

chronology of Giotto's work (ibid., p. 569). On the one hand, the new chronology is free of any schematic, abstract linear stylistic evolution; on the other hand, it is also free of any theoretical schematic and dogmatic thought or monolithic pattern. It offers a versatile and multifaceted reconstruction, based on the 14th-century visual culture and communication modes, as well as on concrete terms of production and use. The pressures of the changing conditions of the artistic arena led him to the direction of the window metaphor, understood here as a part of simulated reality. With this development Giotto seems to have given up the production of the Reelle in favor of a Darstellungsstrategie that influenced not only the 14th, but also the 15th centuries. The Reelle, thereby, is not the reflection of the "real", but what the viewer can experience as such.

Such an enormous project as Schwarz has undertaken here, unavoidably raises several problems, but these are minor. The most conspicuous is that of its scale and target reader. Each case in Schwarz's book offers a meticulous individual study, is written as such and oriented to the scholarly or expert reader. The scope of the book, its conclusions, reflections on methods and overall-conceptualization, on the other hand, make it an essential textbook for art-history and cultural-studies students. As a work of research, the book focuses on two main aspects – formalism and media – and although also frequently referring to many other theoretical aspects, it does not provide the reader with an introductory or explanatory

state of research, which would be essential for a textbook. Another problem is that, at times, as is the case with the idea of transparency mentioned above, the conceptualization of the terms is restricted to their functional aspects, rather than expanded to include a theological or multidisciplinary context. While I mention these examples only reluctantly, for the sake of completeness, they cannot diminish the importance of this immensely important book.

Giottus Pictor is a virtuoso work and admirable *desideratum* in its scope and methodological means, a departure point for any future scholar wishing to become acquainted with Giotto's work in its cultural context. It offers a major contribution that will serve as a standard reference work, for both students and experts alike. Its ability to bridge between individual case-studies provides the reader for the first time with a well-considered conceptualization of Giotto's work within its contemporary visual culture, and a new grand narrative based on a solid ground, which will be very difficult to emulate in the future. In contrast to his critical approach in the book, Schwarz has chosen to end it with John Ruskin's romantic laudation of Giotto (*Mornings in Florence: Being Simple Studies of Christian Art for English Travellers*, New York 1903, pp. 101-23), reminding us thereby that if art history (in its traditional sense) is dead, as proclaimed by many historians, it can nonetheless still be revitalized with a new spirit, as Schwarz has most definitively done.

Assaf Pinkus

Zur Statue des Enrico Scrovegni

Bei den folgenden Überlegungen geht es um ein Hauptwerk der italienischen Kunstgeschichte, Giottos Ausstattung der Arena-Kapelle in Padua. – Ist es vorstellbar, daß die Statue des Enrico Scrovegni (*Abb. 1*), die

aufrecht steht, die Hände betend erhoben hat und mit aufgerissenen Augen in die Ferne blickt, am Außenbau der von ihm gestifteten Kapelle aufgestellt gewesen wäre? Wen hätte er hier anbeten sollen? Da eine Antwort, die



Abb. 1 Padua, Arenakapelle, Statue des Enrico Scrovegni, Detail (Mirabilia Italiae 2005, Bildbd. Abb. 330)

den mittelalterlichen Regeln der Verehrung einer heiligen Person oder eines heiligen Gegenstandes entspräche, nicht möglich erscheint, erhebt sich nachdrücklich der Zweifel, ob die Statue tatsächlich als eine Art Stifterfigur an der Nordseite der Kapelle – also nicht einmal an der Fassade, sondern in einer Art engem Hinterhof unweit des Seiteneingangs vom Familienpalast der Scrovegni –, konzipiert gewesen sein könnte.

Diese These, die Laura Jacobus entwickelt hat (A knight in the Arena: Enrico Scrovegni and his 'true image', in: *Fashioning Identities in Renaissance Art*. Edited by Mary Rogers, Introduction by Joanna Woods-Marsden, Aldershot 2000, S. 17–32. Vgl. auch L. Jacobus, *Giotto and the Arena Chapel. Art, architecture & experience*, London 2008, S. 29f.), könnte man auf sich beruhen lassen, wenn sie

nicht – was doch sehr erstaunt – weithin auf Zustimmung stieße. Chiara Frugoni z. B. vertritt sie in ihrem neuen Giotto-Buch (*L'affare migliore di Enrico: Giotto e la Cappella Scrovegni*, Saggi, 899, Turin 2008, S. 53ff.), und sogar Irene Hueck referiert sie in ihrer ansonsten souveränen Besprechung dieses Buches im November-Heft der *Kunstchronik* (62, 2009, S. 567) ohne erkennbaren Vorbehalt.

