

SCROVEGNIS BILDNISSE: EINE ANLEITUNG ZUM GLÜCKLICHSEIN.

EINIGE NEUE ASPEKTE ZUR ENTSTEHUNG DER ARENAKAPELLE UND IHRER AUSSTATTUNG ALS KOMMUNALEM PROPAGANDASYSTEM

Zwei Seelen wohnten, ach! in seiner Brust, die eine stark sich an den Wucher hielt; die andre suchte Buße und Vergebung. Das, was wir von Enrico Scrovegnis Lebensgang wissen, scheint in diesem Widerspruch aufzugehen. Der für seine prächtige Kapelle berühmte Paduaner war eine der prominentesten Persönlichkeiten an der Wende vom 13. zum 14. Jahrhundert. Wenn er eine glückliche Hand hatte, so konnte seine Kapelle ihm letztlich doch noch das erstrebte Seelenheil erwerben. Es heißt, sie wurde in der Absicht gebaut, das notorische Laster der Wucherei zu läutern, das sich sowohl der Vater Enricos als auch Enrico selbst zuschulde haben kommen lassen.¹

Zu Dantes Zeit galt die heute gängige Geldverzinsung noch als eine sogenannte Todsünde.² Dies war ein Erbe der christlichen Antike. Jeglicher Profit, der aus dem Verleihen von Geldern oder anderer Güter entsprang, erntete die Strafen des Höllenfeuers, sofern nicht ausnehmende Bußleistungen dazwischentrat. Dazu gehörte vor allem das Wiedererstaten des Gewinns seitens des Schuldigen oder, wenn dies nicht mehr möglich war, der folgenden Generationen.³ Die Sünde der Preistreiberei an sich war nicht vererbbar, doch litten die Nachkommen unter der unverändert schlechten Reputation und konnten mit denselben Repressalien drangsaliert werden, beispielsweise dem Verbot eines Testaments.⁴

Es ist nun richtig, daß die Kirche zu Beginn des Trecento die Preistreiberei in außergewöhnlichem Maße zu ersticken suchte. Doch führten noch andere Gründe zum Bau der *Cappella Scrovegni*.

In der Ausmalung der Kapelle taucht Enrico als Stifter im Fresko des Jüngsten Gerichts auf (Abb. 1). Obwohl die Szene auf den ersten Blick nur ein *privates*
.....

1 Einen guten Überblick mit Bibliographie zur Kapelle bietet Giuseppe Basile (Hg): *Giotto: la cappella degli Scrovegni*, Milano 1992.

2 Zum Wucher in der Scholastik siehe H. Du Passage: *Usure*, in: *Dictionnaire de théologie catholique contenant l'exposé des doctrines de la théologie catholique, leurs preuves et leur histoire*, sous la dir. de Alfred Vacant, 35 Bde., Paris 1899–1968, Bd. 15, 2, 1950, Sp. 2316–2390, insbesondere II. La doctrine ecclésiastique de l'usure à l'époque classique (XIIe – XVe siècle), Sp. 2336–2372; Benjamin N. Nelson: *The Usurer and the Merchant Prince; Italian Businessmen and the Ecclesiastical Law of Restitution, 1100–1500*, in: *Journal of Economic History* 7, Ergänzungsbd. 1947, S. 104–122; T. P. McLaughlin: *The Teaching of the Canonists on Usury*, in: *Mediaeval Studies* 1 (1939), S. 81–147; John Thomas Noonan: *The Scholastic Analysis of Usury*, Cambridge, Mass. 1957.

3 Nelson: *The Usurer* (Anm. 2), S. 110.

4 Du Passage: *Usure* (Anm. 2), Sp. 2367: »L'usurier est frappé d'incapacités civiles et de peines afflictives ou infamantes, qui l'excluent partiellement ou totalement de la société civile.«

Anliegen auszudrücken scheint, tritt uns Enrico tatsächlich auch als Vertreter des Ritterordens der *Cavalieri Gaudenti* entgegen. Dadurch wurden zu Enricos Zeit öffentliche Anliegen angesprochen. In diesem Zusammenhang möchte ich mehrere Aspekte besprechen. Nach einem ersten Teil, in dem sich die bisherigen Vermutungen bezüglich Enricos zeitweiliger Mitgliedschaft in der Bruderschaft der *Cavalieri Gaudenti* als unkorrekt erweisen, werden einige wichtige Eigenschaften dieses Ordens, die seit dem Erscheinen seiner Chronologie im 18. Jahrhundert ignoriert wurden, illustriert. In einem zweiten Teil wird gezeigt, daß die signifikanten Probleme der Paduanischen Gesellschaft des 13. Jahrhunderts mit dem Bau der Arenakapelle in Verbindung gebracht werden müssen. Sie und der Bürgerpalast Paduas (*Palazzo della Ragione*) standen in einem gegenseitigen Konkurrenzverhältnis, das in ihren beiden Dekorationen zum Ausdruck kam. Beide Bauten müssen daher auch als Propagandasysteme angesehen werden. Aus ihrer Gegenüberstellung wird schließlich ein Fazit zur Funktionsweise öffentlicher Bilder jener Zeit gezogen.⁵

Enricos Teilnahme am Orden der *Cavalieri Gaudenti*

Enricos Zugehörigkeit zum Orden ist mit der Chronik des Paduaners Giovanni da Nono aus dem 14. Jahrhundert belegt worden.⁶ »Enrico«, konstatierte dieser seinerzeit, »widmete sich dem Orden der Brüder der Heiligen Maria der Barmherzigkeit, die auf dem Areal der Arena angesiedelt waren und *Cavalieri Gaudenti* genannt werden, entsagte diesem jedoch gegen Ende des Jahres.«⁷ Auch soll Enrico den Papst belogen haben, indem er vorgegeben habe, die Kapelle, trotz der finanziellen Beteiligung der Brüder, aus eigenen Mitteln erbaut zu haben. Aus Giovannis Diffamierungen hat die Forschung daher gefolgert, der Orden habe Enrico schon nach einem Jahr wegen Betrugs ausgestoßen.⁸

Von diesen Verleumdungen – denn um solche handelte es sich damals – kann Enrico jedoch gereinigt werden. Giovanni war nämlich alles andere als ein objektiver Berichterstatter, sondern ein Parteigänger der Volksschicht und des alten Adels. Gleichzeitig trat er als heftiger Kritiker der Neureichen, wie den Scrovegnis, auf: zum einen, weil man sich deren schnellen Reichtum nur mit Wucher erklären konnte; zum anderen, weil sie nicht zur alteingesessenen, moralisch

5 Dieses Thema ist bisher nahezu unbeachtet geblieben. Eine grundlegende Betrachtung ist gemacht worden bei: Hans Belting: Das Bild als Text. Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes, in: ders./Dieter Blume (Hg.): Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit: die Argumentation der Bilder, München 1989, S. 23–64.

6 H. R. Rough: Enrico Scrovegni, the »Cavalieri Gaudenti« and the Arena Chapel in Padua, in: The Art Bulletin 62 (1980), S. 24–35.

7 Giovannis Schrift *De generatione aliquorum civium urbis Padue, tam nobilium quam ignobilium*, ca. 1318 verfaßt, ist unveröffentlicht; Padua, Biblioteca del Seminario, Cod. XI, fo. 43 v. »Dedicavit enim Henricus se ordini fratrum sancte Marie a Caritate in loco Arene qui dicuntur fratres gaudentes, cui circa finem anni renunciavit.« Zitiert aus Rough: Enrico (Anm. 6), S. 25.

8 Siehe Rough: Enrico (Anm. 6).



Abb. 1: Giotto, Enrico Scrovegni übergibt das Modell seiner Stiftung an drei Heilige, Detail aus dem Jüngsten Gericht

korrekten Aristokratie gehörten. Außerdem wurde die Anhäufung von Geld in den Händen weniger, noch relativ unbekannter Individuen als gefährlich eingestuft.⁹ In diesem Sinne wird die Scrovegnifamilie in Giovanni's Abhandlung als Exempel der infamen Emporkömmlinge Paduas beschrieben. Obendrein schien Giovanni den Ghibellinen nahezustehen, während die Scrovegnis mit den Guelfen sympathisierten, wie wir noch sehen werden. Soviel zu Giovanni's Motiven, Enricos Verwandtschaft zu diskreditieren.

Zugleich bekräftigen weitere Hinweise die Zugehörigkeit Enricos zu den *Cavalieri Gaudenti* und weisen ihn als pekuniären Träger der Arenakapelle aus. Die Regel des Ordens, 1261 aufgestellt und per Papstbulle beglaubigt, verpflichtete bei Eintritt in den Orden zur *lebenslangen* Mitgliedschaft mit der einzigen Ausnahme, dem Übertritt zu einem strengeren Klosterorden.¹⁰

9 Zu Giovanni da Nono siehe John K. Hyde: Padua in the Age of Dante, Manchester/New York 1966, besonders das Kapitel: Nobles and Magnates, S. 57–90; zur Geldanhäufung: S. 64ff. und S. 190.

