

Tà katoptrizómena

Das Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik

133

KULT(UR)ORT PADUA



Zusammengestellt von Andreas Mertin

tà katoptrizómena

Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik
www.theomag.de (ISSN 1616-8925)

Redaktion: Erftstr. 19, 58097 Hagen
Email: Redaktion@theomag.de

Tà katoptrizómena

Das Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik

Kult(ur)ort Padua

Heft 133 | [Home](#) | [Archiv](#) | [Newsletter](#) | [Impressum und Datenschutz](#)



VIEW

Kult(ur)ort Padua

'Heilige Stätten' von Religion und Kunst

Andreas Mertin [58 S. / 120 Min.]

Wie liest man eine Stadt?

Padua auf historischen Karten und in Lexika

Andreas Mertin [18 S. / 31 Min.]

Padua im Spiegel der Literatur

Eine Montage

Andreas Mertin [20 S. / 54 Min.]

Wer trägt denn hier (s)ein Kreuz?

[Ein Update]

Andreas Mertin [7 S. / 10 Min.]

Das Museo del Precinema in Padua

Eine kurze Empfehlung

Michael Waltemathe [6 S. / 10 Min.]

Padua-Impressionen

Michael Waltemathe [8 S. / 10 Min.]

Kult(ur)ort Padua

Eine Reise zu ‚heiligen Stätten‘ von Religion und Kunst

Andreas Mertin

Warum ausgerechnet Padua?

- a) Antenor - Der mythische Ursprung
- b) Die Basilika des Hl. Antonius
- c) Die Basilika der Hl. Justina
- d) Das Baptisterium
- e) Die Scrovegni-Kapelle

- f) Das Eremitani-Museum
- g) Die Eremitani-Kirche
- h) Der Palazzo della Regione
- i) Die Loggia dei Carresi
- j) Das Oratorio di San Michele
- k) Das Pedrocchi-Café
- l) Die Loggia und Odeo Cornaro

Warum ausgerechnet Padua?

Wenn man heute unter touristischen, kulturgeschichtlichen oder religiösen Aspekten nach Italien blickt, fallen einem vor allem Rom, Mailand, Venedig oder Florenz ein, alles Städte mit 10 bis 5 Millionen Besucher:innen pro Jahr. Dagegen fällt eine Universitätsstadt wie Padua natürlich ab, touristisch ist sie seit über 100 Jahren eher ein Zwischenstopp. Schon der junge Walter Benjamin kürzte Anfang des 20. Jahrhunderts seinen Besuch ab, weil er meinte, nach vier Stunden alles gesehen zu haben. Dabei kann Padua mit guten Gründen als Geburtsort der Moderne begriffen werden, hier sind schon früh Frauen gleichberechtigt zum Studium zugelassen, hier erhält die erste Frau einen Dokortitel, hier kann Giotto schon vor über 700 Jahren jene Idee von der Eigenständigkeit des Kunstwerks entwerfen, die dann über Jahrhunderte nach und nach zum Tragen kommt. Padua, so hat es der frühere Bundespräsident Roman Herzog 1997 gesagt, kann „in gewisser Weise als ein europäischer Ort par excellence beschrieben werden“.

Aber das ist er nicht im öffentlichen europäischen oder deutschen Bewusstsein. Während das im Wasser und im Touristenstrom versinkende Venedig im Positiven wie im Negativen vollste Aufmerksamkeit genießt, ist das bei Padua nicht der Fall. Dabei erlebt man hier wirklich vitales studentisches Leben und kann zugleich in aller Ruhe(!) Weltkulturerbe studieren.

Jacob Burckhardt hat in seinem „Cicerone“ und seiner „Kultur der Renaissance in Italien“ Padua und seinen Errungenschaften große Aufmerksamkeit gewidmet. Es lohnt sich auch heute noch, seinen Ausführungen zu folgen. Zur Bedeutung von Padua greift Burckhardt mit einem gewissen Augenzwinkern auch auf ökonomische und aufmerksamkeitsökonomische Kategorien zurück:



In Padua gab es im XV. Jahrhundert eine juristische Besoldung von 1000 Dukaten jährlich und einen berühmten Arzt wollte man mit 2000 Dukaten und dem Recht der Praxis anstellen, nachdem derselbe bisher in Pisa 700 Goldgulden gehabt hatte. Als der Jurist Bartolommeo Socini, Professor in Pisa, eine venezianische Anstellung in Padua annahm und dorthin reisen wollte, verhaftete ihn die florentinische Regierung und wollte ihn nur gegen eine Kaution von 18.000 Goldgulden freilassen ... Die Anstellungen der Philologen als solcher jedoch, wenn auch im einzelnen Fall mit ziemlich hohen Besoldungen und Nebenemolumenten verbunden, gehören im ganzen zu den flüchtigen, vorübergehenden, so daß ein und derselbe Mann an einer ganzen Reihe von Anstalten tätig sein konnte. Offenbar liebte man die Abwechslung und hoffte von jedem neues, wie dies bei einer im Werden begriffenen, also sehr von Persönlichkeiten abhängigen Wissenschaft sich leicht erklärt.¹

Padua ist also zumindest für Juristen und Mediziner eine ‚lohnende‘ Universitätsstadt, für Vertreter anderer Disziplinen zumindest der Ort, wo man seine Thesen und Erkenntnisse einem aufmerksamen Publikum vortragen und sich einen Namen machen kann.

Aber es ist nicht nur die Universität, die Padua so interessant macht, es ist vor allem die unentwirrbare Vermischung von Kultur und Religion. Padua ist bis in den letzten Winkel durchdrungen vom Geist des/der Heiligen.

Mit einem Hochgefühl, in welches sich frommes Grausen mischt, erzählt uns Michele [Savonarola], wie man bei großen Gefahren des Nachts durch die ganze Stadt die Heiligen seufzen höre, wie der Leiche einer heiligen Nonne zu S. Chiara beständig Nägel und Haare wachsen, wie sie bei bevorstehendem Unheil Lärm macht, die Arme erhebt u. dgl. Bei der Beschreibung der Antoniuskapelle im Santo verliert sich der Autor völlig ins Stammeln und Phantasieren.²

Ja so ist das, wenn man nachts durch Padua geht. Michele Savonarola (1384-1464), der Großvater des Predigers Girolamo Savonarola (1452-1498), hatte 1446, als ihn das Heimweh nach seiner Geburtsstadt überkam (obwohl es ihn nur ins benachbarte Ferrara verschlagen hatte), ein Buch mit dem Titel „Über die prächtigen Zierden der königlichen Stadt Padua“ geschrieben.

Mit überschwänglichen Worten pries er die Schönheit ihrer Lage, die große Zahl der hier in herrlichen Grabmälern beigesetzten Heiligen und bedeutenden Männer, die Menge schöner Kirchen und Klöster, den Ruhm der um sie verdienten Gelehrten und Künstler, und trug keine Bedenken, Padua für die schönste Stadt Italiens zu erklären, nur Rom und Venedig ausgenommen, nicht aber Florenz, das nur beim ersten Anblick fessele.³

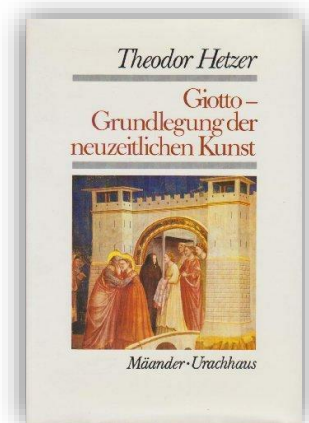
Da schwingt natürlich ein gutes Stück Heimatstolz mit, aber in manchen Teilen ist dieser auch nur allzu berechtigt. Padua verdient es, aus dem Schatten der Touristenstädte herauszutreten.

Der ursprüngliche Anlass für diese Ausgabe des Magazins für Theologie und Ästhetik war eine Studienreise mit einem Pastorkolleg zum Thema „Was ist uns heilig?“ Für die Bearbeitung dieser Frage ist Padua geradezu prädestiniert. Und das liegt an zwei zentralen Orten, der Basilika des Heiligen Antonius (1195-1231) im Süden der Stadt und der Scrovegni-Kapelle mit den Fresken von Giotto di Bondone (1267-1337) im Norden der Stadt. Und dazwischen liegen zahlreiche öffentliche Gebäude und Kirchen, die ebenfalls von Bedeutung sind. Vor allem aber sind es der Heilige Antonius und Giotto, die seit über 700 Jahren die Menschen nach Padua ziehen.

Giotto und die Scrovegnikapelle – Die Grundlegung der neuzeitlichen Kunst

Beginnen wir mit dem später Geborenen. Auch wenn bereits Vasari in seinen Künstlerviten Giotto ein Denkmal gesetzt hat, so tritt doch erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Kunst Giottos in ein *breiteres* öffentliches Bewusstsein Europas. Und manchmal beschleicht einen das Gefühl, dass jenseits der Kunstszene Giotto bis heute nicht in der Form gewürdigt wird, die ihm zukommt. Als evangelischer Theologie würde ich sagen, dass die Rolle, die Martin Luther im Blick auf die protestantische Reformation und damit die moderne christliche Religion einnimmt, der Giottos im Blick auf die Entwicklung der modernen Kunst entspricht, nur dass Giotto 200 Jahre vorher lebte. Bei ihm finden wir schon die emphatische Hinwendung zum Maß des Menschlichen, den Blick auf den konkreten Menschen in Raum und Zeit. In einer der zentralen Schriften zur Erschließung Giottos im 20. Jahrhundert schreibt Theodor Hetzer:

Durch Giotto erlangt die Malerei eine Bedeutung, ein Gewicht und eine Würde, wie sie sie nie zuvor besessen hat. In der Malerei erfolgt das grundlegend Neue, die Wandlung vom Mittelalter zur neueren Zeit. Nicht mit seiner Architektur und nicht mit seiner Plastik betritt Italien ebenbürtig das Feld der abendländischen Kunst, sondern mit den Fresken der Arena. Sie sind es, die man als die große Tat des 14. Jahrhunderts den Kathedralen des 13. entgegensustellen hat. Es hat seine guten Gründe, dass die beginnende europäische Aktivität Italiens sich in der Malerei kundtut; das Bildhafte gehört zum Wesen des Italieners und bestimmt fortan sein Schaffen überhaupt ... Aber etwas anderes ist hier auch zu überlegen, was bisher, soweit ich sehe, noch nicht bedacht worden ist; ob nicht die neue und so wichtige



Stellung der Malerei ganz selbstverständlich mit der neuen Bedeutung der Persönlichkeit zusammenhängt. Mit Giotto beginnt die Zeit in der bildenden Kunst, in der das Ganze, das Umfassende, das Universale sich im einzelnen Künstler verkörpert und durch ihn gestaltet wird. Die Fresken der Arena unterscheiden sich von aller früheren monumentalen Wandmalerei auch dadurch, dass sie nicht Teile im Ganzen der Kirche, sondern selbst ein Ganzes sind. Nicht nur als die größten Kunstwerke repräsentieren sie ihr Jahrhundert, wie die Kathedralen das vorhergehende, auch im Umfang und in der geschlossenen Fülle ihres Daseins sind sie deren Partner.⁴

Das erklärt, warum die Scrovegni-Kapelle in Padua zu einem Kult-ur-ort der Kunst werden konnte, aber es erklärt noch nicht, ob und wie sich Heiliges und Profanes in der Scrovegni-Kapelle verbinden. Das geschieht durch den Stiftungsakt des Werkes – dazu aber mehr im entsprechenden Kapitel dieser Magazin-Ausgabe.

