

fali e processionali della colonna di Traiano, e dei rilievi con storie di Marco Aurelio al Palazzo dei Conservatori. Anche le straordinarie figure dello zoccolo, per le quali nessun parallelo iconografico è stato finora possibile istituire con le composizioni medievali di analogo soggetto, ricondurrebbero a modelli antichi. Se già Marcello Gaggiotti ha accostato la Tarpea del fregio della Basilica Emilia al Foro Romano all'*Incostantia* di Padova, Serena Romano ha individuato quale modello per l'impostazione complessiva dello zoccolo il fregio oggi frammentario con la rappresentazione delle *Nationes* sottomesse all'Impero Romano proveniente dall'Hadrianeum del Campo Marzio e oggi al Palazzo dei Conservatori: una grandiosa sequenza di lastre decorate a rilievo con trofei e personificazioni di Province, figure ancorate al fondo eppure libere e rilevate con nettezza di profili, che proprio come a Padova si alternano a riquadri vuoti, e che forse, analogamente, potevano essere collocate alla base, all'interno o all'esterno, di un tempio.

Giotto antico e Giotto moderno, l'antichità delle fonti e la modernità della mente che le riscopre: sono questi i due poli che, posti dall'A. in uno scambio dialettico, contribuiscono a costruire un ritratto dell'artista dall'interno del suo processo creativo, la genialità della mente che sa assorbire, rielaborare, inventare e che più dei possibili modelli e fonti di ispirazione è al centro di questo lavoro. Il piano

concreto e al tempo stesso astratto di tale impostazione, insieme all'interesse dichiarato a ricostruire il rapporto di Giotto con l'Antico, fanno sì che questo libro non lo si debba considerare una ricostruzione complessiva della sua prima formazione ed attività. Senza nessuna pretesa di aver esaurito il problema, ma rimanendo fedele ad una programmatica chiave di lettura, Serena Romano non discute infatti i temi dell'alunnato del pittore presso Cimabue e le opere in cui la critica ha proposto di riconoscere i suoi inizi: le Storie di Isacco figurano in tal modo come un fulminante e sorprendentemente maturo esordio. Eppure ci piacerebbe, magari in un futuro lavoro, che l'A. volesse completare la sua «visione» di Giotto e togliesse dall'indeterminatezza, in cui per le finalità del lavoro volutamente la lascia, la componente fiorentina dell'artista, le premesse, cioè, che nella sua educazione hanno fatto di Giotto quello che fu. Ciò che tuttavia questo libro rappresenta in termini di novità nelle prospettive future degli studi, è senza dubbio la possibilità di vedere nel rapporto dell'artista con l'Antico una stimolante direzione interpretativa che, superando la vasariana e campanilistica ripartizione delle scuole pittoriche (che ha condizionato molti studiosi del tema), lo consideri, realisticamente, una personalità artistica «sovraregionale», tenendo così conto della straordinaria mobilità che nel Medioevo avevano gli uomini, le idee, le corti.

Paola

Vitolo

CHIARA FRUGONI

L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella Scrovegni

Con l'edizione, la traduzione e il commento del testamento di Enrico Scrovegni a cura di Attilio Bartoli Langeli e un saggio di Riccardo Luisi (ET Saggi 899). Torino, Giulio Einaudi editore 2008. 586 S., 128 teils farbige Abb., ISBN 978-88-06-18462-9. €65,00

Die zentrale Figur des Buches ist Enrico Scrovegni, der in Padua die Arenakapelle erbauen und ausmalen ließ. Es war sein Anliegen,

durch das Testament das Bestehen der Stiftung zu sichern, die er wohl von Anfang an in enger Verbindung zur Stadt und ihren Bürgern sah.