10 Zu den *Cavalieri* siehe Domenico Maria Federici: Istoria de Cavalieri Gaudenti, Venedig (Nella Stamperia Coleti) 1787, 2 Bde.; Antonino De Stefano: Le origini di frati Gaudenti, in: Bilych-

Die publizierten Originallisten der Teilnehmer lehren uns noch mehr. Sie führen die Namen der Mitglieder in der Reihenfolge des Eintritts in unregelmäßigen Intervallen unter einer Jahresangabe auf. Der Eintrag »Enrico Scrovegno di Padova. Fu priore« findet sich auf dem Blatt 1289 wieder, wobei das nächste erst von 1319 stammt.¹¹ Enricos Aufnahme kann aber genauer datiert werden. Eine Schenkung aus dem Jahr 1293 betrifft den *Cavaliere* »Nicolaus de Marciis«, der erst an dreizehnter Stelle nach Enrico zum Orden gestoßen ist.¹² Enrico muß das Ordensgewand also zwischen 1289 und 1293 angenommen haben.¹³ Ein Ausschluß aus dem Kreis der *Cavaliere Gaudenti* ist nicht zu vermuten, da sonst Enrico sein Grab im Chor der Kirche – das zudem das Wappen des Ordens trägt – nicht erhalten hätte. Die Regel sah für die Mitglieder bei Ausschluß den Verlust jeglicher Ansprüche vor. Enrico ist also schon etwa zehn Jahre lang ein *Cavaliere*, bevor er den Kirchenbau 1303 beginnt, und bleibt dieser Verbindung sein Leben lang treu.

Um die Tragweite und Funktion des Stiftungsfreskos verstehen zu können, muß zunächst noch eine Erläuterung des Ordens der *Cavaliere* folgen, vor allem aber des soziokulturellen Kontextes, in dem die Paduaner Mitglieder situiert waren. Denn es wird sich zeigen, daß die Freskendekoration direkt auf aktuelle Ereignisse Bezug nahm.

Die Beschaffenheit des Ordens

In diesem Zusammenhang ist es wichtig, daß die *Cavaliere Gaudenti* vermögende *milites*, Soldaten, Ritter und Waffenträger waren, die die Interessen der katholischen Kirche verteidigen sollten. Wie die meisten Ritterorden, so waren auch und vor allem die *Cavaliere* eine stadtinterne, kirchlich gelenkte Miliz, die sich für den urbanen Frieden einsetzte, einerseits natürlich den religiösen Kontrahenten entgegentrat, andererseits für die Exekutive der Gesetze sorgte. Daraus war ihnen generell die Stellung erwachsen, zwischen den verfeindeten Parteien und Familien der Städte als Vermittler und Friedensstifter zu agieren, ja man ging sogar soweit, sich grundsätzlich bei aufgekommenen Bürgerkriegen an sie mit dem Auftrag zur Schlichtung zu wenden.¹⁴

Um die Flexibilität und Einsatzfähigkeit der Schutztruppen zu erhalten, war ein Teil von ihnen nicht im Klosterleben eingebunden, und die Eheschließung

nis. *Rivista di studi religiosi* 8 (1915), S. 28ff. Bulle *Sol ille verus* bei Federici: *Istoria* (Anm. 10), II, Dokument 18; zum Ausscheiden aus dem Orden: II, Dok. 18, Kap. 10: »De forma promissionis Conjugatorum: [...] Nulli autem liceat ab hujusmodi Ordine, seu Religione exire, nisi forsitan voluerit ad arctiorem Ordinem, petita tamen a Generali licentia, se transferre.«

11 Ebd., I, S. 379.

12 Ebd., II, Dok. 97.

13 Ebd., I, S. 379.

14 Giovanni Pietro de' Crescenzi *Romani: Presidio romano, ovvero della Milizia ecclesiastica e delle religioni, si cavalleresche come claustrali*, 3 Bücher in 1 Bd., Piacenza 1648, Buch I, S. 501.

war diesen Mitgliedern sogar erlaubt.¹⁵ Neben diesem Stand der Vermählten, den *conjugati*, gab es zwei weitere: die *conventuali*, ehelose Klosterbrüder, die nach der Regel des Hl. Augustin lebten, sowie die *presbiteri*, die Priester. Allerdings blieben die *conjugati* die zahlenstärkste und wichtigste Gruppe.¹⁶ Auch genossen die *Milites Beatae Mariae Virginis Gloriosae*, wie sie auch genannt wurden, einen besonderen gerichtlichen Status. Sie waren nicht der säkularen Justiz der Stadtkommune unterstellt, sondern derjenigen des Papstes, wobei der Bischof als Vermittler fungierte.¹⁷

Intern wurde die *Cavaleria* gelenkt von einem Großmeister, einem Regionalprior und jeweils einem Stadtprior für die *conventuali* und *conjugati*, wobei letzteres das Amt war, das Enrico zeitweise ausgeübt zu haben scheint.¹⁸ Im Gegenzug war den *Milites* die Ausübung jedes öffentlichen Amtes untersagt.¹⁹

Die *Cavaleria Gaudens* bot also das Bild eines vermögenden *corps d'élite*, von religiösen Rittern und Ehrenmännern – als solche gaben sie sich aus –, die im Namen der Kirche für die öffentliche Ordnung sorgten und sich karitativen Diensten hingeben sollten. Mehrere Dokumente bezeugen tatsächlich deren humanitäre Maßnahmen und außerdem den Umstand, daß sich die *Cavalieri* in Rechtsfragen für die unteren Schichten und damit oft gegen die säkulare Justiz einsetzten. »Sie sollten zurückkaufen, was den Unterdrückten und Armen in Rechtsstreitigkeiten weggenommen wurde, was soviel bedeutete, daß sie mit zur Verfügung stehenden Dokumenten die unteren Klassen verteidigen sollten, insbesondere Kinder und Witwen, am meisten die Analphabeten und Machtlosen, denn diese Art von Hilfeleistung erwies sich letztendlich als notwendiger als das tägliche Brot.«²⁰

.....

15 Federici: *Istoria* (Anm. 10), I, S. 47: »specialmente perchè molti Crociati venivano dalle mogli, e figli impediti. [...] e che dal pari ammettessero i mariti, e le mogli alla difesa della Fede, ed operavano per il pubblico bene. [...] Si provvide a questo male colla istituzione di una Milizia, che permetteva il matrimonio.«

16 Ebd., I, S. 49: »E vero, che si aggiunsero una seconda classe di Militi, che vivevano celibi ne' Conventi, sotto la Regola di Santo Agostino, ed una terza classe, di Religione alla Milizia impegnati, ed all' osservanza delle comuni costituzioni Sempre però la classe più numerosa, e primaria era de' coniugati, giacchè la seconda classe, e la terza erano come in servizio, e comodo della prima.«

17 Ebd., I, S. 35, 76, 78: »non prestino giuramento, come era allora costume, ai Podestà ed ai Rettori«; S. 120: »erano soggetti a' Vescovi diocesani« und II, Dok. 18, § 2, cap. 7: »Nullum Potestatibus, et Rectoribus civitatum, seu locorum quorumcumque aliorum exhibeant juramentum, et a quocumque alio juramento, quantum cum Domino poterunt, studeant abstinere.«

18 Ebd., II, S. 119f.; siehe auch hier Anm. 11.

19 Ebd., II, Dok. 18, § 2, Kap. 7: »Non recipiant officia publica, scilicet Podestarias Civitatum, vel Castrorum, aliorumve locorum, aut aliud officium, quod pertineat ad comune, nec associant aliquos locorum regimina exercentes. Non sint de Consilio Civitatis, seu aliquorum aliorum locorum, aut partium aliquarum eisdem Civitatibus, vel locis sibi invicem adversarium.«

20 Ebd., I, S. 71, nach Domenico Maria Manni: *Osservazioni storiche de Domenico Maria Manni, ... sopra i sigilli antichi de' secoli bassi*, 30 Bde., Florenz 1739–1786, Bd. 27, 1780, S. 178: »[...] e di redimere quel che contenziosamente veniva tolto agli oppressi, e miserabili,

Die speziellen Privilegien, die die *Fratres Gaudentes* genießen, werden aber bald zum Auslöser von Konflikten mit den Stadtregierungen, wobei die Streitigkeiten in Padua hitzigste Allüren annehmen. Sie werden in der Folge eines der Motive für die Ausstattung der Arenakapelle.²¹

Sozio-historischer Kontext der Arenakapelle

Mitte des 13. Jahrhunderts beschließt die neugebildete Stadtregierung (*communanza*) nämlich, dem Wucher in der Stadt Einhalt zu gebieten. Mit dem Statut »*Contra potentiores laicos*« verurteilt sie alle Nicht-Kleriker zum Verlust ihrer Güter, falls sich ihre Anhäufung durch Preistreiberei nachweisen läßt.²² Die Folge ist öffentliches Chaos, in dem die Betroffenen versuchen, sich der Regelung unter Mißbrauch des Namens der *Fratres Gaudentes* zu entziehen. Dabei kann die nach Autonomie strebende Stadtregierung die Situation zum Anlaß nehmen, um sich der Gesetzgebung des Bischofs zu widersetzen. Die zivilen Unruhen eskalieren bald zum Bürgerkrieg, in dem makabre Zustände zur Normalität werden. So wird das Meucheln von Kirchenmännern von der *communanza* mit lediglich einem Dinar bestraft.²³ Kurz und gut, im August 1290, nach anderthalb Jahren Ausnahmezustand und Exkommunikation der ganzen Stadt, kommt es endlich unter Druck der Kirche zur Einigung zwischen den Fraktionen.