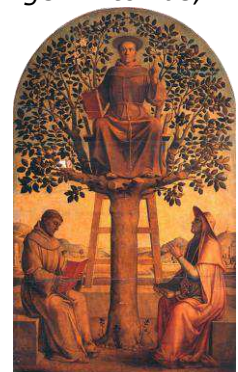
Der Hl. Antonius ...

Antonius von Padua, Fernando Martin de Bulhom (1195–1231), Franziskaner, Kirchenlehrer, Volksprediger, Patron der Franziskaner, der Diözesen Padua, Lissabon, Spalato, Paderborn und Hildesheim; Patron der Liebenden, der Eheleute, Frauen und Kinder, der Reisenden, Pferde und Esel, der Armen und Sozialarbeiter, der Bergleute, Fayencefabrikanten und Bäcker; Helfer beim Wiederfinden von verlorenen Sachen, Helfer gegen Unfruchtbarkeit und für eine glückliche Entbindung, gegen Dämonen, Fieber und Pest, bei Schiffbruch und in Kriegsnöten, bei Viehkrankheiten, kurz »Helfer gegen alle Nöte«.⁵



Ein Gebet an den Hl. Antonius um Hilfe könnte dann so lauten:

Lieber heiliger Antonius, zu deinen Lebzeiten hast du unzähligen Menschen, die ihren Glauben verloren haben, geholfen, den Weg zu Gott wiederzufinden. Dafür danke ich dir und preise ich dich als großen Apostel des heiligen Evangeliums. Hilf auch heute den vielen Milliarden Menschen, die ohne Glauben sind, dass sie die Wahrheit und die Liebe Gottes finden können. Weil du immer ein Helfer der Armen und in Not Geratenen gewesen bist, bitte ich dich vertrauensvoll, auch mir in meinem Anliegen zu helfen: Ich habe _____ verloren und kann es nicht wiederfinden. Lieber heiliger Antonius, bitte hilf mir, es wiederzufinden. Fest vertraue ich auf deine Fürbitte und Hilfe und möchte mich bemühen, die Nöte der Menschen um mich zu sehen und ihnen zu helfen.⁶



Er hilft viel und vor allem bei vielem – vielleicht erklärt allein das schon die Attraktivität des Antonius von Padua. Nachdem der Franziskanerorden seine Rednerbegabung entdeckt hatte, setzte er ihn zunächst gegen die Katharer und dann gegen die Albigenser ein. Später entwickelt er sich zum großen

wundertätigen Bußprediger. 1230 zieht er sich zurück und lebt sein letztes Jahr auf einem Nussbaum. 1231 stirbt er und wird 1232 im bis dahin kürzesten Kanonisierungsprozess der Kirchengeschichte heiliggesprochen. 1263 wird sein Leib erhoben und in die neue Basilika S. Antonio überführt. 1946 ernennt Papst Pius XII. den „meistverehrten Heiligen der Italiener“ zum Kirchenlehrer. Sein Festtag ist der 13. Juni, der in Padua mit großen Prozessionen gefeiert wird.

... und seine Basilika

Can. 1230 — Unter Heiligtum versteht man eine Kirche oder einen anderen heiligen Ort, zu dem aus besonderem Frömmigkeitsgrund zahlreiche Gläubige mit Gutheißung des Ortsordinarius pilgern.

Can. 1231 — Damit ein Heiligtum Nationalheiligtum genannt werden kann, muss die Anerkennung der Bischofskonferenz hinzukommen; damit es internationales Heiligtum genannt werden kann, ist die Anerkennung des Heiligen Stuhls erforderlich.

Diese beiden Punkte aus dem Codex des kanonischen Rechts der katholischen Kirche erklären die Hierarchie der baulich umkleideten Frömmigkeitsausübung. Nicht einmal der Petersdom in Rom



gehört zu den internationalen Heiligtümern, nur zwei Kirchen kommt in Italien diese Ehre zu: der Basilika vom Heiligen Haus in Loreto und der von uns betrachteten Basilika des Hl. Antonius in Padua. Weltweit gibt es derzeit 11 internationale und 229 Nationale Heiligtümer (Deutschland hat nur ein nationales: die Gnadenkapelle in Altötting). Es geht um eine Ökonomie der Frömmigkeit, darum, wohin Pilgerströme sich wenden. Und jedes Jahr pilgern Zigtausende an das Grab des Hl. Antonius. Das macht dieses so bedeutsam.

Wenn man diese Basilika betritt, eröffnet sich ein komplexer Kosmos des Heiligen, ein wirklicher Kult-Urort in vielfachen Variationen. Es gehört zu den interessanten Erfahrungen, die man als nicht-katholischer Mensch machen kann, wenn man sich dem Grab des „meistverehrten Heiligen“ Italiens nähert und dabei das Verhalten der Pilger beobachtet. Die unmittelbare Ausstrahlungskraft, die vom Altarstein ausgeht, die Geduld, mit der die Pilger:innen darauf warten, selbst ihre Hände an den Stein zu legen, die Vielzahl der Dankzettel an der Seite des Altars. Das alles verdichtet sich zu einem einzigartigen Eindruck.

Man geht dann ein paar Schritte weiter in den Chorgang der Kirche und stößt dort auf die Reliquienkapelle, ein eigener Kosmos im Gesamtkosmos der Kirche. Dort findet man neben einigen erhaltenen Körperteilen des Heiligen auch sein ‚Ruhekissen‘, ein Stein, auf dem er seinen Kopf gebettet hat. Dann geht man weiter bis in die Kreuzgänge, von denen zwei mit bedeutenden Bäumen ausgestattet sind, die Mircea Eliades „Axis Mundis“-Theorie erinnern. Was müssen das für Zeiten gewesen sein, als diese Kreuzgänge noch von Mönchen gefüllt waren.

Auch in diesem religiösen Kosmos werden die heutigen Kultursucher zufriedengestellt, denn was für die religiösen Menschen das Grab und die Reliquien des Hl. Antonius sind, sind für die Kunstinteressierten die Kunstwerke von Donatello, Altichiero da Zevio oder Tullio Lombardo und seinen Kollegen.

All das macht Padua als Kult(ur)ort so faszinierend und interessant. Es beginnt mit seiner mythischen Gründung durch einen trojanischen Helden und endet noch lange nicht mit den wilden Szenen der späten 68er Generation.



Anmerkungen

- ¹ Burckhardt, Jacob (1934): Die Kultur der Renaissance in Italien. Berlin: Deutsche Buch Gemeinschaft. S. 190.
- ² Ebd., S. 453.
- ³ Joseph Schnitzler, Savonarola. Ein Kulturbild aus der Zeit der Renaissance, München 1924, S. 3.
- ⁴ Hetzer, Theodor (1981): Giotto. Mittenwald: Mäander; Stuttgart Urachhaus ((Hetzer, 1)). S. 35
- ⁵ Art. Antonius von Padua, in: Gorys, Erhard (2007): Lexikon der Heiligen. CD-ROM. Berlin: Directmedia, S. 183
- ⁶ Fundstück im Internet.

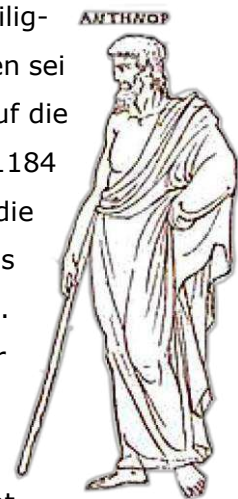
Antenor – oder der mythische Ursprung Paduas

Eine Story von Helden und Verrätern

Andreas Mertin

Der Mythos Antenor

Padua beruft sich in seiner mythischen Selbstbeschreibung auf einen der Beteiligten am Trojanischen Krieg, der nach dem Fall der Stadt nach Italien gekommen sei und mit den Venetern Padua gegründet haben soll. Datiert man Trojas Fall auf die Zeit um 1200 vor Christus, dann wäre Padua einige Jahre danach, genauer 1184 v.Chr. gegründet worden und wäre damit deutlich älter als die Stadt Rom, die nach ihrer eigenen Gründungssage am 21. April 753 vor Christus von Romulus gegründet wurde. Wirklich belegt ist aber eigentlich nur ein Fischerdorf im 4. Jahrhundert vor Christus. Erst nach 215 v.Chr. entwickelte sich Padua zu einer bedeutenden Handelsstadt. Aber Gründungssagen wollen ja nur einen Anspruch artikulieren und eine Richtung vorgeben. Und in diesem Fall ist es der trojanische Held Antenor, der als Bezugsgröße dient. Jakob Burkardt schreibt in seiner Griechischen Kulturgeschichte dazu etwas süffisant:



Endlich wurden auf das Unbefangenste eine Anzahl Ereignisse, die in der mythischen Zeit nicht mehr unterzubringen waren, an deren offiziellen Schluß angeheftet, nämlich an die nostoi, die Sagen von den Irrfahrten der Helden nach der Einnahme von Troja; waren doch nicht bloß Odysseus und Diomed, sondern auch Menelaos, Kalchas und von den Troern Aeneas und Antenor noch weit in der Welt herumgekommen, so daß ihnen noch manche Städtegründung zugeschrieben werden konnte. Uralte Verbreitung griechischen Volkstums an italischen und asiatischen Küsten war unleugbar, der Mythos aber war der große allgemeine geistige Lebensgrund der Nation, und an ihm keinen Teil zu haben galt, wie es scheint, als ein Unglück.¹

Und die römische Tradition ordnet u.a. Padua und Venedig dem Trojaner Antenor zu.