Für die postulierte Aufstellung der Statue an der Nordseite der Scrovegni-Kapelle gibt es nicht den geringsten Anhaltspunkt. Es finden sich dort zwar Baunähte, die Veränderungen zu unbestimmter Zeit erkennen lassen, doch ist es auch nicht annähernd möglich, eine Nische zu rekonstruieren, in der eine Statue gestanden haben könnte. Chiara Frugoni bildet eine mit »ottobre 1982« datierte Rekonstruktionszeichnung von Adriano Verdi ab, die eine Vorstellung von der dort aufgestellten Statue vermitteln soll (Fig. 17); die Basis der Statue hätte sich aber nur 1,62 m über dem Bodenniveau befunden, was fraglos viel zu niedrig für eine Aufstellung im Freien ist. Die Zeichnung zeigt die postulierte Situation im Profil; eine Frontalansicht hätte wohl sofort die Unmöglichkeit verdeutlicht, an dieser Stelle eine Figurennische zu rekonstruieren. Chiara Frugoni verweist für die Rekonstruktionszeichnung von A. Verdi auf den Textband der *Mirabilia Italiae* über die Scrovegni-Kapelle (hrsg. von Davide Banzato, Modena 2005), wo sie auf S. 65 publiziert ist – merkwürdigerweise jedoch ohne jede Erläuterung. Dagegen lehnt Roberto Paolo Novello, der in demselben Band die Statue des Enrico Scrovegni behandelt (S. 279f.), die These von Laura Jacobus ausdrücklich ab (»non convince«). Schließlich erstaunt es, daß Laura Jacobus von der Vorwegnahme ihrer These durch Adriano Verdi keine Kenntnis gehabt zu haben scheint, den *Mirabilia*-Band zitiert sie in ihrem Buch von 2008 nicht.

Es ist, wie gesagt, auszuschließen, daß Enrico Scrovegni dargestellt wäre, wie er mit betend erhobenen Händen in den Himmel schaut. Die

ursprüngliche Funktion der Statue erschließt sich deshalb nur über den »Gegenstand«, dem Enrico Scrovegni Verehrung einst galt. In der Skulptur der Zeit stellt eine stehende Figur mit betend erhobenen Händen einen absoluten Sonderfall dar, denn eine Figur in der Verehrung der Madonna oder einer bzw. eines Heiligen ist aus naheliegenden Gründen stets kniend dargestellt. Laura Jacobus scheint in dieser Hinsicht selbst einen Schwachpunkt ihrer Argumentation zu bemerken, da sie allen Ernstes meint, Enrico Scrovegni wäre im Begriff, ein Knie zu beugen, um den Ritterschlag zu empfangen (2000, S. 22: »The incipient movement of one knee and the raised hands recall the bended knee and the gesture of vassalage adopted by prospective knights during the dubbing ceremony, as if presaging a narrative of Enrico's investiture«). Das linke Knie, das sich – zur Belebung der Standfigur – leicht durch das Gewand drückt, als einen beginnenden Kniefall deuten, ist, man kann es nicht anders sagen, Wunschdenken bei geschlossenen Augen. Es sollte genügen, die Fußspitzen der Statue zu beachten, die beide in gleichem Maße über die Basisplatte hinausragen, um sicher zu sein, daß der Dargestellte aufrecht steht und nicht im mindesten an einen Kniefall denkt. Ein Kniefall würde außerdem ein Gegenüber erfordern, für das, auch in der Sicht von Laura Jacobus, der nötige Platz nicht vorhanden wäre.

In noch höherem Maße unverständlich ist jedoch die Tatsache, daß Laura Jacobus mit keinem Wort auf die weit aufgerissenen Augen Enrico Scrovegni eingeht, die einen weiteren Aspekt der Einzigartigkeit dieser Statue ausmachen. Dafür fehlt es in der Skulptur der Zeit ebenso an Vergleichbarem wie für die betend erhobenen Hände der Standfigur, und es erscheint naheliegend, beide Motive als einander bedingend anzusehen. Tatsächlich gibt es nur eine Möglichkeit, diese Eigentümlichkeiten der Statue zu erklären: Enrico Scrovegni ist dargestellt, wie er mit angstvollen, weitgeöffneten Augen das Jüngste Gericht erblickt, das