Der lange Anlauf, den ich nun bis hierher genommen habe, sollte ein paar elementare Punkte vor Augen führen. Daß nämlich Padua im direkten Vorfeld von Scrovegnis Kirchenbau einem schrecklichen Blutvergießen auf Seiten des Klerus ausgesetzt war. Daß die Stadt in die Allianzen der Kirchenpartei und derjenigen der Stadtregierung zweigeteilt war; und schließlich, daß die *Cavalieri Gaudenti* im Mittelpunkt der Unruhen standen. Daß außerdem der Wucher Ausgangspunkt für die nahezu ein Drittel Jahrhundert andauernden Wirren gewesen war.

Parallel zu den beschriebenen Vorfällen versuchen die *Cavalieri Gaudenti*, sich eine eigene Kirche und einen Versammlungsraum zu errichten.²⁴ Der Orden ist noch relativ jung, und in ganz Norditalien strebt er danach, in den Städten Fuß zu fassen. In Padua versammeln sich die umherirrenden Ritter anfangs oft in der Kirche der Dominikaner.²⁵ Eine Verordnung der Ordensregel, die dem

.....

che è quanto dire, di patrocinar co' documenti alla mano le persone basse, in specie i pupilli, e le vedove, più che più gl'ignoranti, ed impotenti, riputandosi per avventura l'apprestamento di tal soccorso più necessario, che quello del vitto.«

21 Zu den folgenden Schilderungen Federici: *Istoria* (Anm. 10), I, S. 150ff. und Hyde: *Padua* (Anm. 9), *passim*.

22 Zum Statut: Codex n° 201 des Archivs von St. Augustin. Siehe auch Federici: *Istoria* (Anm. 10), I, S. 152; Hyde: *Padua* (Anm. 9), S. 1ff.

23 Federici: *Istoria* (Anm. 10), I, S. 153.

24 Ebd., II, Dok. 88, aus dem Testament von Petrus Calza: »... et instituit monasterium seu locum Militum S. M. V. Gloriosae [...]«.

25 Ebd., I, S. 265.

Prior die Aufgabe erteilt, dafür Sorge zu tragen, daß immer Räumlichkeiten für Gottesdienst und Zusammenkünfte zur Verfügung stehen, spricht dafür, daß es auch in anderen Städten ähnlich darum stand.²⁶

In Padua ist der Zustand verdrießlich, ja prekär wegen der vorgefallenen Unruhen, so daß sich die vergeblichen Versuche aus den eigenen Reihen, eine Kirche zu etablieren, spätestens seit den siebziger Jahren des 13. Jahrhunderts häufen. 1277 hinterläßt Frater Aicardino di Litolso 200 Dinare für die Konstruktion.²⁷ Aus dem Jahr 1284 erfahren wir, daß etwas Bewegung ins Spiel gekommen war, aber schließlich ergibt sich doch nichts: Bruder Gnaso Cavaccia hinterläßt nun direkt 2000 Ziegelsteine für den Bau der Kirche, aber es kommt trotzdem noch nicht zur ersehnten Kirchengründung.²⁸ Denn noch im April des Jahres 1300 vermacht Donna Beatrice, die Gemahlin des *Cavaliere* Garzilione, 25 Dinare, um das Vorhaben zu unterstützen, »falls die *Fratres* trotzdem den Neubau in Angriff nehmen würden«.²⁹ Es scheint also Schwierigkeiten gegeben zu haben. Doch im Oktober 1302, auf den Tag genau fünf Monate vor der Grundsteinlegung, scheint die Intention konkretere Formen angenommen zu haben. Die *Cavaliere*ssa Giuditta de' Forzatè vermacht nun nicht mehr Baumittel, sondern 25 Dinare für die Kirchenausstattung oder den Meßbecher.³⁰ Enrico hatte die Baugenehmigung nämlich schon vor dem 1. März desselben Jahres beim Bischof selbst eingeholt.³¹

Aus der Aufzählung geht eindeutig hervor, daß die sogenannte Scrovegni-Kapelle im Grunde genommen gar keine private Kapelle gewesen ist. Man hat schon auf öffentliche Aspekte in ihrer Struktur hingewiesen, hier aber sei betont, daß sie von Anfang an als die Kirche der *Cavaliere* *Gaudenti* gedacht gewesen sein muß.³² Zwar wird ihr Bau geradezu im Alleingang von Enrico Scrovegni

.....
26 Bestätigung der Regel von 1314. Federici: *Istoria* (Anm. 10), II, Dok. 21, Kap. 19: »In primis quilibet Prior Conventualis Civitatis vel loci procuret [...], quod in sua Civitate vel loco habeant unam Ecclesiam cum una domo, in qua se possint congregare ad officium et ad colloquium faciendum et Fratres Ordinis hospitari [...].«

27 Ebd., II, Dok. 87: »Item relinquit libras centum denariorum Priori Ord. Milit. B. Virgin. Mariae, si infra quinque annos post suum decessum locum facerent, et haberent in districtu Paduae. Si autem tunc non facerent, nec haberent, voluit quod distribuantur pro anima sua.«

28 Ebd., II, Dok. 91: »Item rel. de meis bonis duo miliaria lapid. de furnace in aedificari Ecclesiae S. Mariae Fratr. Gaudentium de Padua.«

29 Ebd., II, Dok. 107: »relinquo Fratribus Gaudentibus de Padua pro adjutorio unius Ecclesiae faciendae libras vigintiquinque denar. parvorum, si tamen dicti Fratres inceperint facere dictam Ecclesiam usque ad septem annos post obitum meum.«

30 Ebd., II, Dok. 108: »Item reliquit Fratribus Gaudentibus de Padua lib. viginti quinque parvorum pro apparamentis vel calice, quando, et quomodo videbitur Commissario suo, vel suis, si Ecclesiam fecerint.«

31 Davon ist die Rede in einer Beschwerde der Eremitani-Mönche gegen Scrovegnis Kirchenbau. Danach hatte der damalige Bischof Ottobono dei Razzi, der am 1. März 1302 starb, die Konzession gewährt. Olivero Ronchi: *Un documento inedito del 9 gennaio 1305 intorno alla Cappella degli Scrovegni*, in: *Atti e Memorie della R. Accademia di scienze, lettere ed arti in Padova* 52 (1935–1936), S. 210f.

32 Vgl. Jens T. Wollesen: *Die Ausstattung kirchlicher Innenräume – dargestellt am Beispiel der Scrovegni-Kapelle zu Padua*, in: Werner Busch (Hg.): *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*, München/Zürich 1987, S. 127–154.

vorbereitet, finanziert und gestiftet, aber dadurch gewinnt sie durchaus nicht den Status einer privaten Einrichtung. Christine Sauer hat darauf aufmerksam gemacht, daß seit alters her dem Stifter einer Kirche oder eines Klosters auch das Recht zur Beisetzung seiner sterblichen Hülle sowie derjenigen seiner Erben innerhalb dieser Stiftung zugestanden wurde.³³ Die Gräber von Enrico, seinem Enkel Pietro Scrovegni und dessen Frau in der Arenakirche sprechen also nicht gegen eine öffentliche Gründung, sondern sind damit vereinbar.³⁴

Auch das Abbüßen der Wuchersünden, dem die Stiftung ohne Frage auch galt, reiht sie nicht unter die Privatkapellen. Vielmehr gründet Enrico mit Kalkül die Kirche und ein direkt angrenzendes Kloster für seinen Ritterorden, wohlwissend, daß sich daraus Privilegien für ihn und seine Angehörigen ergeben würden.³⁵ Um seine Strategie mit Erfolg zu krönen, war es essentiell gewesen, daß Enrico als *fundator* und nicht lediglich als *benefactor* auftrat, d. h. daß er die gesamte Gründung aus eigenen Mitteln trug und nicht nur einen Beitrag dazu leistete. Damit entsprang für ihn und seine Nachkommen das Privileg, in der Kirche begraben werden zu können.³⁶

Zwei Marmorplatten im Innern der Kirche zeigen im 17. Jahrhundert noch an, daß diese wirklich dem Orden diene und als Begräbnisstätte genutzt wurde: »*Sepulchrum Congregationis Fratrum S. Mariae Arenae*« sagt der eine Stein, »*Sepulchrum Surorum*« der andere.³⁷ Auch das offizielle Gründungsdatum des Ordens der *Milites*, der 25. März 1261, also das Fest der Verkündigung, spricht dafür, daß die Kirche ihnen dienen sollte.³⁸ Immerhin war die Kirche ja der Maria der Verkündigung geweiht. Schließlich sei noch darauf hingewiesen, daß der Palast Enricos dem üblichen Brauch des Ordens entsprach, beim

.....

33 Christine Sauer: *Fundatio und Memoria*, Göttingen 1993, S. 110–116, besonders S. 113: »In der Nachfolge [...] entstanden die typischen »Hausklöster« des 11.–13. Jahrhunderts, in denen das Gründergrab nicht selten zum Ausgangspunkt eines über Generationen hinweg benutzten Erbbegräbnisses wurde. Die Bestattung des Stifters in seiner Gründung wurde in dieser Zeit zu einem Gewohnheitsrecht [...]«; S. 28: »Als ein vererbliches Recht konnte das Patronat den Nachfahren übertragen werden.«

34 Zu den Epitaphen siehe: Federici: *Istoria* (Anm. 10), I, S. 362, sowie Manni: *Osservazioni* (Anm. 20), Bd. 14, zu Siegel 11.