Antenor, ein angesehener Trojaner, Sohn des Aesyetes und der Cleomestra, war ein erfahrener, verständiger Mann, und schon vor dem trojanischen Krieg von Priamus nach Griechenland geschickt, um seine von den Griechen geraubte Schwester Hesione zurückzufordern, ward aber überall mit seiner Forderung abgewiesen. Als aber Menelaus und Ulysses als Gesandte wegen des Raubes der Helena nach Troja kamen, nahm er sie gastlich in sein Haus auf, und rettete sie, als die Söhne des Priamus Verath gegen sie aussannen. Während des trojanischen Krieges fuhr er mit Priamus in das griechische Lager, um den Vertrag wegen des Zweikampfes zwischen Menelaus und Paris abzuschließen; später riet er, aber vergeblich, Helena mit ihren Gütern zurückzugeben.

Er war vermählt mit der Tochter des Cisseus, Theano, einer Priesterin der Minerva; von ihr hatte er eine Tochter Crino und zwölf Söhne, welche zu den tapfersten Verteidigern Trojas gehörten, und alle von den Händen der berühmtesten griechischen Helden in der Verteidigung der Stadt fielen. So Homer.

Nach Späteren soll er den Griechen mit einer Leuchte von der Mauer her das Zeichen zum Einbruch gegeben, ihnen das Palladium ausgeliefert, selbst das entsetzliche hölzerne Pferd geöffnet und, der Verabredung gemäß, sein Haus durch ein zum Fenster herausgehängtes Pantherfell bezeichnet haben.

Auch will man wissen, dass er, nach Eroberung der Stadt, mit Menelaus und Helena Troja verließ. Auf dieser Reise ward er mit seinem neuen Freunde nach Libyen verschlagen, und blieb in Cyrene, woselbst man sein Grab oder einen Hügel der Antenoriden zeigte, auf welchem jährlich Totenopfer gehalten wurden.

Nach noch anderen Angaben wäre er mit den Henetern über Thracien nach Oberitalien gezogen, hätte hier am innersten Winkel des adriatischen Meeres sich niedergelassen und sein Volk den Namen Veneter angenommen, welcher in dem Namen der späteren Stadt Venetia (Venedig) noch erhalten ist.²



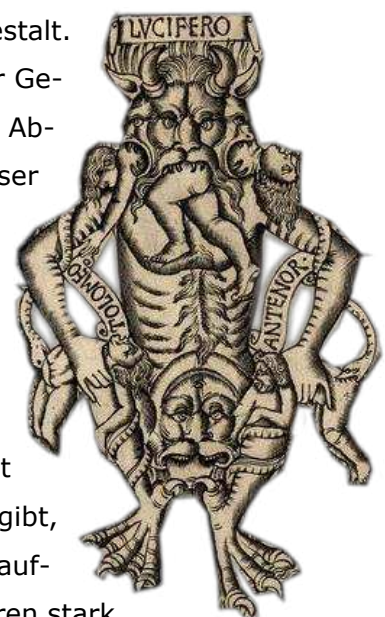
Diese Zusammenfassung aus dem Wörterbuch der Mythologie zeigt ganz gut die Entwicklungsgeschichte der Erzählung von Antenor. Am Anfang, sprich bei Homer, ist er eine Art diplomatischer Held, Vermittler zwischen den Fronten und Mäßiger der Hitzköpfe seines Volkes. Man kann über seine Aktivitäten nur des Lobes voll sein, mit ihm hätte es keinen trojanischen Krieg gegeben. Erst in den späteren Erzählungen bekommt er einen ambivalenten bis negativen Charakter. Das mag auch daran liegen, dass es für nationalistisch Denkende schwer erträglich ist, wenn ein Held nicht nur das Wohl des eigenen Volkes, sondern auch der Anderen im Blick behält. Also wird Antenor zur zwielichtigen Gestalt, am Anfang nur etwas, später immer mehr.

Die römische Überlieferung, soweit sie etwa bei Vergil in der Aeneis ablesbar ist, beschreibt nur, dass er Troja glücklich verlassen konnte und nach Norditalien gelangte, wo er Patavium, also Padua gründete. Konkret wird das in der Aeneis des Vergil (70 – 19 v. Chr.) so beschrieben:

*Quer durch die Scharen der Griechen konnte Antenor entkommen,
bis zur illyrischen Bucht gelangen, verlustlos in ihrem
Winkel Liburnergebiet und Timavusquell hinter sich bringen,
wo aus neun Schlünden unter gewaltigem Dröhnen des Berges
gleichsam ein Meer hervorbricht und über die Fluren dahinrauscht!
Dennoch gründete dort er Patavium, machte die Teukrer
seßhaft und gab dem Volke den Namen; die troischen Waffen
durfte er weihen, des Friedens behagliche Ruhe genießen.³*

Diese Sicht wird dann von zwei Quellen konterkariert, die sich zwar als zeitgenössische ausgeben, in Wirklichkeit aber wohl eher im 2. und 4. Jahrhundert nach Christus entstanden sind und die Überlieferung stark geprägt haben. Die Darstellung des Dares Phrygius aus trojanischer Sicht und des Dicrys Cretensis aus griechischer Sicht. Beide stellen Antenor negativ als Verräter dar.

Aber auch in Italien selbst wird Antenor zur kritisch beurteilten Gestalt. In Dantes Göttlicher Komödie taucht Antenor im engsten Kreis der Gemarterten rund um Luzifer auf. Dante nennt im Inferno die zweite Abteilung des neunten und letzten Höllenkreises, *Antenors Grube*. Dieser Kreis ist den Verrätern zugedacht und die spezielle Abteilung den politischen Verrätern. Näher als dieser kann man Luzifer kaum kommen. Auf einem anonymen Stich aus dem Jahr 1460 sieht man Luzifer, wie er Antenor gegen sein Gemächt presst. Antenor wird hier entsprechend der späteren Tradition als Verräter seiner Heimatstadt charakterisiert. Spekuliert wird, dass es Dante nicht ertragen konnte, dass es in der Aeneis zwei positive Charaktere gibt, von denen Dante einen zum Gründungsvater der römischen Kultur aufwertet und - um eine Heldenkonkurrenz zu vermeiden - den anderen stark abwertet. Dann hätte die Herabsetzung des Antenor politische Motive:



Dem mit allen positiven Eigenschaften ausgestatteten Gründer Äneas steht die mit dem Makel des Vaterlandsverrats belegte Gründergestalt Antenor gegenüber. In einer Zeit, wo Trojanersagen zu politischer Propaganda verwendet wurden, bedeutete sie eine Gefahr für Äneas' Einzigartigkeit und damit für Dantes ganzes politisches Konzept.⁴

Die mittelalterliche Fortsetzung der Story

All das hat der ungebrochenen Berufung der Stadt Padua auf ihren mythischen Gründer keinen Abbruch getan. Wer heute durch Padua geht, stößt auf der Piazza Antenore auf einen mittelalterlichen Schrein, der der Legende nach, die Überreste des mythischen Helden enthalten soll.⁵ Wie ist es zu diesem Schrein gekommen? 1274 wurde bei der Errichtung eines Findelhauses ein Grab mit zwei Zypressen und Bleisärgen gefunden, der menschliche Überreste mit einem Schwert und zwei Töpfen Goldmünzen enthielt. Lovato Lovati, ein prähumanistischer Dichter und Gelehrter schrieb die Überreste dem trojanischen Helden zu. Um das Renommee der Stadt zu fördern, beschlossen die Stadtoberen, sich dieser These anzuschließen. 1283 wird daher beschlossen, dem mythischen Gründer ein Denkmal zu errichten, das in die Wand einer heute nicht mehr existenten Kirche integriert wurde.

1985 wurde das Grabmal geöffnet, um die menschlichen Überreste einer wissenschaftlichen Untersuchung zu unterziehen. Dabei stellte sich heraus, dass die Gebeine einem ungarischen Krieger gehörten, der während der Invasionen des 9. Jahrhunderts in Padua gestorben sein musste. Andere meinen jedoch, die Knochen ins 2. oder 3. Jahrhundert datieren zu können. In keinem Fall stammen sie von Antenor selbst. Das zerstört freilich seinen Mythos in einer an Berührungsreliquien gewöhnten Welt nicht. Und so steht weiterhin auf der Piazza Antenore das steinerne Monument des mythischen Helden.



Anmerkungen

¹ Jacob Burckhardt: Griechische Kulturgeschichte. Gesammelte Werke Band 5, S. 27.

² Wörterbuch der Mythologie: Antenor. Wörterbuch der Mythologie, S. 50

³ Vergil: Aeneis. Vergil-Werke, S. 146-147.