sich auf der Westwand der von ihm gestifteten Kapelle vollzieht. Nur so werden der gebannte Blick und das Standmotiv verständlich. Das Jüngste Gericht ist kein Gegenstand der Anbetung, und deshalb kniet Enrico Scrovegni nicht nieder. Für die ursprüngliche Aufstellung der Statue gibt es daher nur eine einzige Möglichkeit, den Ort, an dem sie jetzt fehlt: gegenüber der Gerichtsdarstellung, im Sockel der Triumphbogenwand, und zwar auf der Südseite. Dieses Wandstück, in das eine flache Nische eingetieft ist, weist als einziges im gesamten Hauptraum der Kapelle eine Bemalung auf, die erst aus der Zeit nach Giotto stammt, so daß sich die Frage nach den Gründen der Veränderung stellt. Offensichtlich befand sich hier das Grabmal Enrico Scrovegni, das von Anfang an ein Bestandteil der Konzeption Giottos war, denn, das versteht sich von selbst, die Vorsorge für das eigene Grab war immer ein Hauptzweck einer solchen Kapellenstiftung. Die Grabstatue scheint nichts weniger als der Dreh- und Angelpunkt des gesamten ikonographischen Programms gewesen zu sein, wie sich schon durch die Reihe der »Tugenden« auf dieser Seite ergibt, die das Standbild des Grabmals höchst sinnvoll mit dem »Jüngsten Gericht« verbanden. In der einzigartigen psychologischen Durchdringung der ebenso angst- wie erwartungsvollen Gesichtszüge, die erst seit der Restaurierung vor wenigen Jahren wieder in eindrucksvoller Weise erkennbar sind, manifestiert sich auch in der Statue zweifelsfrei die Urheberschaft Giottos. Bei dieser Aufstellung präsentierte sich die Statue im übrigen dem Betrachter mit ihrer rechten Seite, wozu sehr gut die Beobachtung von Laura Jacobus paßt, daß die abgewandte – also die linke – Seite deutlich schwächer ausgeführt sei (2000, S. 23: »markedly inferior [...], having been consigned to an assistant«). Bei der angeblichen Aufstellung an der Nordseite der Kapelle hätte sich der Betrachter dagegen von rechts genähert, so daß die qualitativ unbefriedigende linke Seite der Statue die Hauptan-

sichtsseite gewesen wäre. Die Statue an der Triumphbogenwand erweist im übrigen auch – obwohl das kaum nötig wäre – den monströsen Lettner, den Laura Jacobus rekonstruiert (a. a. O., 2008, S. 172ff.) als ein Ding der Unmöglichkeit, da er die notwendige Blickverbindung zwischen der Statue und dem »Jüngsten Gericht« verhindern würde. – Es ist anzunehmen, daß die Standfigur von ihrem ursprünglichen Ort entfernt und die Nische neu bemalt wurden, als in den 1330er Jahren das Grabmal Scrovegnis in der Apsis eingerichtet wurde (vgl. in diesem Sinne etwa

Anita Fiderer Moskowitz, *Italian Gothic Sculpture c. 1250-c. 1400*, Cambridge 2001, S. 238f.; Angiola Maria Romanini, Arnolfo pittore: pittura e spazio virtuale nel cantiere gotico, in: *Arte medievale* II ser., 9, 1997, S. 3-22; 7ff.; Volker Herzner, Giottos Grabmal für Enrico Scrovegni, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 33, 1982, S. 39-66). Die Originalität von Giottos Grabmal-Konzeption dürfte somit alles in den Schatten stellen, was konventionelle Theorien von Stifterdarstellungen und »self-fashioning« als möglich erscheinen lassen.

Volker Herzner

XXXI. Deutscher Kunsthistorikertag.

Würzburg, Julius-Maximilians-Universität, 23.-27. März 2011

Call for papers

GENIUS LOCI

In Würzburg und seiner Region ist seit dem frühen Mittelalter in bemerkenswerter Dichte und Kontinuität eine häufig internationalen Maßstäben standhaltende Kunsttätigkeit möglich gewesen. Dieses reiche und vielschichtige Patrimonium hat die Sektions-themen provoziert. Sie nehmen dezidiert von solchen Aspekten der Würzburger Kunstgeschichte ihren Ausgang, die in weitere Horizonte führen und damit prinzipielles Interesse beanspruchen, zugleich neue Einsichten und methodische Reflexion fördern können. Besonders willkommen ist, daß dabei wichtige Arbeitsbereiche diskutiert werden, die auf Kunsthistorikertagen bislang kaum vertreten waren. Auch die Problematisierung des heutigen und künftigen Umgangs mit dem Erbe und nicht zuletzt unsere Verantwortung für die bildungspolitischen Voraussetzungen drängen sich in einer Stadt wie Würzburg geradezu auf. Das Motto beschwört also in erster Linie die gewiß inspirierende Substanz der Würzburger Kunstgeschichte, mit der sich

zu konfrontieren auch Orts- und Museums-termine, Ausstellungen und Exkursionen Gelegenheit geben werden. Es regt darüber hinaus die Auseinandersetzung mit der Frage an, wie wir uns in Zeiten einer sich an globale, manchmal ortlos verschwimmende Weiten gewöhnenden Kunstwissenschaft der Herausforderung des historisch gewachsenen, komplexen Systems einer lokalen Identität angemessen stellen können.

Interessierte Kolleginnen und Kollegen sind herzlich aufgefordert, ihr Exposé (1-2 Seiten) an die Geschäftsstelle des VDK zu senden.

Die Auswahl der Vorschläge (pro Sektion sind fünf 30minütige Vorträge möglich) nehmen in gemeinsamer Sitzung die Sektionsleiter/innen und die Vorstandsmitglieder vor.

Einsendeschluß für Exposés: 25. Mai 2010.

Verband Deutscher Kunsthistoriker e.V.

Haus der Kultur

Weberstraße 59a

53113 Bonn

info@kunsthistoriker.org