35 Zu dem kleinen Klosterkomplex, zu dem laut testamentarischem Beschluß Enricos gehören mußte »ipse praepositus [...] debeat et tenere apud se tres sacerdotes et quatuor clericos et familiares sufficientes«: Irene Hueck: Zu Enrico Scrovegni's Veränderungen der Arenakapelle, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 17 (1973), S. 277–294, 292 f.

36 Zum Unterschied zwischen *fundator* und *benefactor* siehe Sauer: *Fundatio* (Anm. 33), S. 26–32.

37 »Intra in Ecclesiae medio bina marmorea, in quorum altero. Sepulchrum Congregat. Fratrum S. Mariae Arenae. In altero. Sepulchrum Surorum«. Jacopo Salomoni: *Urbis Patavinae inscriptiones sacrae et prophanæ a magistro ... collectae*, Padua (Sumptibus Jo. Baptistae Caesari Typogr. Pat.) 1701, S. 258.

38 Matteo Griffoni: *Matthei de Griffonibus Memoriale historicum de rebus Bononiensium* (AA. 4448 a. C. – 1472 d. C.), hg. von Lodovico Frati/Albano Corbelli, (*Rerum Italicarum scriptores* 18,2), Città di Castello 1902, S. 15: »Eodem anno 1261 in festo S. Mariae mense Martii Ordo Militiae Fratr. Beatae Mariae inchoatus fuit per Fr. Odarengum de Andalò [...]«.

Bau einer Kirche gleichzeitig auch ein anliegendes Versammlungshaus zu errichten. Mehrere solcher Komplexe der *Cavalieri* haben sich bis in unsere Zeit erhalten.³⁹

Die kirchentreuen Scrovegnis, die Arenakapelle als Wahrzeichen der kirchlichen Hegemonie und ihr Gegenpol, der säkulare Kommunalpalast

Der Baukomplex in der Arena stellte also eine Anlage für eine profund kirchentreue Kommunität dar. Ein Blick über Enricos Schulter läßt erkennen, daß die Scrovegnifamilie schon seit mehreren Generationen beste Beziehungen zur Kirche hatte. Ein Pietro Scrovegni war von 1225 bis 1276 zunächst Kanoniker, dann Erzpriester der Kathedrale, ein Guglielmo von 1260 bis 1268 Kanoniker.⁴⁰ Renaldo selbst, der Sündenbock in der *Divina commedia*, bekommt 1268 und 1283 große Lehen vom Bischof Giovanni Forzatè »in Anbetracht der vielen, mannigfaltigen Verdienste und großzügigen Freundlichkeiten, die er neulich im Paduaner Kommunalpalast und bei anderen Gelegenheiten verrichtet hat.«⁴¹ Er ist damit der vertrauenswürdige (*cum fidelitate*) Agent des Bischofs.⁴² Schließlich ist 1286 Pietro, der Neffe Enricos, als Erzpriester der Kathedrale protokolliert.⁴³ Aber auch Enrico kursiert in den allerhöchsten Kirchenkreisen. Er kann es sich leisten, dem Kardinal Boccasini, der bald zum Papst Benedikt XI. gewählt wird, in seinem Haus Gastfreundschaft anzubieten.⁴⁴ Überhaupt wird er später vom Papst als *familiaris noster* bezeichnet und gehört damit zu seinem engsten Kreise.⁴⁵ Enrico wird bis in sein Lebensalter hinein ein Anhänger der Guelfenliga bleiben, selbst wenn diese vom größten Teil ihrer Mitglieder im Stich gelassen wird.⁴⁶

.....

³⁹ Z. B. in Ferentino und in Ronzano. Federici: *Istoria* (Anm. 10), I, S. 171; Giovanna Bonasegale/Nicoletta Muratore: *Il Palazzo dei Cavalieri Gaudenti*, in: *Storia della città*, 15/16 (1976), S. 144–152, S. 151.

⁴⁰ Dondi dall'Orologio Francesco Scipione: *Serie cronologico-istorica dei canonici di Padova*, Padua 1805, S. 192–194; Hyde: *Padua* (Anm. 9), S. 87.

⁴¹ Nach Hyde: *Padua* (Anm. 9), S. 87, der zitiert aus Giovanni Brunacci: *Codice Diplomatico Padovano*, I–IV, Index in V. Seminario, Padua, MS n. 581, II, S. 1592; außerdem *Libri Feudorum I–V*, Archivio Vescovile Padua, I, f° 20.

⁴² *Libri Feudorum* (Anm. 41), I, f° 20; Hyde: *Padua* (Anm. 9), S. 190.

⁴³ Pietro Scrovegni. Manni: *Osservazioni* (Anm. 20), Bd. 14, S. 116. Zur Ahnentafel der Scrovegni siehe Hyde: *Padua* (Anm. 9), S. 189.

⁴⁴ Federici: *Istoria* (Anm. 10), II, Dok. LXXVII, wo der Chronist Zambono de' Favafoschis zitiert wird: »[...] aggressus est Romam ad Summum Pontificem Benedictum de Tarvisio, quem multum existimabat, in domum suam receperat ante suum Pontificatum, dum esset in statu Cardinalitio [...]«.

⁴⁵ Charles Grandjean: *Le registre de Benoît XI*, Paris 1905, (Bibliothèque des Ecoles Françaises d'Athènes et de Rome. Sér. 2,2), n. 126.

⁴⁶ Hyde: *Padua* (Anm. 9), S. 258. Antiklerikale Elemente in den Fresken der Kapelle beziehen sich auf die vorausgehenden Unruhen, in denen auch Kleriker ihren Titel ausgenutzt haben, und richten sich nicht gegen den Klerus allgemein. Dazu Eugenio Battisti: *Giotto*, dt. Ausgabe, Genf 1960, S. 91.

Eine klerikal-politische Berechnung kommt schon in der Planung der Arena-kirche zum Ausdruck. Enrico sucht nämlich als Baugelände eine Stelle aus, die am Verkündigungsfest schon seit langem der Bestimmungsort einer öffentlichen, ja die gesamte Stadt umfassenden Prozession ist. Diese alte Tradition (*secundum consuetudinem*), zunächst 1278 und dann öfters bestätigt, sieht am Ziel des Aufmarsches ein Schauspiel der Verkündigung vor.⁴⁷ Der Festzug setzte sich aus dem ganzen Klerus, der gesamten weltlichen Stadtregierung und überhaupt allen Bürgern der Stadt zusammen. Die Prozession war als Zeichen und zur Stärkung des städtischen Friedens gedacht, sie sollte »die Bürgerschaft Paduas in zeitlosem Frieden sowie in einer guten und ruhigen Verfassung erhalten«. ⁴⁸

Die politische Tragweite des Umzuges spiegelt sich in seiner Aufstellung wider. Die Kirchenleute nehmen im wahrsten Sinne des Wortes die führende Stellung ein. Mit dem Bischof an der Spitze gehen sie dem Zug voran, welchem sich die Laien erst auf Höhe des Regierungspalastes anschließen dürfen. Keiner soll Geld für die Teilnahme bekommen, die städtischen Musiker spielen umsonst, aber der Bürgermeister (*podestà*) muß mit seinen Leuten dafür sorgen, daß niemand durch den Aufzug zu Schaden kommt. Überhaupt bestimmt der Bischof jedes Jahr von neuem, ob der Umzug tatsächlich am Tag der Verkündigung stattfindet oder womöglich an einem anderen Termin. Alles ist also eine Demonstration der Prädominanz der geistlichen über die weltliche Regierung, ja der Geistlichkeit insgesamt über die Weltlichkeit. Enrico selbst unterstützt diese Sitte, indem er, ab dem Tag der Kirchenweihe 1305, die scheinbar für einige Jahre ausgesetzte Prozession erneuert und in Zukunft die Hälfte der Kosten für die Dekoration des Verkündigungsschauspiels tragen wird.⁴⁹

Wie angemerkt hegt aber auch die Kommune Ansprüche auf die Vorherrschaft in der Stadt. Auch sie veranstaltet, auf Anordnung des *podestà*, öffentliche Feste und Turniere, an denen die verschiedenen Klassen der Stadt teilnehmen, um so die Bürger in ihrem Sinne zu einigen.⁵⁰ Das Wahrzeichen dieses Anspruches ist der *Palazzo della Ragione*, der Ort, an dem das weltliche Gericht gesprochen wird. Es besteht also eine offene Rivalität zwischen den beiden rechtsprechenden Instanzen in Padua. Nun hat Giotto auch den Kommunalpalast kurz nach Scrovegnis Auftrag mit Fresken ausgemalt.⁵¹ Der von beiden Seiten an

.....

47 Die Bestimmung bei Federici: *Istoria* (Anm. 10), II, Dok. 40. Siehe auch Andrea Moschetti: *La Capella degli Scrovegni e gli affreschi di Giotto in essa dipinti*, Florenz 1904, S. 12f.

48 Federici: *Istoria* (Anm. 10), II, Dok. 40: »ut Civitas Paduae perpetuo in pacifico, bono, et quieto statu conservetur«.

49 Die andere Hälfte wurde von der Sakristei der Kathedrale getragen. Enricos Beteiligung ging zumindest bis 1309. Rizieri Zanocco: *L'Annunciazione all'Arena di Padova (1305–1309)*, in: *Rivista d'Arte* 19 (1937), S. 370–373. Die Weihetafel der Kirche nimmt darauf Bezug: »Sed de Scrovegnis Henricus miles honestum/Conservat animum, facit hic venerabile festum.«

50 Hyde: *Padua* (Anm. 9), S. 1, wo ein Stadtfest aus dem Jahr 1300 auf den Plätzen vor dem *Palazzo della Ragione* beschrieben wird.