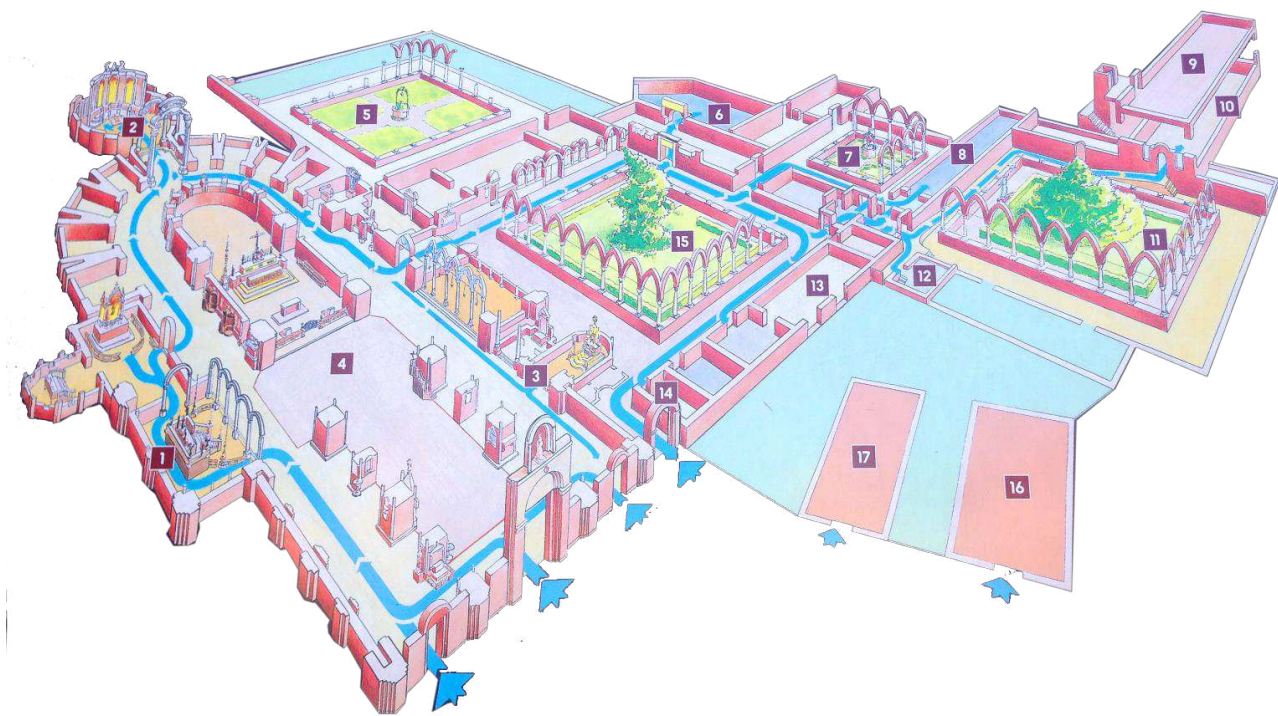
⁴ Leeker, Joachim (1991): Zwischen Moral und Politik: Dantes Troja-Bild. In: Deutsches Dante-Jahrbuch, H. 1. S. 79.

⁵ Vgl. zum Folgenden https://it.wikipedia.org/wiki/Tomba_di_Antenore

Die Basilika des Hl. Antonius

Ein Kosmos von Kunst und Religion

Andreas Mertin



1. Grab des Hl. Antonius, bedeutende Reliefs danach die Capella del Beato Luca Belludi
2. Reliquienkapelle
3. a) Sakramentskapelle
b) Jakobuskapelle, Kreuzigung Altichiero
4. Blick auf den Hochaltar, Donatello
5. Kreuzgang des Noviziats (nicht zugänglich)
6. Buchhandlung
7. Kreuzgang des Generals
8. Antonianische Museen
9. Museum der populären Antoniusverehrung.
10. Centro Studi Antoniani
11. Kreuzgang des seligen Belludi
12. Informationsbüro
13. Multimediale Antonius-Ausstellung
14. Informationsbüro / Eintrittskarten
15. Kreuzgang der Magnolie
16. Schule des Santo
17. Oratorium des Hl. Georg

Was immer man an Theorien über die Welt des Heiligen und Religiösen vertritt, im Kosmos der Basilika des Heiligen Antonius von Padua wird man es wiederfinden. Man muss sich die Basilika des Heiligen Antonius als komplexe Anlage der Verwaltung und Verehrung des Heiligen und der Ermöglichung religiöser Erfahrungen vorstellen. Beim Betreten der Kirche ist einem nicht sofort klar, wie groß das Gelände ist. Erst nach und nach erschließt sich das gesamte Arsenal.

Und erst im Rück- und Überblick wird einem klar, dass man nicht nur den Reliquien und Gebeinen eines Heiligen des 13. Jahrhunderts begegnet ist – davon ist die katholische Welt ja reich gesegnet –, sondern eben auch sorgfältig komponierten theologischen räumlichen und visuellen Inszenierungen des Religiösen. Aber man begegnet auch der von den frühen Religionswissenschaftlern beschriebenen Axis Mundis, den vertikalen Brüchen in der Welt, symbolisiert durch riesige Bäume, insbesondere dem Magnolienbaum im ersten Kreuzgang.



Aber auch die moderne Computer-Welt macht vor dem Gebäudekomplex nicht Halt, rund um die Uhr zeichnen drei Webcams das Geschehen **vor der Kirche**, **vor dem Grab des Hl. Antonius** und **vor dem Altar** auf. Und so gibt es digitale Gottesdienste lange bevor die Corona-Epidemie in dieser Welt in Erscheinung trat.

Die Bedeutung des Ortes erschließt sich aber über das Grab des Heiligen Antonius. Schon über die **Webcam** ist es faszinierend, das Verhalten der Menschen rund um den Altar zu studieren. Vor Ort aber wird es dicht, man meint ‚das Heilige‘ mit Händen greifen zu können. Da gibt es die lokalen Pilger, die mit ihren Anliegen regelmäßig kommen. Sie zeigen ein anderes, geradezu vertrautes Verhalten mit den Gegebenheiten vor Ort. Dann sind da die Pilger, denen es darum geht, die schwarze Rückwand der Grablege mit Händen zu berühren. Dazu schreibt die Mönche vor Ort:



*Dies ist die typischste Geste der Pilger, die die Basilika des heiligen Antonius besuchen. Damit wird das Bedürfnis einer konkreten Beziehung mit dem Heiligen ausgedrückt; sie ist daher eine **Geste der Zuversicht und des Vertrauens**, die von einem stillen Gebet im Herz begleitet wird. Die Aufmerksamkeit richtet sich dabei nicht so sehr auf die Statue oder das Bild, die in der Kirche natürlich nicht fehlen, sondern vielmehr auf sein Grab.*



Und dann sind da die Kunstinteressierten, die sich weniger für die Grabstätte als für die sie umgebenden Marmorreliefs interessieren. Sie schildern diverse Wunder des Heiligen Antonius, moralische Geschichten in der Regel, die, sofern man sie in moderne Geschichten transferiert, ihren Kerngehalt behalten haben. Etwa von dem Reichen, der sein Herz an seine Schatztruhe verloren hat und deshalb ohne dieses beerdigt werden muss (was zu einer Intervention des Hl. Antonius führt, der die Ansicht vertritt, wer sein Herz dem Mammon gewidmet hat, solle nicht in geweihter Erde begraben werden). Oder vom jungen Mann, der seine Mutter heftig getreten hat

und auf die religiöse Ermahnung, Vater und Mutter zu ehren, sich – der Bibel (Mt 5, 29) wortwörtlich folgend – den tatusführenden Fuß abtrennt, was der Hl. Antonius sofort wieder korrigiert: so wortwörtlich sollte Jesus nicht verstanden werden. Von den Künstlern ist das höchst dramatisch und zugleich faszinierend umgesetzt. Leider führt die durch den Ort vorgegebene Vorrangigkeit des Religiösen vor dem Ästhetischen dazu, dass man nicht genug Raum findet, um die Reliefs angemessen würdigen zu können. Hier gilt der Grundsatz: *Soli Dei Gloria*. Auch das kann man über die **Webcam** beobachten. Vor Ort aber dominieren die Glaubenszeugnisse, die erfahrene und die ersehnte Hilfe des Heiligen. Das mag manchem zu dingmagisch und veraltet vorkommen, aber wer wäre man, dies zu kritisieren? Den Menschen hilft es, mit schwierigen Situationen fertig zu werden – das ist vor Ort unmittelbar zu erspüren. Man müsste „religiös unmusikalisch“ sein, wenn man das nicht mitbekommt. Es mag sein, dass diese religiöse Musikalität in der westlichen Welt verloren zu gehen droht, weltweit lebt aber die große Mehrzahl aller Menschen diese Art der Frömmigkeit.

Den Kunstinteressierten wie den Baedekerchrist:innen erschließt sich wiederum ein ganz anderer, nämlich ein ästhetischer Kosmos, sie tauchen ein in die Welt der zunehmend selbstbewusster werdenden Kunst seit dem Beginn des 14. Jahrhunderts. Es beginnt mit Giusto de' Menabuoi (1320-1390), der zur Schule Giotto's in der zweiten Generation gehört. In der dem Seligen Luca gewidmeten Kapelle treffen wir auf sein milde gewordenes Spätwerk.



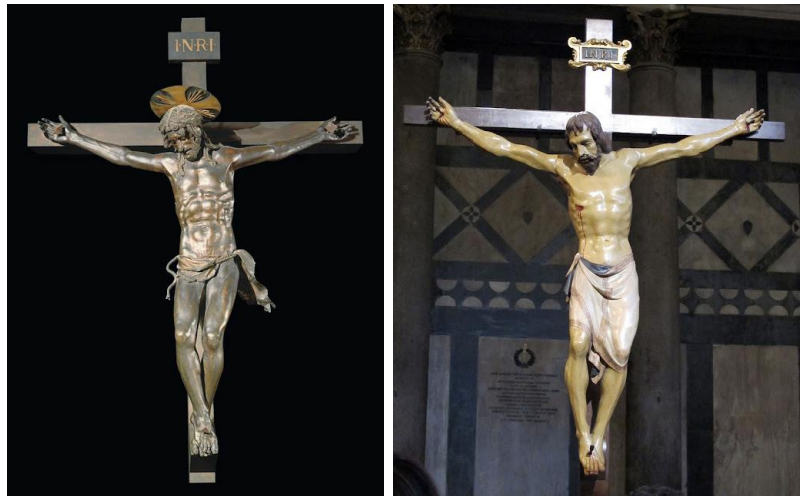
Der Weg geht dann für beide Gruppen – religiöse wie ästhetische Pilger – weiter zur Kapelle der Schwarzen Madonna, die vor allem deshalb faszinierend ist, weil diese Madonna ganz und gar nicht schwarz ist. Woher dann diese Etikettierung? Selbst die Mönche vor Ort können nur raten. War da mal eine andere Madonna? Bezieht es sich auf ihre schwarzen Haare? Oder war die Madonna früher einmal dunkler? Man weiß es nicht, man kann nur Vermutungen anstellen.