Giotto wird in seiner Rolle als genialer Gestalter der Wünsche des Auftraggebers gewürdigt. Vorausgegangen war ein kleinerer Band *Gli affreschi della Cappella Scrovegni a Padova*, den C. Frugoni 2005 bei demselben Verlag herausgebracht hat. Manche Gedanken sind dort schon benannt, die nun in der erweiterten Fassung genauer und gestützt auf eingehende Archivstudien dargelegt werden.

Die Einleitung schildert, wie 1829 dem Bau der Abriß drohte und die Gradenigo die Wandbilder ans Londoner Victoria and Albert Museum verkaufen wollten, bis 1880 nach langen Verhandlungen Kapelle und Ausstattung in den Besitz der Stadt übergingen. Im Kapitel zur Familie Scrovegni geht es vor allem um den Nachweis, daß Enrico die Stiftung der Kapelle und ihrer Wandbilder durchaus nicht als Sühne für die Sünden seines Vaters verstanden haben kann, wie manche Forscher es angenommen hatten.

Bekanntlich spricht Dante (Inf. XVII, 64-73) im Höllenkreis der Wucherer mit Rainaldo Scrovegni. Aber anscheinend wurde der vor 1290 gestorbene Paduaner dort vor allem genannt, um Vitaliano del Dente das gleiche Los vorauszusagen. Wucherer durften nicht in geweihter Erde bestattet werden, und da Rainaldo sein Grab im Dom bekam, hat man ihm offenbar zu Lebzeiten diese Sünde nicht vorgeworfen. Er scheint seine Geldgeschäfte im Rahmen des Erlaubten abgewickelt zu haben, wenn er z. B. von der Stadt Vicenza Zinsen für geliehene Summen bekam. Enrico und seine Geschwister sollten eine ähnliche Politik fortführen.

Enrico Scrovegni erwarb am 6.2.1300 das Gelände der Arena, und er muß vor dem 29.4.1302 vom Bischof Ottobono de' Razzi die Erlaubnis erhalten haben, dort eine Kapelle zu errichten. Nach einer durch Scardeone überlieferten Inschrift fand schon am 25.3.1303 die Dedikation statt. Bellinati hat sie für eine Altarweihe und die Öffnung der Kapelle für den Kultus gehalten, C. Frugoni wertet sie dagegen als Kirchweihe, die vom Kardinalbischof Niccolò di Boccasio vorgenommen worden sein könnte, der am 11.4. in Padua die Dominikanerkirche S. Agostino weihte. Der Kardinal wurde am 22.10.1303 zum Papst gewählt. Am 13.12. des Jahres heißt es in einer Bulle Benedikts XI.: *dilectus*

filius nobilis vir Henricus Scrovegni ... familiaris noster, er scheint also Scrovegni gut gekannt zu haben. Am 1.3.1304 gewährt der Papst eine Indulgenz *pro visitantibus ecclesiam Beatae Mariae Virginis de Caritate de Arena Civitatis Paduae*. Spätestens zu dieser Zeit handelte es sich nur noch bedingt um eine private Kapelle, ist doch damit gerechnet, daß zu den großen Marienfesten viele Paduaner hier den Ablass gewinnen möchten, um aus Enricos Stiftung Gewinn für ihr eigenes Seelenheil zu ziehen. Es wird überzeugend dargelegt, daß Scrovegni durch die Kapelle sein Ansehen in Padua stärken wollte. Als am 25.3.1305, dem Tag der Schlußweihe – oder, nach der Interpretation der Autorin: der zweiten Weihe –, die Prozession vom Dom zur Arena zog und dort das geistliche Spiel zum Tag der Verkündigung stattfand, war der neue Bau vollends ins öffentliche Leben der Stadt einbezogen. 1317 wird Scrovegni aus Anlaß der Dotierung schreiben lassen, die Kapelle sei erbaut *in honorem et bonum statum civitatis et communis Paduae*.