51 Ca. 1306–1309. Eva Frojmovič: *Giottos Allegories of Justice and the Commune in the Palazzo della Ragione in Padua: A Reconstruction*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 59 (1996), S. 24. Die Fresken wurden bei einem Brand 1420 stark beschädigt.

Giotto, den berühmtesten Maler jener Zeit, gerichtete Appell weist deutlich auf die Konkurrenz untereinander hin. Denn es galt als ein Prestigezeichen, ihn in die eigenen Dienste stellen zu können. Seine Werke trugen dazu bei, das Ansehen der ganzen Stadt zu vergrößern, und so konnten sich beide Regierungen als patriotische Wohltäter ausgeben.⁵²

Öffentliche Bilder in Giottos Zeit

Neben dem Prestige waren Giottos Ausmalungen aber wegen ihrer Ausdruckskraft erwünscht. Fresken wie Enricos Stiftungsszene verdeutlichen den Stellenwert und die Funktionsweise, die öffentliche Bilder in der damaligen Gesellschaft hatten. Im Kommunalpalast z. B. malte Giotto vier allegorische Darstellungen. Jeweils eine befand sich oberhalb der drei Richterstühle im großen Saal des *Palazzo*, während sich ein großes Bild auf der Mittelachse der einen Längswand befand. Die Bilder hatten mehrere Funktionen. Einerseits sollten sie die Stelle der drei Tribunale und deren spezifische Aufgabenbereiche in dem großen Saal des *Palazzo* anzeigen.⁵³ Andererseits stellten sie eine Art Garantie für die Bürger dar und eine Verpflichtung für die Regierung, die rechtsprechenden Instanzen zur Verfügung zu stellen. Das große Bild illustrierte überdies das Motto, dem sich die dortige Justiz verpflichtete, nämlich immer zuerst allen Parteien vor einem Rechtsspruch Gehör zu gewähren.

Die Fresken funktionierten damit wie geschriebene Dokumente. Tatsächlich wurden die Bilder von kurzen Texten begleitet, die sich direkt auf den Inhalt der Bilder bezogen und diesen ergänzen und akzentuieren sollten. Die Bilder besaßen damit noch eine dritte Funktion. Sie sollten auf die Zuschauer Eindruck machen, sie ergreifen, bei ihnen Affekte hervorrufen, um dadurch den Bildinhalt, der die Bürger zu sittlichem Verhalten aufrief, besser zu vermitteln. Beispielweise signalisierten sie die Folgen einer guten und schlechten Rechtsprechung, d. h. die Folgen einer guten und schlechten Regierung. So schreibt Vasari zur »Bedrohten Kommune«, einem Motiv, das Giotto sowohl im Kommunalpalast von Padua als auch später in dem von Florenz (*Bargello*) darstellte, »sie sollte Angst einflößen«.⁵⁴ Derartige Darstellungen waren allgemein üblich im Kontext des Gerichtswesens. Francesco da Barberino schreibt neben seine Darstellung der *Justitia* in den *Documenti d'amore*, die einer *Justitia* Giottos im *Palazzo della Ragione* entspricht, »sie sollte Gleichheit ausdrücken«.⁵⁵ Im *Palazzo*

52 So z. B. in Florenz. Martin Warnke: Hofkünstler: Eine Sozialgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1996, S. 23ff.

53 Hierzu und zum Folgenden: Frojmovi: Allegories (Anm. 51), S. 24–47.

54 »per mettere paura a i popoli«. Giorgio Vasari: Le Vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architettori, Ausg. Torrentino Lorenzo, Florenz 1550, hg. von L. Bollosi/A. Rossi, Turin 1986, S. 127. Der Florentiner *Bargello* wurde ca. 1325 von Giotto ausgemalt.

55 »ad denotandum equalitatem.« Francesco Da Barberino: *I documenti d'amore*, hg. von Francesco Egidi, 4 Bde., Rom 1905–1927, 3 Bd., 1920, S. 286f.

comunale in Bologna befand sich über einem Richterstuhl das Bild von furchterregenden Biestern und einem Bären, der die Bürger »zwingen sollte, ihre Steuern zu zahlen«. ⁵⁶

Die Bilder im Kommunalpalast stifteten also zu einem Verhalten an, das einer prosperierenden Gesellschaft gemäß sein sollte. Dabei wurden sie oft mit den Darstellungen der Tugenden verbunden, die natürlich geeignet waren, Richtlinien für moralisches Verhalten anzugeben. Im *Palazzo della Ragione* werden später noch die sieben Tugenden hinzugefügt. ⁵⁷ Im Florentiner *Bargello* sind schon in Giotto's sinnfälligem Bild der »Bedrohten Kommune« vier Tugenddarstellungen enthalten. ⁵⁸ In Treviso werden 1307 Darstellungen der Tugenden in dem bischöflichen Palast, in dem Gericht gesprochen wurde, unter Beihilfe des Literaten Francesco da Barberino ausgeführt. ⁵⁹ Gerade die Beteiligung Francescos bezeugt, daß man versuchte, diese Bilder so sprechend wie möglich zu gestalten, ihnen die größtdenkbare Ausdruckskraft zu verleihen. Aus diesen Anstrengungen entstand ein Wettbewerb zwischen den Produzenten dieser wirkungsvollen Bilder. Francesco verteidigt sich etwa gegenüber Vorwürfen, eine Personifikation der *Justitia* kopiert zu haben, und nimmt den Ruhm in Anspruch, »sie als erster vor langer Zeit schon im Bischofspalast« gemalt zu haben. ⁶⁰

Erwünscht war es also, ein Motiv oder einen Leitgedanken besonders effizient ins Bild zu setzen. Und die Tatsache, daß man damit prahlen konnte, zeigt, daß diese Bilder funktionierten. Giotto war besonders erfolgreich in der Schaffung derartiger Kompositionen. Insbesondere das genannte Personifikationsmotiv der »Bedrohten Kommune« aus dem Paduaner Stadtpalast hatte enormen Erfolg und wurde in der Nachfolge mehrfach an exponierter Stelle reproduziert: Neben Giotto's Wiederaufnahme im Florentiner *Bargello* erscheint es auch in formaler Anlehnung daran auf dem Grabmal des Bischofs Tarlati in Arezzo und in einer Darstellung der »Beständigkeit« von Francesco da Barberino. ⁶¹

Im Zusammenhang dieser »sprechenden« und werbenden Bildurkunden müssen auch die Fresken der Arenakapelle verstanden werden. Auch in der Arenakirche befinden sich Tugenddarstellungen, und zwar mit Figuren von Lastern kontrastiert. Aus den gerade beschriebenen Verhältnissen geht nun hervor, daß diese wie auch die Ausmalungen in den oben genannten Palästen die Öffentlichkeit zur Disziplin ermahnen sollten. Bestätigt wird diese Funktion

.....
56 »ursus in hoc disco te cogit solvere fisco«. Zitiert nach: Frojmovi: *Allegories* (Anm. 51), S. 27.

57 Von Giusto de' Menabuoi zwischen 1370 und 1390. Andrea Moschetti: *Gli antichi restauri e il ritrovamento degli affreschi originali nella Sala della Ragione*, in: *Bollettino del Museo Civico di Padova* 13 (1910), S. 35–49.

58 Frojmovi: *Allegories* (Anm. 51), S. 31.

59 Ebd., S. 36f.

60 »Ut tamen non crederes quod michi appropriarem aliena, nota quod eam dudum primitus pingi feci modo simili in episcopali palatio trevisiano ad discum ubi ius redditur.« Ebd., S. 36.

61 Ebd., S. 31–34, 42.

durch ihre Positionierung auf Augenhöhe des Betrachters. Sie ziehen sich als unterste Zone der Ausmalungen entlang der Gesamtlänge beider Seitenwände der Kirche. Die Texte, von denen sie begleitet wurden, kommentierten sie für die Zuschauer.⁶² Dabei spielten die Tugenden und Laster auf den vergangenen Bürgerkrieg in Padua an.

Die Darstellungen der Justitia und Injustitia sind hervorgehoben durch das breitere Feld, in dem sie dargestellt sind, und durch unter ihnen liegende Figurenfriese. Sie geben damit das generelle Motto an, das an den Zuschauer adressiert wird. Es ging um Gerechtigkeit und Frieden in Padua. Die Unruhen zwischen den Gefolgschaften des Bischofs und denjenigen des *podestà* sowie die Tyrannenherrschaft Ezzelinos, auf die die anhaltenden Unruhen direkt gefolgt waren, wurden durch Injustitia angesprochen. Justitia dagegen evozierte die glücklichen Zeiten, die sich bei Beachtung der Tugendregeln einstellen. Mit einem ähnlichen Formenvokabular wie in der späteren *Sala dei Nove* in Siena erinnerte die Personifikation der Injustitia an den Paduanischen Despoten und seine Festung. Der dazugehörige Figurenfries zeigte Raub, Vergewaltigung und Mord und rief den erst vor wenigen Jahren geschlichteten Bürgerkrieg ins Gedächtnis. Der andere Fries vergegenwärtigte u. a. die heitere Stimmung der Paduanischen Feste und Umzüge.