Einen zweiten Höhepunkt erreicht der Pilgerstrom mit dem Besuch der Reliquienkapelle. Als Protestant ist man ja nicht zuletzt durch **Martin Luthers Reliquienkritik** zu einer grundsätzlichen Skepsis gegenüber den **Heiligen Dingen** erzogen, aber dennoch entfalten diese Gegenstände eine gewisse – durchaus morbide – Faszination. Ja, vieles erinnert tatsächlich an Luthers Schilderung aus der Neuen Zeitung vom Rhein aus dem Jahr 1542, aber ist es nicht auch poetisch, wenn in einer Reliquienkapelle das Ruhekissen des Hl. Antonius aufbewahrt wird, und dieses sich als massiver Stein erweist? Zeigen da nicht auch die sammelnden Mönche eine gesunde Art der Ironie? Natürlich sind der Stimmapparat, die unverwesene Zunge, der Unterkiefer dann schon etwas körperbetonter.



Nun hat man schnell den Chorumgang umschritten und hat dabei das Zentrum, den Altarraum ausgelassen. Dieser ist gefüllt mit Werken von Donatello, die das Leben und die Wunder des Hl. Antonius zeigen. Theo-ästhetisch interessant ist das Bronzekruzifix von Donatello über dem Hochaltar, weil es in einem eigentümlichen Kontrast zu seinem früheren Kruzifix in der Kirche Santa Croce in Florenz steht.

Hängt in Florenz ein „Bauer am Kreuz“, wie Brunelleschi urteilte, so nähert sich Donatello hier in der Darstellung einem geradezu perfekten Idealbild an. Wenig verspürt man vom Leiden am Kreuz, dafür umso mehr von der künstlerischen Modellierung. Ein etwas ambivalenter Eindruck. Den Lendenschurz muss man sich übrigens wegdenken, er ist eine spätere Zfügung aus der Barockzeit.



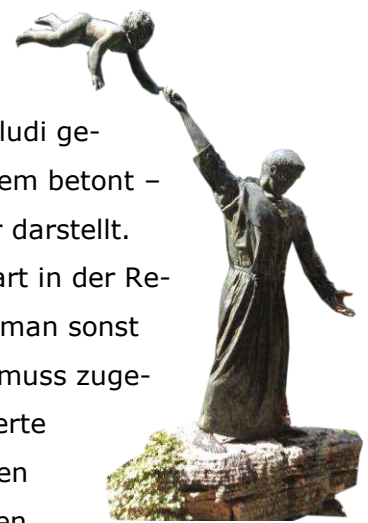
Übersehen wird von den Besucher:innen oft die Kreuzigungsdarstellung von **Altichiero da Zevio** in der Jakobuskapelle, vor allem deshalb, weil sie unzureichend ausgeleuchtet ist. Das ist bedauerlich. Der Auftraggeber der Kapelle orientierte sich an der im Mittelalter beliebten **Legenda Aurea** und ließ daher die Kapelle neben der Kreuzigung mit Bildern aus der Vita des Heiligen Jakobus ausmalen. Beauftragt wurde mit Altichiero da Zevio ein Künstler, der die täglichen Erlebnisse der Betrachter:innen mit den religiösen Geschichten kombiniert.



Die sich nun auf dem Rundgang anschließenden Kreuzgänge bilden ein eigenes Kapitel für sich. Sie haben mich an Mircea Eliades religionsphilosophische Theorien über das Heilige und das Profane erinnert, weil in zweien von ihnen so dezidiert ein übermächtiger Baum im Zentrum steht. Das Weltsystem der traditionsgebundenen Gesellschaften lässt sich jedenfalls nach Eliade zusammenfassend so beschreiben:

„a) ein heiliger Ort stellt einen Bruch in der Homogenität des Raumes dar; b) dieser Bruch ist durch eine ‚Öffnung‘ symbolisiert, die den Übergang von einer kosmischen Region zur anderen ermöglicht (vom Himmel zur Erde und umgekehrt von der Erde in die Unterwelt); die Verbindung mit dem Himmel kann durch verschiedene Bilder ausgedrückt werden, die sich alle auf die axis mundi beziehen: Säule, Leiter, Berg, Baum, Liane usw.; d) rund um diese Weltachse erstreckt sich die ‚Welt‘ (‚unsere Welt‘), folglich befindet sich die Achse ‚in der Mitte‘, im ‚Nabel der Erde‘, sie ist das Zentrum der Welt.“

Die Mönche vor Ort heben diese vertikale Orientierung noch hervor, indem sie noch 1998 eine Skulptur in den Kreuzgang des seligen Belludi gestellt haben, die die Top-Down-Beziehung von Gott und Mensch extrem betont – nur dass hier der Hl. Antonius die Axis Mundis bzw. die Himmelseiter darstellt. Seit den frühen Zeiten des Christentums wird freilich der göttliche Part in der Regel bloß durch eine Hand angedeutet. Das ist hier in einem Stil, den man sonst eher von Freikirchen gewohnt ist, durchbrochen worden. Aber, man muss zugestehen, dass die Besucher:innen die Skulptur goutieren, wie die polierte linke Hand des Hl. Antonius beweist, die von den Pilgern gern ergriffen und, wie ich vor Ort beobachten konnte, zudem auch in Corona-Zeiten gern geküsst wird.



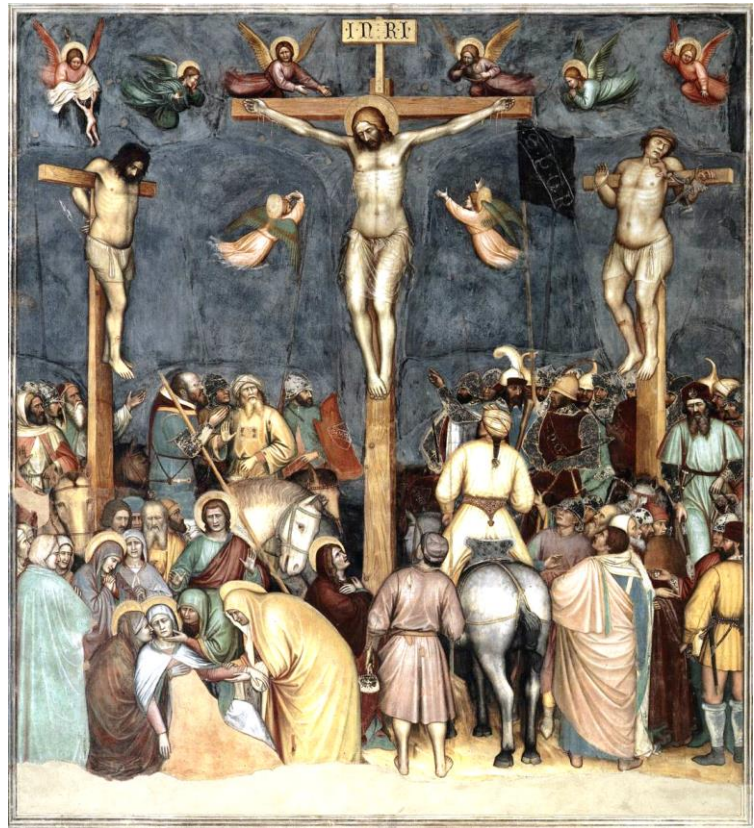
Wenn man die Basilika und die Kreuzgänge verlässt und wieder auf den großen Platz vor der Kirche tritt, liegen linkerhand zwei hochinteressante Orte zum Entdecken, einer gefüllt mit Werken des 14. Jahrhunderts und einer mit Werken des beginnenden 16. Jahrhunderts. Es ist ein ziemlicher Kontrast, wenn man beide nacheinander besucht.

Das Oratorium des Heiligen Georg

Beginnen wir mit den älteren Werken im **Oratorium des Heiligen Georg**. Wenn man es zum ersten Mal betritt, hat man spontan den Eindruck, es handele sich um eine verkleinerte Form der Scrovegni-Kapelle. Auch hier handelt es sich zunächst um eine private Kapelle, die rundum mit Fresken ausgestattet ist. Und das Programm behandelt Szenen aus dem Leben des Hl. Georg, der Hl. Katharina, der Hl. Lucia und von Christus. Wie immer bei Heiligenerzählungen, sind die Darstellungen martialisch, der Hl. Georg wird am Rad gefoltert und enthauptet, ebenso die Hl. Katharina. Die Hl. Lucia soll zunächst ins Bordell verschleppt werden, man entzündet Feuer um sie und übergießt sie nackt mit siedendem Öl. Am Ende wird ihr der Hals durchgeschnitten. Da kann mancher Horrorfilm nicht mithalten.



Ästhetisch aber ergibt sich ein durchaus stimmiges Ganzes. In Beziehung gesetzt werden alle Heiligengeschichten mit der Kreuzigung Jesu an der Frontseite der Kapelle. Altichiero da Zevio, der für all diese Fresken verantwortlich zeichnet, hat hier eine andere Darstellungsform gewählt als auf seiner Kreuzigungsszene in der Basilika des Hl. Antonius, weniger am Alltag der Menschen, als vielmehr am biblischen Text orientiert. Wir sehen Jesus zwischen den beiden Schächern (die auf dem anderen Kreuzigungsbild fehlten). Nach mittelalterlicher Vorstellung holt auf der linken Seite ein Engel die Seele als verkleinerte Leibform des reuigen Schächers Dismas in den Himmel, während auf der rechten Seite ein Teufel die Seele des uneinsichtigen Gestas zur Hölle schleppt. Eine wahre englische Charakterkunde hat der Künstler rund um das Kreuz skizziert: vom Gebet über das Zerreißen des Gewandes, dem Aufschrei bis zur pädagogischen Geste.



Die Schule des Santo

Hat man beim Betreten des Oratoriums des Hl. Georg das Gefühl, in einer verkleinerten Scrovegni-Kapelle zu stehen, so wird man in der benachbarten Schule des Santo im Priorsaal eher an eine Dunkelkammer erinnert. Der Saal ist abgetönt gehalten und wenig Licht erreicht die Bilder. Das dient nicht zuletzt dem Schutz der Werke.