Die Bulle vom 1.3.1304 spielt in C. Frugonis Interpretation eine wichtige Rolle. Nach ihrer Ansicht hatte Giotto zu der Zeit die Ausmalung der Kapelle bereits beendet. Im Anschluß an die Darlegungen von Ettore Napione meint sie, beim Auftrag Scrovegnis an Giotto sei die entscheidende Empfehlung nicht dessen vorhergehende Tätigkeit für die Franziskaner gewesen, sondern eine Verbindung des Malers zu Benedikt XI., mit dem Enrico befreundet gewesen sei.

Es leuchtet ein, daß Scrovegni bereits zum 25.3.1304 mit zahlreichen Besuchern der Kapelle gerechnet haben muß, die am kurz zuvor gewährten Ablass teilhaben wollten, und daß deshalb zum Fest der Verkündigung der Raum frei von Malergerüsten sein sollte. Kunsthistoriker, die an der üblichen Datierung der Wandbilder vor der Schlußweihe vom 25.3.1305 festhalten, können aber durchaus annehmen, die Stützbalken seien erst bald nach dem 25.3.1304 eingezogen worden und Giottos Werkstatt habe sich bemüht, die Ausmalung des Gewölbes und den oberen Teil der Triumphbogenbilder so rasch zu beenden, daß der am meisten störende Teil des Gerüstes vor den Festen zu Mariä Himmelfahrt und Geburt schon wieder entfernt war. Die Autorin wertet es als Beleg für ihre Datierung, daß



Abb. 1
Padua, Arenakapelle,
jüngstes Gericht,
Detail: der Kleriker,
der das Modell der
Kapelle stützt
(Florenz,
Kunsthist. Institut)

Giotto im Stifterbild der Eingangswand das Kirchenmodell ohne den Campanile zeigt, gegen den die Eremitani am 9.1.1305 protestierten. Sie meint (S. 48), zwischen diesem Protest und dem 25.3.1305 könne es außer dem Abriß des begonnenen Glockenturmes noch kleinere bauliche Veränderungen innerhalb der Kapelle gegeben haben, die eine zweite Weihe gerechtfertigt hätten. Wenn aber tatsächlich der spätere Papst als Kardinal die Dedikation 1303 vorgenommen hat, so war es ja durchaus üblich, die Anwesenheit eines bedeutenden Prälaten zu nutzen, um in einer unfertigen Kirche schon einen Altar weihen zu lassen. Es gibt m. E. keinen Grund, daran zu zweifeln, daß erst am 25.3.1305 die Kirchweihe stattfand. Es sei daran erinnert, daß es zwischen der Errichtung des kleinen Baus und Giotto's Ausmalung Veränderungen gegeben haben muß, wie die vermauerte Tür der Südwand beweist, die außen deutlich zu sehen ist, innen aber durch das Bild der Caritas überdeckt wird. Für Baumaßnahmen im Chorbereich im Frühjahr 1305 gibt es dagegen keinen konkreten Nachweis.

Ein Abschnitt handelt von den *pannis sancti Marci*, die Enrico Scrovegni am 16.3.1305 für die Kirchweihe beim Gran Consiglio von Venedig erbeten hat. Schon 1301 hatte er das ungewöhnliche Privileg erhalten, außer in Padua auch in der Lagunenstadt die vollen Bürgerrechte zu besitzen. Wenn er nun für die Weihe seiner Kapelle reiche Paramente ausleihen konnte, so sollte das den Paduanern wohl zeigen, wie einflußreich er auch in Venedig war.

In den letzten Jahren ist die Frage der ursprünglichen Aufstellung der farbig gefaßten Statue Scrovegni's oft diskutiert worden. Hier wird, im Anschluß an Laura Jacobus, die Ansicht vertreten, sie sei außen an der Nordseite angebracht gewesen, ebenso wie die verlorene Inschrift von 1303. Das Standbild habe man wohl in einer Nische über dem Portal sehen sollen, und wahrscheinlich hätte erst Scrovegni's Sohn Ugolino es in die Sakristei versetzen lassen.