Auch der Geldbeutel, den die »Eifersucht« packt, zielte eindeutig auf die dem Wucherproblem entsprungenen Aufstände, umso mehr als er eigentlich ein Symbol der »Habgier« ist. Die »Caritas« schließlich stellte eine direkte Verbindung zu den *Cavalieri Gaudenti* her, zu deren Pflichten ja die Sorge für die Hilfsbedürftigen gehörte, weshalb ihre Kirche auch den Beinamen *S. Maria della Caritate* erhielt.

Gemäß der erwähnten Konkurrenz zwischen dem Klerus und der Stadtregierung um die rechtsprechende Vorherrschaft drückt sich also auch in der Ausstattung der Arenakirche und des *Palazzo della Ragione* ein Wettbewerb aus.

Die Stiftungsszene

Um Ruhe und Frieden in Padua geht es auch in der Szene der Kirchenstiftung Enricos (Abb. 1). Die Darbietung an drei heilige Personen ist »intuitiv« als die Freisprechung Enricos von den Sünden interpretiert worden, denn die mittlere Person, Maria, streckt Enrico die Hand entgegen, als wollte sie dem Knienden beim Aufstehen helfen. Allerdings hat Giotto hier auch eine Bildformel geschaffen, die besonders einprägsam und effizient sein sollte und die weiterer Erläuterung bedarf. Vorab muß festgehalten werden, daß Enrico in der Uniform der *conjugati* seines Ordens erscheint. So schrieb die Ordensregel lange Kleidung in der Farbe »*altipassino*« vor, einer Besonderheit aus dem Kostümjargon, die

.....

⁶² Selma Pfeiffenberger: *The Iconology of Giotto's Virtues and Vices at Padua*, University Microfilms, Ann Arbor 1983 (Bryn Maur College, Ph.D., 1966), *passim*.

eine Abstufung von Grau zu Braun bezeichnete.⁶³ Die Ärmel der Kleidung sollen eng zugeknöpft sein.⁶⁴ Überhaupt sollen alle Zweige des Ordens nur Nuancen von Grau tragen und die *conventuali* immer eine Kapuze.⁶⁵ So ist der die Kirche stützende Geistliche wohl der Prior der Mönchsbrüder, dem es zukommt, die Einrichtung des Konvents zu tragen, indem er den Kultdienst sichert.

Vor allem die Haltung und Gestik Scrovegnis sind besonders ausgeklügelt. Zunächst handelte es sich dabei um einen Rechtsgestus. Die Miniaturen des *Decretum Gratiani* kennen den Kniegestus mit einem aufgestellten Fuß in ähnlicher Form überall da, wo es darum geht, etwas zu empfangen. Auch wenn man ein Dokument unterwürfig übergibt, findet der Gestus Anwendung.⁶⁶ Der Sachsenspiegel dagegen ist etwas »beredter«. Vor allem aber stellt er ein Handbuch von effektiven Rechtsgesten dar, festgehalten in Miniaturen; eine Gebärdensprache also, die tatsächlich so, wie abgebildet, angewandt wurde, während das *Decretum* oft ausschmückend argumentierte.⁶⁷ So sind hier die jeweiligen juristischen Körperbewegungen mit einem besonders dicken Stift nachgezeichnet, um als solche gekennzeichnet und imitiert werden zu können. Wie im *Decretum* sind auch hier die Szenen, die sich auf das Überreichen von Seiten des Knienden beziehen, nicht häufig. Das Knien ist immerhin die Haltung der Untertänigkeit, und der Untertan hat nicht häufig Gelegenheit, dem Herrn etwas auszuhändigen, vielmehr erhält er von ihm Befehle und Aufträge.

Aber in einem grundlegenden Fall ist der Vasall gar gezwungen, seinem Herrn etwas auszuhändigen, und zwar wenn er seine Schulden oder den Zehnt abbezahlen muß. Der Paragraph »Nun höret von jedermanns Mangeld und Buße« zeigt den Schuldner – in der gleichen knienden Haltung wie Scrovegni, die Unterarme in analoger Weise überkreuzt –, wie er dem Freiherrn 12 Goldmünzen Bußgeld vergütet (Abb. 2).⁶⁸

Die drei Abbildungen, die die Schuld- und Zehntabgabe betreffen, sind die einzigen des Rechtsbuchs, die der Haltung Scrovegnis nicht nur gleichen, sondern ihr fast identisch sind. Giotto hat sich also einer kodifizierten Gebärde aus dem Rechtswesen bedient, um die Stiftung bildlich auszudrücken.

63 Federici: *Istoria* (Anm. 10), I, S. 94, der den Ursprung des Wortes »*altipassino*« von der Kleidung eines Ritterordens aus *Altopascio* ableitet: »Quando dunque dicesi *coloris altipassini* [...] intendesi di quello usato da' Cav. di *Altopascio*, cioè bruno, e nericcio.«

64 Ebd., I, S. 92: »Le maniche delle tonache, e sopra tonicali esser dovevano chiuse.«

65 Ebd.: »Quanto poi al mantello, si dice che aver possano i Coventuali oltre a questo il guascappo, e la *cappa* chiusa di camellino, o di altro panno *grisei coloris*.«

66 Anthony Melnikas: *The Corpus of the Miniatures in the Manuscripts of Decretum Gratiani*, 3 Bde., Rom 1975. Z. B. *Distinctiones* (Pars I), fig. 42, wo ein Bruder ein Buch erhält.

67 Zu Gebärdensprache im Mittelalter siehe Ruth Schmidt-Wiegand: *Gebärdensprache im mittelalterlichen Recht*, in: *Frühmittelalterliche Studien* 16 (1982), S. 363–379.

68 § III, 45, 5 und die Abb. dazu. Siehe auch die Abb. zu § II, 58, zur Zehntabgabe; außerdem § III, 4, 3 Abgabe des zehnten Pfunds der Jahreseinnahmen. Hier berufe ich mich auf die zwischen 1347 und 1363 datierte Ausgabe: *Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Dresdner Sachsenspiegel*: Mskr. *Dresd. M 32* der Sächsischen Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Graz 2002. Neudeutsche Übersetzung des *Sachsenspiegels*: Eike von Reggow: *Der Sachsenspiegel*, hg. von Clausdieter Schott, Zürich 1991.

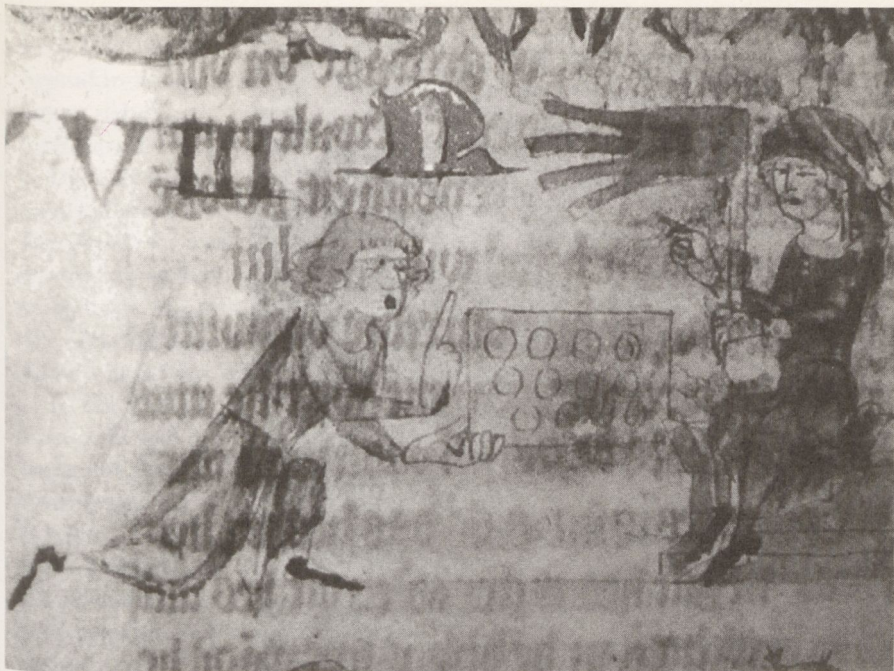


Abb. 2: Dresdner Sachsenspiegel,
Nun höret von jedermanns
Manngeld und Buße, 1347–1363

Daß auch den *Cavalieri* der offizielle Charakter solcher Bilder bekannt war, belegt eines ihrer Mailänder Rechtsdokumente aus dem 13. Jahrhundert. Den notariellen Satzungen des Ordens ist ein Bild vorangestellt, auf dem ein *Miles* vor Maria mit dem Kinde kniet. Als eine Miniatur *en tête* beglaubigte sie amtlich die Statuten, die zur Verehrung Mariens und zu den ordensspezifischen Leistungen verpflichteten.⁶⁹ Außerdem setzte sie fest, daß die *Milites* in Mailand nicht die Madonna der Verkündigung, sondern diese in ihrer Eigenschaft als Gottesmutter verehrten – eine Variante des Ordens, wie Federici erläutert.⁷⁰ Ganz so ist auch auf dem gemeinsamen Siegel der Prioren der *conjugati* und *conventuali* in der Provinz der Treviser Marken ein *Miles* auf den Knien betend vor Maria mit dem Jesuskind dargestellt.⁷¹

Die Stiftungsszene ist aber noch weiter durchdacht. Moshe Barasch hat darauf hingewiesen, daß Giotto sich oft ikonographischer Formeln der Antike be-

69 Federici: *Istoria* (Anm. 10), I, S. 219f. und II, Dok. 20.

70 Ebd., I, S. 314.

71 Ebd., II, S. 38f., 85. Siehe auch das Siegel S. 298.



Abb. 3: Kaiser
Gallienus als
Welterneuerer

dient hat, um seine Ausdruckssprache zu verstärken.⁷²In diesem Fall ist das Sujet der entgegengestreckten Hände Scrovegnis und Marias geradezu identisch mit einem festgelegten Bildmotiv auf Münzen aus der römischen Kaiserzeit. Das Motiv bezeichnet die *restitutio* und ist z. B. unter Kaiser Gallienus geprägt worden (Abb. 3).