Mit dem Namen **Tizian** (1490-1576) assoziieren wir einen der ganz großen Maler der italienischen Renaissance und verbinden ihn zugleich mit der Stadt Venedig. Ganz am Anfang seiner Karriere aber, als er noch nicht wirklich ‚seinen‘ Stil gefunden hatte und seinem vermuteten Lehrmeister **Giorgione** nacheiferte, hat er in Padua in der Schule des Santo einige wichtige Bilder zum Leben und zu den Wundern des Hl. Antonius beigezeichnet. Das hat noch nichts mit seiner **berühmten** „**Maria Himmelfahrt**“ in der **Frari-Kirche** in Venedig zu tun oder der **Venus von Urbino**.

Die in Padua zu sehenden Werke *Das Wunder des eifersüchtigen Ehemanns*, *Das Wunder des sprechenden Neugeborenen* sowie *Das Wunder des geheilten Jünglings* muss man mit seinen ‚Konkurrenten‘ in der damaligen Zeit korrelieren, etwa mit Michelangelo oder Raffael. Und im Vergleich zu ihnen ist der damals 21jährige Tizian noch im Entwicklungs- und Lernprozess seines Könnens. Dennoch sind es beeindruckende Werke, die bereits das Talent des Malers erkennen lassen und zum anderen die erzählten Wunder des Hl. Antonius plastisch werden lassen.



Ein kleines Detail am Rande: die aktuelle Stuhlreihung im Priorsaal der Schola offenbarte vieles von der hierarchischen Orientierung derer, die sie einmal betrieben. Vor Ort waren die hintersten Stuhlreihen einfache Holzstühle, dann folgten Reihen mit Lederbezug, um schließlich von gut gepolsterten Stühlen abgelöst zu werden. Die besten Stühle standen rechts und links vom Altar. Hier fühlte man sich in Zeiten zurückversetzt, als an das Zweite Vatikanum noch nicht zu denken war. Auf älteren Fotos war eine derartige Inszenierung noch nicht zu sehen, sie scheint neueren Datums zu sein.

Der religiöse Kosmos

Damit ist der religiöse Kosmos rund um die Basilika des Hl. Antonius noch nicht annähernd beschrieben. Denn es fehlen noch mehrere Institutionen wie etwa das „Devotionalienmuseum“ (Museum der populären Antoniusverehrung), das Antonianische Museum oder die Multi-Media-Ausstellung.



Aber man bekommt einen Eindruck von der Komplexität der Organisation und Inszenierung und Vergegenwärtigung des Heiligen, die sich heute mit dem Interesse an der Kultur- und Kunstgeschichte und ihren Artefakten vermischt.

Die Basilika der Hl. Justina

Ein Ort voller Ambivalenz

Andreas Mertin

Den Wenigsten wird die heilige Justina von Padua ein Begriff sein. Und doch ist sie für die Stadt selbst wichtig – nicht so bedeutend vielleicht wie der heilige Antonius, aber doch durchaus identitätsstiftend. Ich fasse einmal die wesentlichen Informationen mit der [Wikipedia](#) zusammen:

Justina von Padua († um 304 in Padua) war Jungfrau und Märtyrerin der frühen Kirche. Ihr Gedenktag ist der 7. Oktober. Justina wurde der Überlieferung nach während der Christenverfolgung unter Kaiser Diokletian als christliche Jungfrau in Padua zum Tode verurteilt und von einem Soldaten unmittelbar danach, noch ehe der Henker kam, mit dem Schwert durchbohrt. Sie ist die Schutzpatronin der Stadt Padua in Italien. Über Justinas Grab wurde schon im 5. Jahrhundert eine Kirche erbaut, bei der im 10. Jahrhundert eine Benediktinerabtei entstand. Die Abtei Santa Giustina entwickelte sich im 15. Jahrhundert zu einer der bedeutendsten der Region. In ihr befinden sich die Gräber vieler Heiliger, darunter Prosdocimus, Maximus, Julian, Felicitas und Reliquien des Evangelisten Lukas und des Apostels Matthias.



Wer in der Legenda Aurea nach dieser Justina sucht, wird nicht fündig. Dort wird eine andere Heilige gleichen Namens aus Antiochia vorgestellt. Aber ihre historische Existenz scheint gesichert, es gibt relativ frühe Bezeugungen ihres Wirkens und ihrer Wirkungsgeschichte. Auch ansonsten sind die Nachrichten und Legenden über sie spärlich belegt. Lediglich die Künstler scheinen sich regelmäßig mit ihr beschäftigt zu haben.

Die Basilika der Hl. Justina hat ein wechselvolles Schicksal. Die zunächst erbaute frühe Kirche aus dem 5. Jahrhundert kann zumindest noch in den Grundfesten gesehen werden, dort liegt auch **Prosdocimus**, der erste Bischof von Padua begraben. Bereits diese Kirche war eine Wallfahrtskirche. 1119-23 entstand nach einem Erdbeben ein romanischer Neubau, der später erweitert wurde. Ende des 16. Jahrhunderts wurden die bisherigen Gebäude durch eine Renaissance-Anlage mit fünf Kreuzgängen ersetzt. Von der Vorgängerkirche blieben lediglich die Lukaskapelle und der Chor erhalten.



Heute blicken wir auf die Kirche aus dem Ende des 16. Jahrhunderts. Von den Vorgängerbauten zeugen, von den Besucher:innen oft übersehen, zwei mächtige Greife auf den Treppenstufen der heutigen Kirche. Diese Greife trugen ehemals einen Teil der Baulast der alten Kirche, heute sind sie nur noch dekorative Elemente. Früher waren sie die Wächter dieser Kirche (heute übernehmen diese Aufgabe die darüber angebrachten Videokameras).

Greife haben in der Zwischenzeit einem konnotativen Bedeutungswechsel vollzogen. Heute sind sie als Drachen eher negativ konnotiert, in der frühen Zeit der Kirche waren sie ein Symbol für Jesus Christus.

Isidor von Sevilla sah um 600 n. Chr. in der Doppelnatur des Greifs, sowohl Raubvogel wie Löwe zu sein ein Sinnbild des über Himmel und Erde herrschenden Christus.

Vor allem aber in der Romanik erscheint er als starkes und wachsames Tier, das dort, wo es beispielsweise als säulentragendes Wesen die Portale zahlreicher italienischer Kirchen flankiert, alles Böse in Gestalt von Löwen, Schlangen und Basilisken überwindet und abwehrt. In Padua hat er auf der linken Seite einen feindlichen Ritter, auf der rechten Seite einen gefährlichen Löwen erlegt.



Als Goethe 1796 Padua auf seiner italienischen Reise besucht, fühlt er sich – auf durchaus ambivalente Weise – von der Basilika der Hl. Justina angezogen. So schreibt er:

So verweil' ich auch gern in der Kirche der heiligen Justine. Diese vierhundertfünfundachtzig Fuß lang, verhältnismäßig hoch und breit, groß und einfach gebaut. Heut' abend setzt' ich mich in einen Winkel und hatte meine stille Betrachtung; da fühlt' ich mich recht allein, denn kein Mensch in der Welt, der in dem Augenblick an mich gedacht hätte, würde mich hier gesucht haben.



Von Didier Descouens - Eigenes Werk, CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=10625630>

Man muss diese Kirche einmal besucht haben, um die Ambivalenz der Aussagen von Goethe zu ahnen. Goethe geht es um das Erhabene: „Das Erhabene giebt der Seele die schöne Ruhe“. Und das findet sich hier tatsächlich – inszeniert. Es ist eine der größten Kirchen der Welt, pathetisch, auf Eindruck und Überwältigung angelegt. Als ich die Kirche das erste Mal persönlich besuchte, fröstelte es mich, nicht wegen der Raumtemperatur, sondern wegen des Raumeindrucks. Richtig anfreunden konnte ich mich nicht mit ihr.

Es gibt aber Details in der Kirche, die sie auch für jene interessant machen, die nicht Freunde des Erhabenen sind. Das ist zum einen natürlich der Umstand, dass hier der Überlieferung nach, die verbliebenen Reste des Evangelisten Lukas aufbewahrt sind. Persönlich finde ich es immer merkwürdig, dass ein guter Teil der weltweiten Christen den lokalen Heiligen mehr Aufmerksamkeit schenkt als den Evangelisten oder Aposteln. Das ist in Rom so, in Venedig oder in Padua. Antonius scheint wichtiger als Lukas.

Das zweite Detail hängt damit zusammen. In der Basilika der Hl. Justina gibt es ein dem Evangelisten Lukas zugeschriebenes Bild, das die Madonna mit Kind zeigt. Diese Bilder haben eine lange, aber nicht ein Jahrtausend übergreifende Tradition. Plausibilisiert werden sie damit, dass sie in einer Art künstlerischen Sukzession zu einem Ursprungsbild stehen, das der Evangelist tatsächlich gemalt hat. Das ist deshalb schwierig, weil Lukas gleich am Anfang des Evangeliums betont, *nicht* zu den Augenzeugen der Jesusgeschichte zu gehören. Dann kann er ihn schlecht gemalt haben. Aber sei's drum. In Padua entsteht aber ein anderer Konflikt. Im Dom bzw. der Kathedrale der Stadt gibt es nämlich ein weiteres der Lukas-Tradition zugeschriebenes Bild, nur dass dieses eine ganz andere Frau zeigt. Und das wird zu einem Problem. Nur eines kann ja authentisch sein.



Das dritte und abschließend zu nennende Detail ist die Tatsache, dass auf dem Klosterfriedhof dieser Kirche sich das Grab der ersten Frau befindet, die jemals einen Dokortitel erwarb, **Elena Lucrezia Cornaro Piscopia**. 1678 wurde ihr der Doktor der Philosophie in der Kathedrale von Padua verliehen, ein Zeichen für die ausgesprochene Liberalität der Stadt. Danach suchte man zu verhindern, dass weitere Frauen promovierten, so dass es über 50 Jahre dauerte, bis mit **Laura Bassi** wieder eine Frau promovieren konnte, die dann sogar Professorin für Philosophie und später für Physik in Bologna wurde.