Enrico Scrovegni versucht im Testament von 1336, das Fortbestehen einer kleinen Gruppe von Kanonikern zu sichern. Schon zur Zeit der Ausmalung hat es sie wahrscheinlich gegeben, überträgt doch 1307 der Bischof dem *praeposito ... in Ecclesia Sanctae Mariae de Caritate* die Seelsorge für Scrovegni und alle Bewohner der Arena. C. Frugoni schließt sich der Meinung derjenigen an, die annehmen, der Kleriker, der im Stiftungsbild der Eingangswand das Kirchenmodell stützt, stelle den ersten Praepositus dar (Abb. 1). Doch bleibt das noch eine umstrittene Frage. Giuliano Pisani (*I volti segreti di Giotto*, Milano 2008, S. 194 ff.) argumentierte kürzlich, hier sei der Theologe und Augustinereremit Alberto da Padova dargestellt, den er (ohne wirklich überzeugende Gründe) für den Programmwerfer hält. C. Frugoni (S. 106, Anm. 152) dagegen verzichtet bewußt darauf, eine bestimmte Person als theologischen Berater für das Bildprogramm zu benennen. Sie hält die weibliche Heilige im Stiftungsbild eher für Ursula, der Scrovegni eine Kirche errichtet hatte, als für Katharina, der später in der Kapelle ein Altar geweiht war.

Die einzelnen Wandbilder werden ausführlich beschrieben. Im Kapitel zu den Szenen aus

dem Leben von Joachim und Anna beruft sich die Autorin auf die *Legenda aurea*, wo es heißt, Marias Eltern hätten ein Drittel ihres Vermögens dem Tempel, ein weiteres den Armen und Pilgern gegeben und nur das letzte Drittel für sich und die Familie behalten. Es kann wohl sein, daß Scrovegni hier eine Parallele zu sich und seinen Stiftungen ziehen wollte.

Ungewohnt ist es, daß die letzten vier Szenen der oberen Reihe zusammen mit dem Hauptteil der zweiten behandelt werden, und daß nicht nur der Verrat des Judas, sondern auch schon die Vertreibung der Händler samt den Bildern der dritten Zone einem Kapitel *Auf daß erfüllet werde die Schrift* zugeordnet sind, zu dem der Einzug in Jerusalem eigentlich ebenso gut gepaßt hätte. Bei der Tempelreinigung sind keine Wechsler dargestellt. Die Autorin lehnt entschieden die mehrfach vertretene Interpretation ab, die Darstellung des Judasverrates an prominenter Stelle beziehe sich auf die Sünde des Wuchers. Judas ist der vom Teufel Besessene, der im Jüngsten Gericht nahe beim Simonisten dargestellt wird. Der Gegensatz zwischen seinem Verrat und dem Bild auf der anderen Seite des Triumphbogens, der Heimsuchung, in der Elisabeth die Inkarnation bezeugt, wird so beschrieben: Da Judas Geld nimmt und Jesus den jüdischen Priestern überläßt, leugnet er damit das Kommen des Messias.

Nicht immer kann man mit den Beschreibungen der Szenen ganz einverstanden sein. Giotto wird quasi zum Rassist gemacht, der negativen Personen wie dem Verräter eine krumme Judennase gebe und bei der Verspottung Christi einen Schwarzen als teuflisch-bösen Schläger dargestellt habe. Natürlich gab es Vorurteile gegen die »Ungläubigen«, und Bösewichter wurden gern »realistisch« gezeichnet. Aber bei Giotto sollte man auch die Freude an der Charakterisierung des Fremdartigen nicht verkennen, denn unter seiner Leitung wurde die Magdalenenkapelle in S. Francesco zu Assisi ausgemalt, wo man im Bild der Auferweckung des Lazarus einen jungen Neger sieht, dem die freundliche Aufgabe zufällt, bei der Entfernung der Grabplatte zu helfen. Erwägenswert ist der Vorschlag, beim Bild der Kreuztragung sei im Mann, der Jesus antreibt, der ewige Jude Kartaphilos zu erkennen, wie ihn eine

