body in early Florentine statuary, *Sculpture Journal*, 29 (2020), 131–158