Tà katoptrizómena

Das Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik

133

Das Baptisterium

Eine ausgefeilte Bildertheologie

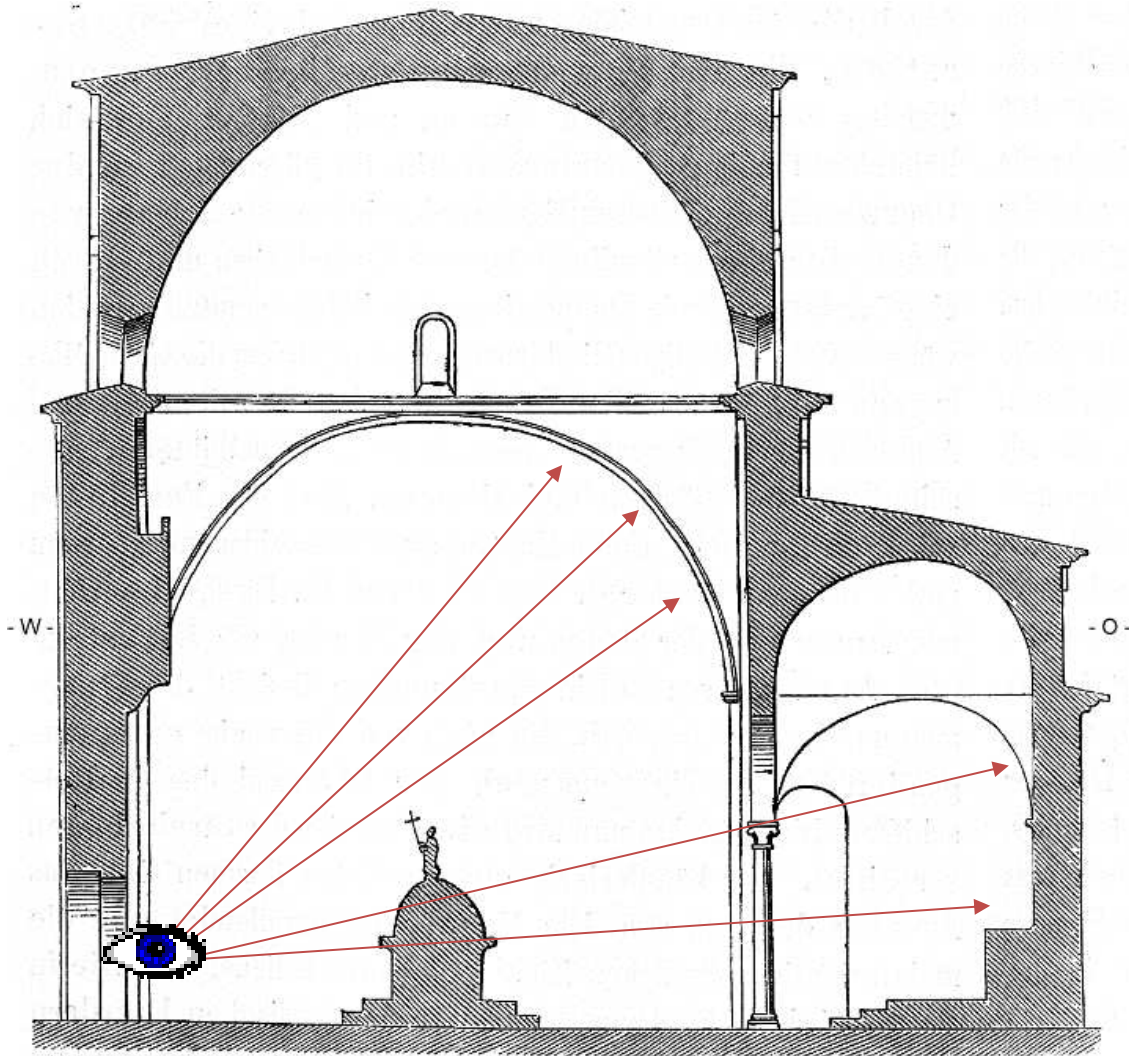
Andreas Mertin

Geradezu unscheinbar schmiegt sich das Baptisterium als Taufkapelle an die Kathedrale von Padua. Ein erstes Baptisterium wurde Ende des 12. Jahrhunderts errichtet, die heute vorfindliche Form stammt aus der Zeit zwischen 1260 und 1281. Einzigartig ist der vollständig erhaltene Freskenzyklus im Baptisterium, den Giusto de' Menabuoi zwischen 1375 und 1378 schuf. Den Auftrag für diesen Freskenzyklus gaben der Herrscher Francesco I. da Carrara und seine Frau Fina Buzzaccarini.



Die Fresken wurden in den letzten Jahren restauriert und zeigen sich nun wieder in ihrer frischen und beeindruckenden Farbigkeit.

„Die gut hundert Bildfelder bedecken sämtliche Wandflächen und die Kuppel. Illustriert sind Szenen aus dem Evangelium, das erste und das letzte Buch der Bibel sowie das Leben Johannes des Täufers, des Patrons aller Baptisterien. Das Kuppelfresko zeigt Christus als Pantokrator, umringt von den Scharen der Engel und Vollendeten.“ [Wikipedia](#)



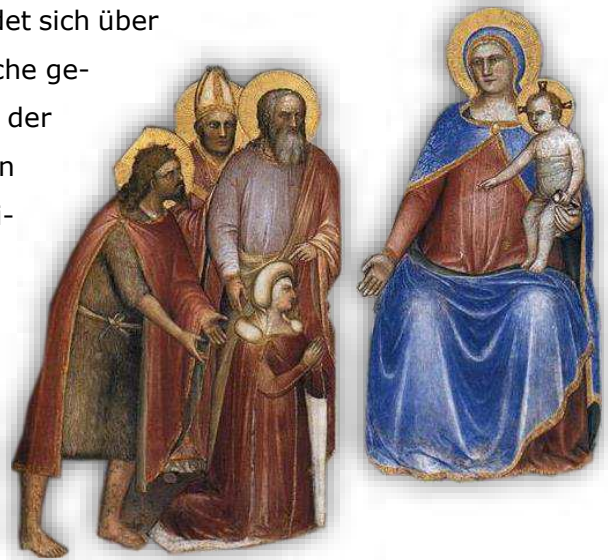
Der Freskenzyklus orientiert sich an der Lektüre für die Katechumenen, die durch die Tür im Westen eintraten. Ihnen bot sich nach dem Eintritt in das Presbyterium von oben nach unten das Leitmotiv der biblischen Geschichte dar: „Die Erschaffung der Welt“, „Das Paradies“, „Die Kreuzigung und Erlösung der Welt“, die „Herabkunft des Heiligen Geistes“ und im katholischen Kontext natürlich: der Altar des Messopfers. Nach und nach erschloss sich ihnen visuell eindrucksvoll vermittelt die christliche Bilder- und Erzählwelt. Im Grunde ist jedes einzelne Detailbild des gesamten Zyklus einer genaueren Betrachtung wert. Alles beginnt aber mit einer herrlich klaren Darstellung des Schöpfungswerkes, die der mittelalterlichen Theologie der Himmelssphären folgt. Wir sehen Gott als Christus in der Schar der Engel, wie er mit einem Segensgestus die Welt erschafft. Wir sehen die 12 Tierkreiszeichen und im Zentrum des göttlichen Glanzes die Erde. Unterhalb der Erschaffung der Erde sehen wir die Kreuzigung dargestellt.

Gerade an dieser Kreuzigung erkennt man die Zeitgenossenschaft mit Altichiero da Zevio und dessen Kreuzigungsdarstellung im Oratio de San Giorgio. Beide Künstler haben zeitgleich an ihren Kreuzigungsdarstellungen gearbeitet. Nur dass bei Menabuoi alles etwas didaktischer, etwas lehr- und lernorientierter wirkt, wenn er z.B. die dem Physiologus entnommene Darstellung des Pelikans über die Kreuzigung setzt und dem Mond ein Gesicht verpasst. Klassische Religionspädagogik sozusagen.



Es folgen die weiteren biblischen Geschichten, die wir alle kennen und Gegenstand religiöser Unterweisung sind. An den Bogenzwickeln befinden sich Evangelisten und Propheten. An den unteren Wänden werden die Geschichten von Johannes dem Täufer, Maria und Christus erzählt.

Dort wo die Katechumenen den Raum betreten, findet sich über der Tür ein Bild des Täufers Johannes, dem die Kirche gewidmet ist. Und darüber sieht man, wie die Stifterin der Bilder und des Baptisteriums, Fina Buzzaccarini, von Johannes dem Täufer, einem Papst und einem Heiligen der Jungfrau Maria und dem Christuskind vorgestellt und ihrer Gnade anempfohlen wird. Das ist etwas weniger überheblich, als die Geste des jungen Scrovegni in der Arena-Kapelle, der sich relativ selbstbewusst mit der Kirche das Seelenheil seines Vaters erkaufte. Im Baptisterium wird das alles deutlich demütiger inszeniert.



Das über dem gesamten Geschehen thronende Kuppelfresko zeigt Christus als Pantokrator, umringt von den Scharen der Engel und Vollendeten. Er ist Anfang (Paradies) und Ende (Himmliches Jerusalem) zugleich.

Bedenkt man, dass ein guter Teil der Kunsthistoriker des 19. und 20. Jahrhunderts sich eher herablassend über die Kunstwerke und den Künstler ausgelassen haben (wobei sie natürlich Giotto zum Vergleich herangezogen haben), dann ist es ein gutes Signal, dass auch die Fresken des Baptisteriums seit Juli 2021 zum UNESCO Welterbe gehören, denn er gehört schon den zu hervorragenden Künstlern dieser Zeit.