Zisterzienserchronik aus S. Maria di Ferrara zum Jahre 1223 beschreibt und Matthäus Paris in den *Chronica maiora* des Roger Wendover illustriert. Jesus sagte Kartaphilos voraus, er müsse bis zu seiner eigenen Wiederkehr auf Erden bleiben. Giotto könnte ihn in der kindlichen Figur ein zweites Mal dargestellt haben, die sich im Jüngsten Gericht hinter dem Kreuz versteckt.

Die Tugenden weisen den Weg zu den Seligen beim Jüngsten Gericht und die Laster zu den Verdammten. Für C. Frugoni ist dieser Zyklus der Sockelzone innerhalb des Bildprogramms derjenige, der den engsten Bezug zum Leben des Auftraggebers und zu den ethischen Grundsätzen hatte, die nach Scrovegnis Ansicht von seinen Paduaner Mitbürgern voll und ganz geteilt wurden.

So ist die ungewöhnliche Reihenfolge der Kardinaltugenden nicht auf Augustin (*De libero arbitrio*, I,XIII,27) bezogen, wie es für die Kanoniker der Kapelle nahegelegen hätte, die der Augustinerregel folgten, sondern auf Enrico, der vom Palast kommend Prudentia vor Augen haben wollte. Man weiß, daß Scrovegni eine Übersetzung der Schrift *De regimine principum* des Aegidius Romanus besaß, die neben Prudentia Justitia hervorhebt, diejenige Tugend, die in der Arenakapelle den zentralen Platz der Südwand einnimmt. Die Darstellung der Caritas wird auf Scrovegnis gute Nutzung der Reichtümer gedeutet, die dem Gebefreudigen selbst zum Vorteil gereicht. Der Bezug auf die Paduaner Mitbürger wird besonders deutlich beim Versuch, in der Iniustitia den in der Stadt verhaßten Tyrannen Ezzelino da Romano zu sehen.

Das Kapitel zum Jüngsten Gericht hat die sehr bezeichnende Überschrift »I padovani nell'al dilà«. Die Mitbürger sollen im Paradies ihre besonders verehrten Heiligen und Seligen erkennen, und in der Hölle sind sehr lebensnah die schlechten Gewohnheiten auf Erden und ihre Strafen dargestellt.

Giuliano Pisani hat in mehreren Publikationen die vier Wesen unter dem Sitz des Weltenrichters als christologische Symbole gedeutet. Dagegen wird hier mit neuen Argumenten die traditionelle Benennung als die Evangelistensymbole verteidigt. Auch ein Kapitell am Dom von Fidenza zeigt das Lukassymbol in Gestalt eines Kentauren.

Riccardo Luisi war bereits im ersten Teil des Buches (S. 46) mit seiner Rekonstruktionszeichnung für eine Trennwand unter dem Triumphbogen und die ursprüngliche Anbrin-

gung des Tafelkreuzes vertreten. S. 377-396 schreibt er über das Dekorationssystem der Wandbilder und die perfekte Illusion.

Man kann nicht ganz zustimmen, wenn (S. 383) behauptet wird, das Fenster der Westwand sei vom Maler als die einzige natürliche Lichtquelle gedacht. Die Beleuchtung der beiden gemalten Chörlein an der Triumphbogenwand rechnet eindeutig mit dem Licht der Südfenster, das den linken Raum direkt, den rechten dagegen nur schwach und indirekt trifft. Luisi macht sehr gute Beobachtungen zu den in der Sockelzone dargestellten Marmorarten und der Bedeutung, die z. B. der auffälligen, schrägen Platte aus sizilianischem Jaspis im Bild der Inconstantia zukommt.