Dort kniet die Personifikation des Weltreiches vor dem stehenden, im Halbprofil gesehenen Kaiser. Der Imperator streckt der Knienden die Hand entgegen und ergreift diese am Handgelenk, womit die Befreiung der Welt von der Barbarenbedrohung und die Wiederherstellung des Friedens im Römischen Reich bedeutet wurden.

Auf anderen Exemplaren, so unter Konstantin dem Großen, stehen neben dem Cäsaren noch eine oder zwei weitere Figuren, ganz so wie auf dem Fresko in der Arenakirche. In Rom waren damit die glücklichen Verhältnisse gemeint, repräsentiert durch die Verkörperungen des Wohlstands (*abundantia*) und des Sieges, der sich nach der Barbarenniederschlagung eingestellt hatte.⁷³ Man muß nicht einmal auf die Untersuchungen von Giovanni Mansionario aus dem Jahre 1320 und auf seine Nachfolger hinweisen, um die Kenntnis römischer

.....

⁷² Moshe Barasch: Giotto and the Language of Gesture, Cambridge 1990.

⁷³ Für Gallienus siehe ebd., Fig. 66. Siehe auch die Münzen von Victorinus und Konstantin d. Gr., Taf. 53,4 und 62,3 in: Charles Lenormant (Hg.): Trésor de numismatique et de glyptique [...], 16 Bde., Paris 1834–1850, Bd. 2, 1843.

Münzen zur Zeit Giottos aufzuzeigen.⁷⁴ Gerade die Münze des Gallienus, aber auch Münzen von Konstantin dem Großen sind bei Grabungen im Umfeld der Arenakirche am Ende des 19. Jahrhunderts gefunden worden, und wir können daher sicher sein, daß sie bereits beim Bau der Kirche zum Vorschein gekommen waren.⁷⁵

Die drei stehenden himmlischen Personen, denen Scrovegni die Kirche widmet, stehen in der Stiftungsszene für das Wohlergehen Paduas unter der Leitung der *Cavalieri Gaudenti*. In der Mitte ist deren Hauptpatronin Maria dargestellt, erkennbar an dem gleichen Gewand, das sie auch in der Szene der Verkündigung trägt. Mit Johannes dem Täufer, zu ihrer Rechten, und der Hl. Justina, die die »Transaktion« unterstützen, garantiert diese Triade die größte Protektion Paduas unter der Wache ihrer Schutztruppen, den *Cavalieri*.

In der Tat hegten die *Cavalieri* eine besondere Verehrung für Johannes den Täufer. Er war der Patron des ersten Ritterordens überhaupt, des Johanniterordens, auf den alle folgenden zurückgehen. Da die Johanniter allen künftigen Ritterorden als Vorbild galten, war Johannes diesen oft der zweite Patron, so im Fall der *Cavalieri*.⁷⁶ In der »*Salutatio Mariae*«, dem offiziellen Wahlspruch des Ordens, ist Johannes der erste Heilige, an den sich die *Cavalieri* nach einer langen Anrede Mariens als Anwältin in der Stunde des Todes adressieren.⁷⁷ Gunstbezeugungen zwischen den beiden Orden waren deswegen nicht selten. So vermachte der Paduaner *Cavaliere* Aicardini de Litolso 1277 den Johannitern eine bestimmte Summe.⁷⁸

Während sich Johannes in der Schenkungsszene als Hauptpatron eines anderen Ordens im Hintergrund hält und mit verschränkten Armen das Geschehen gutheißt, legt die Hl. Justina ihre Hand auf das Kirchenmodell und empfängt es zusammen mit Maria. Als Stadtpatronin Paduas, wo sie unter Maximianus den Märtyrertod erlitt, hat sie ein besonders inniges Verhältnis zur Donation.⁷⁹ Die *Cavalieri* Paduas standen ihr in besonderem Maße nahe, weil sie von aristokratischer Herkunft war und sich, wie sie selbst, die Wohltätigkeit zum Hauptziel gemacht hatte.⁸⁰ Auch scheint ihr Name sie als Agentin für Gerechtigkeit

.....

74 Francis Haskell: Die Geschichte und ihre Bilder. Die Kunst und die Deutung der Vergangenheit, München 1993, S. 37ff.

75 Antonio Tolomei: La Cappella degli Scrovigni e l'arena di Padova, Padua 1881, S. 50, Nr. 9 und 16.

76 Zu Johannes dem Täufer und den Johannitern siehe Paolo Antonio Paoli: Dell'Origine ed istituto del sacro militar ordine di S. Giovambattista gerosolimitano, detto poi di Rodi, oggi di Malta, Rom (Salvioni) 1781, S. 44–59. Zur Vorbildfunktion der Johanniter siehe S. 37ff. und 262, wo die *Cavalieri* explizit genannt werden.

77 Federici: Istoria (Anm. 10), II, Dok. 20, § 1.

78 Ebd., II, Dok. 87: »Item reliquit militiae Templi, Hospitalis, Alemannorum de ultra mare libras vigintiquinque den. Ven. par. pro unaquaque domo.« Die Johanniter haben ihren Ursprung in einem Krankenhaus in Jerusalem.

79 Antonio Barzon: Padova Cristiana. Dalle Origine all'anno 800, Padua 1955, S. 27f.

80 Angelo Portenari: Della Felicità di Padova ... libri nove, Padua (Bachiglione Brenta in Padua per Pietro Paolo Tozzi) 1623, S. 375f. Siehe auch Filippo Caraffa (Hg.): Bibliotheca sancto-

ausgezeichnet zu haben, wodurch ihre Verbindung zur Arenakirche besonders verstärkt wird. Auf dem Tympanon von S. Giustina in Padua tritt sie als majestätische Distribuentin von Speisen an Bedürftige auf. Die Krone und das lange, reiche Gewand zeigen dort wie im Fresko ihre aristokratische Herkunft.⁸¹ Außerdem stand der Kult Justinas in Padua schon seit alters her in direkter Verbindung zum Kult Marias. Um 500 wird auf Justinas Grab ein »Martyrion« erbaut, das als Annex der damaligen Kathedrale benutzt wurde, die ihrerseits Maria gewidmet war.⁸²

Das Standbild Enricos

Im Inneren der Arenakirche befand sich auch eine Portraitskulptur Enricos (Abb. 4). Volker Herzner hat darauf hingewiesen, daß sich dieses Standbild ursprünglich im Chorbereich befunden hat, oberhalb eines ersten, verlorenen Grabmals.⁸³ Es stand mit dem Rücken zur rechten Wand des Triumphbogens und bildete als eine echte Skulptur den Anfang zu den auf gleicher Höhe *gemalten* Skulpturen der Tugenden auf der südlichen Längswand. Ein Übergang vom Standbild zu den Tugenden wurde auch durch dessen Aufstellung in einer Ädikula geschaffen, was den in scheinbar marmornen Nischen stehenden Figuren der Tugenden entsprach. Ein ähnlicher Übergang erfolgt von der Tugend der *Spes* zur Darstellung des Jüngsten Gerichts durch eine in der rechten oberen Ecke der Tugend eingefügte Figur.⁸⁴

Obwohl stehend, kopierte die Figur als Grabfigur die Statuen der französischen Könige, wie die offenen Augen und die zum Gebet gefalteten Hände zeigen. Damit verwies sie auf den ritterlichen Ordensstand, dem Enrico angehörte. Die französischen Statuen selbst enthielten ja bereits die Ambiguität von Liegen und Stehen, denn ihre Gewänder fallen wie bei stehenden Personen. Damit wurde auf den Tod als Übergangsphase zum Jüngsten Tag angespielt. Enricos Figur bezeichnete also dessen Auferstehung. Ein Fresko des Maso di

.....
rum, 13 Bde., Rom 1961–1970, Bd. 6, 1965, Sp. 1348f.: »Da quando si diffuse la Vita S. Prodocimi, che della santa riferisce notizie di carattere biografico, come per es. quella, anche se erronea, della sua discendenza reale, ai simboli precedenti viene aggiunta la corona regale; talvolta alla corona si affiancano [...] altri segni de regalità.«

81 Trotz Enricos Verehrung der Hl. Ursula kann sie hier nicht gemeint worden sein. Weder die Paduaner *Cavalieri* noch Padua selbst hatten einen besonderen Bezug zu ihr. Unter den Hunderten von Kirchen in Padua im 14. Jh. ist keine einzige Ursula geweiht, siehe dazu Portenari: *Felicità* (Anm. 80), *passim*. Zur Gründung eines der Hl. Ursula geweihten Klosters durch Scrovegni siehe Giuseppe Gennari: *Annali della Città di Padova*, Bassano 1804, 3. Bde., 3. Bd., 1804, S. 73.

82 Barzon: *Padova* (Anm. 79), S. 299f.

83 Volker Herzner: *Giottos Grabmal für Enrico Scrovegni*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, dritte Folge Bd. 33, 1982, S. 39–66.