Attilio Bartoli Langeli publiziert (S. 474-539) Text und italienische Übersetzung von Scrovegni wortreichem Testament vom 12.3.1336, das zwar bekannt, aber bisher nur auszugsweise abgedruckt worden war.

Im Laufe seines Lebens hat Enrico Scrovegni mindestens sieben Testamente aufsetzen lassen, von denen nur dieses letzte erhalten ist. Eine Veröffentlichung

durfte als überfällig gelten. Das Heft mit fünf Pergamentbögen war – bis zur nun in Angriff genommenen Restaurierung – vom Schimmel befallen, der die oberen, äußeren Ecken zerstört hat. Bartoli Langeli setzt einige Buchstaben als nun auch nicht mehr erkennbar in eckige Klammern, die ich 1973 noch gut lesen konnte. Seine Abschrift nennt die geringfügigen Abweichungen gegenüber den erhaltenen Rechenschaftsberichten der Testamentsvollstrecker.

Für alle, die sich mit italienischen Testamenten des Trecento befassen müssen, ist seine Einführung (S. 399-463) sehr lesenswert, denn hier erfährt man, was genau unter einem Testament *per nuncupationem* verstanden wurde, welche Verfügungen Enricos zur Wahl des Grabes, zu den *male ablata*, den Stiftungen oder den Erben ganz ungewöhnlich waren, welche dem in ganz Italien oder in Padua Üblichen entsprachen und welche Formulierungen speziell auf das venezianische Recht zugeschnitten sind.

Neues oder wenig Bekanntes bietet das Buch für die Ikonographie der Wandbilder Giotto's, vor allem aber im historischen Bereich zu Enrico Scrovegni, seinen Stiftungen und dem Testament.

Irene Hueck

HELMUT STAMPFER, THOMAS STEPPAN

Die romanische Wandmalerei in Tirol. Tirol - Südtirol - Trentino

Regensburg, Schnell und Steiner 2008. 272 S., 161 farb. und 180 s/w Abb., 2 Landkarten, 2 Grundrisse. ISBN 978-3-7954-1574-7. ? 89,-

Bei diesem Buch handelt es sich nicht um das seit langem erhoffte Grundlagenwerk in der Art des österreichischen Wandmalereicorpus. Doch solange man auf ein solches warten muß, gibt es mit informativen Texten und großzügiger, vielfach farbiger Illustration eine repräsentative Vorstellung von den größeren wie von den kleineren, berühmten wie provinziellen und neu entdeckten Werken der Region. Die insgesamt 64 Katalognummern reichen von den »Klassikern« Matri, Marienberg, Müstair, Taufers, Brixen, dem Pallas von Rodenegg usw. zu den bescheidenen Resten der Burgkapelle von Rodenegg (S. 250 Nr. 51) und der Turmkapelle von Neustift (S. 251 Nr. 53). Der Fotostil ist angenehm sachlich mit einer verständlichen Vorliebe für gut erhaltene Details. Zu jedem Denkmal wird eine detail-

lierte, sehr nützliche Bibliographie geboten. Die Autoren geben »eine Darstellung der romanischen Wandmalerei im alten Tirol, das den heutigen autonomen Provinzen Bozen-Südtirol und Trient in Italien, dem österreichischen Bundesland Tirol mit Nord- und Osttirol, sowie dem Münstertal im Schweizer Kanton Graubünden entspricht« (S. 7). Die »transnationale« Grenzziehung ist, wie sie selbst bemerken, historisch unkorrekt: »Zur Entstehungszeit der Malereien, etwa zwischen 1100 und 1280, bezeichnete der Name Tirol nicht viel mehr als eine Burg bei Meran und ein Grafengeschlecht ... Erst gegen Ende unseres Zeitraumes errang Graf Meinhard II. von Görz-Tirol ... die politische Vormacht im Lande und baute das Landesfürstentum Tirol aus« (S. 11). Kirchlich zerfiel das Landesfür-