84 Pfeiffenberger: *Iconology* (Anm. 62), Kap. II, 3. a »The Rhythmic Movement«, ohne durchgehende Seitenangabe.



Abb. 4: Giotto?,
Portraitskulptur Scrovegnis

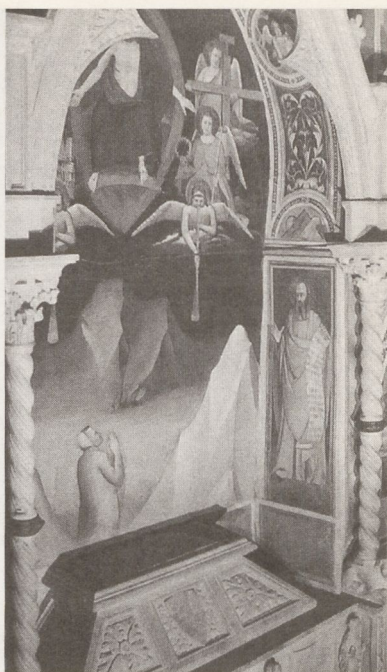


Abb. 5: Maso di Banco,
Mitglied der Bardi-Familie
am jüngsten Gericht

Banco hat später den gleichen Gedanken mit demselben Spiel zwischen gemaltem und plastischem Bildwerk wieder aufgenommen, um sich so direkt auf Giotto's Komposition zu beziehen (Abb. 5). Dort, in der S. Silvestro Kapelle in Sta. Croce in Florenz, ist der Stifter aus der Bardi-Familie so gemalt, als würde er in derselben Haltung wie Enrico aus dem echten, unter ihm aufgestellten Sarkophag auferstehen.

Eine Statue vom Anfang des Trecento in der Kirche der *Cavalieri Gaudenti* in Ronzano steht in der gleichen Ädikula wie die Skulptur Enricos (Abb. 6). Sie stellt die Madonna mit dem Kind dar und zwar in der Rolle der Anwältin der Sünder. Das Christuskind deutet auf den Busen der Mutter, der es nährte und der der Mutter das Recht gibt, beim Sohn Fürsprache zu erbitten. Außerdem hält der Sohn das Kreuz als Zeichen der Erlösung in der Hand. Die zentrale Aussage war also die der Errettung der Sünder.

Die Ädikula für sich trug bereits diese Botschaft. Sie taucht in derselben Form mit dem gotischen, dreiblättrigen Bogen auf zwei Spiralsäulen auf mehreren Siegeln des Ordens der *Cavalieri* auf. Dort bedeutete sie exakt das Gleiche, z. B. auf dem Siegel des Baill von Perugia, wo sich einfach das Kreuz der Erlösung unter ihr befindet (Abb. 7).



*Abb. 6: Anonym,
Statue der
Madonna mit Kind
in Ronzano*

Die Erklärung dafür ist einfach: Der dreiblättrige Bogen ist eine Umformung der verkürzten Darstellung des Heiligen Grabes, wie es auf den Siegeln der Johanniter vorkam. Der Erlösungsgedanke wurde auch dort thematisiert, indem ein eingesalbter Toter in Erwartung seiner Errettung unter den heiligen Gewölben gezeigt wurde (Abb. 8).⁸⁵

Enricos Statue löste demnach die Vorstellung seines Schulterlasses aus. Das Kirchenprogramm rief so mit dem Beispiel der Person Scrovegnis zum gemeinnützigen Verhalten auf. Dem Betrachter wurde dies in besonderer Weise nahegebracht. Der Übergang von der Skulptur zu den Tugenden und von diesen zur Stiftungsszene vergegenwärtigte die zu befolgenden und entlang der Wand aufgefächerten Verhaltensregeln, bevor der Betrachterblick erneut der Person Enricos in seinem gemalten Portrait begegnete. Dort konkretisierte sich endlich Scrovegnis Erlösung im Schenkungsbild. Die Tugendbilder wurden sozusagen anhand des konkreten Musters aktualisiert. Das Glück des persönlichen und des gemeinschaftlichen Schicksals wurden miteinander verknüpft.

Die Arenakirche war folglich eine für den Orden der *Cavalieri Gaudenti* gebaute Einrichtung, die mit angrenzendem Palast und Kloster dessen Gründungsgebräuchen entsprach. Wie vor allem der Interessenkampf mit dem

.....

⁸⁵ Marie-Joseph-Antoine Delaville Le Roulx: Note sur les sceaux de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem, in: ders.: *Mélanges sur l'Ordre de Saint-Jean de Jérusalem*, Paris 1910, ohne durchgängige Seitenangabe, S. 15–17; siehe vor allem das Siegel S. 12 in: ders.: *Les Sceaux des archives de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem à Malte*, in: ders.: *Mélanges* (Anm. 85).

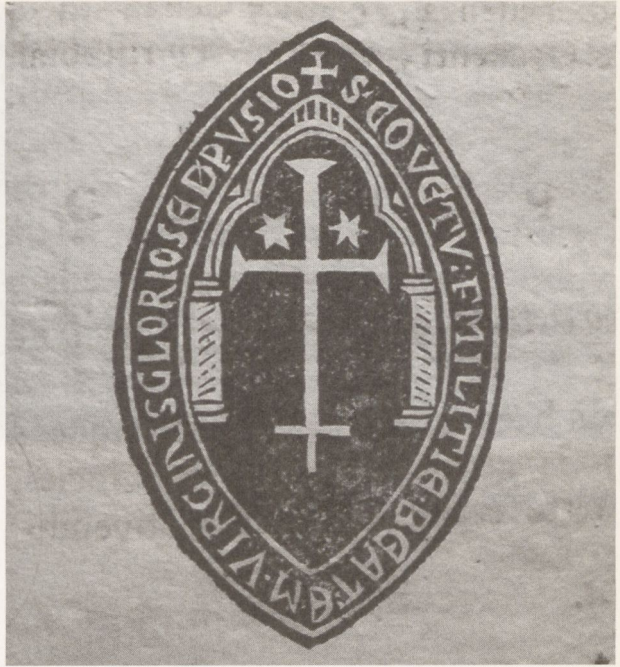


Abb. 7: Siegel des
Bailli von Perugia

Palazzo della Ragione zeigt, ging es darum, die sich spaltende Bürgerschaft für die eigene Partei zu gewinnen. Die Kirchengestaltung stellt die *Cavalieri* als das sich für das Gemeinwohl einsetzende Auge des Gesetzes dar. Gemäß der Pflicht, die den *Cavalieri* zugewachsen war, Konflikte zu lösen, werden die Bürger zum öffentlichen Frieden mit Verweis auf die vergangenen Tumulte aufgerufen. Enrico ist ein in diesem Sinne handelnder Bürger und *Cavalieri*. Aber die Situierung dieses Aufrufs in einer Kirche und das religiöse Freskenkonzept verkünden bereits, daß der Orden dabei für die Hegemonie der bischöflichen Gerichtsbarkeit eintrat.

Die Wirkungskraft dieses Propagandasystems hing damals wesentlich von dem Öffentlichkeitsbild der Person Enrico Scrovegnis ab. Die Experten, die die Strategie der Kirche ausgetüftelt haben, übertrafen sich regelrecht und machten aus der Not eine Tugend. Der Trumpf, den man gegenüber der Stadtregierung ausspielte, um die Mitbürger von sich zu überzeugen, war, daß man hier – und nur hier, im Lager der römischen Kirche – auch Sünden vergeben bekommen konnte. Wenn der wegen seiner wucherischen Vergangenheit weit und breit berüchtigtste Bürger hier ernsthaft auf Vergebung hoffen durfte, so mußte das für den Alltagssünder erst recht gelten. Die Anziehungskraft des gezeigten Sünderlasses war um so größer, je tiefer Enricos Schuld zu Beginn war. Die Überlegung ist daher ganz ernst gemeint, ob Dante, indem er Reginaldo Scrovegni in die Hölle setzte, Giotto damit einen Gefallen tun wollte oder ob er auf subtile Weise die Überlegenheit der Literatur gegenüber der Malerei forcieren wollte.

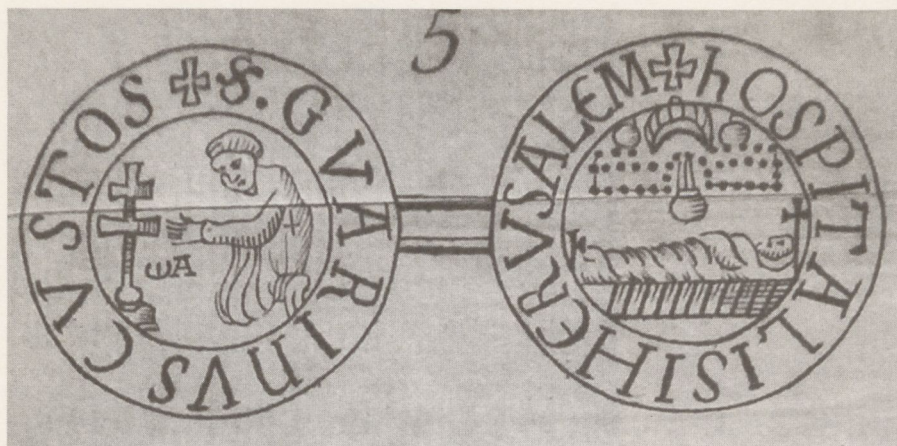


Abb. 8: Siegel der Johanniter