Die Scrovegni-Kapelle

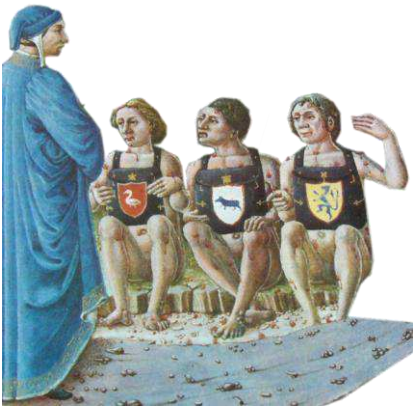
Geburtsort der modernen Kunst

Andreas Mertin



„Am 6. Februar 1300 kaufte Enrico Scrovegni, ein reicher Bankier, Kaufmann und Adliger aus Padua, das verfallene römische Amphitheater (Arena) in den Außenbezirken von Padua, um einen Familienpalast zu errichten, der heute zerstört ist, und um eine Kapelle im Gedenken an seinen Vater, den Bankier Rinaldo, bauen zu lassen. Dieser Rinaldo Scrovegni erscheint in Dante Alighieris Göttlicher Komödie wegen Wuchers in die Hölle verbannt. Im selben Jahr, dem ersten Heiligen Jahr, eingeführt durch Papst Bonifatius VIII., wurde bereits der Grundstein zum Bau der nur 30 Meter langen Kapelle gelegt. 1302 begann der Bau der Kapelle, nachdem die benachbarten Augustinereremiten die Baupläne genehmigt und Bischof Ottobone di Razzia seine Zustimmung erteilt hatte. Am 25. März 1305, am Fest Mariä Verkündigung, wurde die Kapelle, die Unserer Lieben Frau von der Nächstenliebe gewidmet worden war, geweiht. ... Der Raum der Kapelle ist 20,5 m mal 8,5 m groß und 18,5 m hoch. Die Decke bildet ein Tonnengewölbe. Unter einem großen Bogen befindet sich die enge und tiefe Apsis im Osten mit zwei hohen gotischen Spitzbogenfenstern. Ein großes Drillingsfenster mit gotischem Spitzbogen in der Stirnwand und sechs hohe

einböjige Seitenfenster auf der Südseite belichten den Raum. Aufgrund der Berücksichtigung der Ausmalung bereits bei der Bauplanung wird Giotto auch als Architekt vermutet"
 [wikipedia, Art. Scrovegni-Kapelle]



Man könnte zugespitzt sagen, die Scrovegni-Kapelle verdankt sich einem Zusammenspiel von profaner Verschuldung (anderer) und versuchter religiöser Entschuldung. Der Bankier Rinaldo Scrovegni hatte als Wucherer in Padua zahlreiche Menschen in Armut gestürzt und war daher – folgt man Dantes Darstellung in der Göttlichen Komödie – von Gott in den für Wucherer vorgesehenen dritten Ring des siebten Kreises der Hölle verbannt worden – wo er nichtsdestotrotz weiterhin gegen seine Wuchererkollegen aus Padua hetzt (Inferno, 17, 64ff.).

Ein blaues Schwein auf weißem Sacke bot sich dann dem Blick, und seine Stimm' erheben hört' ich den Träger: „Du hier vor dem Tod? Fort! fort! doch wisse, weil du noch am Leben, Bald findet mir mein Nachbar Vitalian, zur Linken seinen Sitz, hier gleich daneben.

Oft schrein mich diese Florentiner an, mich Paduaner, mir zum größten Schrecken: Möcht aller Ritter Ausbund endlich nahn! Wo mag doch die Drei-Schnabel-Tasche stecken?“ Hier zerrt' er's Maul schief und die Zunge zog er vor, gleich Ochsen, so die Nase lecken.



Um seines Vaters Schicksal zu lindern, stiftet Enrico Scrovegni die Kapelle, die er von den besten Künstlern seiner Zeit bauen und ausstatten lässt und der wir Giotto's Meisterwerk verdanken. Zwar trägt diese Stiftung kirchenrechtlich nicht zur Entschuldung Rinaldo Scrovegnis bei (weil dieser nicht im Purgatorium, sondern im Inferno sitzt), aber man wird davon ausgehen können, dass Enrico Scrovegni die Kapelle genau mit dieser Intention gestiftet hat, seinem Vater einen Schatz im Himmel zu erwerben.

Giotto stellt das jedenfalls auf dem Jüngsten Gericht in der Kapelle exakt so dar. Wir sehen auf dem jüngsten Gericht den Sohn des Wucherers Scrovegni, wie er die gerade gebaute Kapelle den Engeln beim Jüngsten Gericht übergibt. Blickt man nur auf die Übergabe-Szene, so erscheint dieser Vorgang heute als ein geradezu unerträglicher Tauschhandel. Die konkrete Darstellung muss auf einen direkten Wunsch des Auftraggebers zurückgehen, um seine Intention den Besucher:innen unmittelbar deutlich zu machen.

Ich meine aber, dass es Giotto dabei nicht belässt, sondern dass er, indem er die Größenverhältnisse der dargestellten Akteure nutzt, einen Kommentar zum Ganzen abgibt. Wir sehen auf der linken Seite die „normalen“ Menschen bei ihrer Auferstehung. Und wir sehen den im Vergleich völlig überdimensionierten Rinaldo Scrovegni im Zentrum des Geschehens.



Aber äußerst subtil und von den meisten Betrachter:innen vermutlich gar nicht wahrgenommen, baut Giotto ein Korrektiv in diese Darstellung ein. Denn schaut man genau hin, so ist auch Jesus Christus selbst im Bildausschnitt präsent, sehr verborgen, aber unmissverständlich. Kaum wahrnehmbar trägt eine kleine Figur das große Kreuz und ist hinter diesem nur durch einen Heiligenschein kenntlich. Jesus befindet sich damit auf einer Größenebene mit den kleinen auferstehenden Figuren auf der linken Seite und nicht auf der des Scrovegni, der sich groß macht.

In der Literatur wird so gut wie gar nicht auf diese kleine und doch so bedeutungsvolle Jesus-Figur eingegangen. Das finde ich bedauerlich, denn ich glaube, dass Giotto hier ganz bewusst auf Jesaja 53 anspielt:

*1 Aber wer glaubt dem, was uns verkündet wurde, und an wem ist der Arm des HERRN offenbart? 2 Er schoss auf vor ihm wie ein Reis und wie eine Wurzel aus dürrem Erdreich. **Er hatte keine Gestalt und Hoheit.** Wir sahen ihn, aber da war keine Gestalt, die uns gefallen hätte. 3 **Er war der Allerverachtetste und Unwerteste, voller Schmerzen und Krankheit. Er war so verachtet, dass man das Angesicht vor ihm verbarg; darum haben wir ihn für nichts geachtet.** 4 Fürwahr, er trug unsre Krankheit und lud auf sich unsre Schmerzen. Wir aber hielten ihn für den, der geplagt und von Gott geschlagen und gemartert wäre. 5 Aber er ist um unsrer Missetat willen verwundet und um unsrer*

*Sünde willen zerschlagen. Die Strafe liegt auf ihm, auf dass wir Frieden hätten, und durch seine Wunden sind wir geheilt. 6 Wir gingen alle in die Irre wie Schafe, ein jeder sah auf seinen Weg. Aber der HERR warf unser aller Sünde auf ihn. 7 Als er gemartert ward, litt er doch willig und tat seinen Mund nicht auf wie ein Lamm, das zur Schlachtbank geführt wird; und wie ein Schaf, das verstummt vor seinem Scherer, tat er seinen Mund nicht auf. 8 Er ist aus Angst und Gericht hinweggenommen. Wen aber kümmert sein Geschick? Denn er ist aus dem Lande der Lebendigen weggerissen, da er für die Missetat seines Volks geplagt war. 9 Und man gab ihm sein Grab bei Gottlosen und bei Übeltätern, als er gestorben war, wiewohl er niemand Unrecht getan hat und kein Betrug in seinem Munde gewesen ist. 10 Aber der HERR wollte ihn also zerschlagen mit Krankheit. Wenn er sein Leben zum Schuldopfer gegeben hat, wird er Nachkommen haben und lange leben, und des HERRN Plan wird durch ihn gelingen. 11 Weil seine Seele sich abgemüht hat, wird er das Licht schauen und die Fülle haben. **Durch seine Erkenntnis wird er, mein Knecht, der Gerechte, den Vielen Gerechtigkeit schaffen; denn er trägt ihre Sünden.** 12 Darum will ich ihm die Vielen zur Beute geben und er soll die Starken zum Raube haben dafür, dass er sein Leben in den Tod gegeben hat und den Übeltätern gleichgerechnet ist und er die Sünde der Vielen getragen hat und für die Übeltäter gebeten.*

Wenn es zuträfe, dass Giotto hier Jesaja 53 aufnimmt, dann nähme er im Blick auf die Intentionen des Auftraggebers eine Korrektur an der zentralen Bildgestaltung vor. Er verweist darauf, dass Gott sich nicht den Herrschenden, den Ausbeutern und Geldschefflern, sondern den Verachteten und Ausgegrenzten annähert. Dem entspräche jene göttliche Ästhetik, die Martin Luther mehr als 200 Jahre später in seiner Auslegung des Magnifikat der Maria skizziert:

Das erfahren wir täglich, wie jedermann nur über sich (hinaus) zur Ehre, zur Gewalt, zum Reichtum, zur Gelehrsamkeit, zu gutem Leben und allem, was groß und hoch ist, hinstrebt. Und wo solche Menschen sind, denen hängt jedermann an, da läuft man (hin)zu, da dienet man gern, da will jedermann sein und der Höhe teilhaftig werden, so dass nicht umsonst so wenig Könige und Fürsten in der Schrift als fromm beschrieben sind.

Umgekehrt will niemand in die Tiefe sehen, wo Armut, Schmach, Not, Jammer und Angst ist, davon wendet jedermann die Augen ab. Und wo solche Leute sind, davon läuft jedermann weg, da fliehet, da scheuet, da (ver)lässt man sie und denkt niemand (daran), ihnen zu helfen, beizustehen und zu machen, dass sie auch etwas sind. Sie müssen so in der Tiefe und niedrigen, verachteten Masse bleiben. Es ist hier kein Schöpfer unter den Menschen, der aus dem Nichts etwas machen wolle, wie doch Paulus Römer 12, 16 lehret und sagt: »Liebe Brüder, trachtet nicht nach hohen Dingen, sondern haltet euch herunter zu den niedrigen.« Darum bleibt Gott allein solch Ansehen, das in die Tiefe, Not und Jammer siehet, und er ist allen denen nahe, die in der Tiefe sind, wie 1. Petr. 5, 5 sagt: »Den Hohen widerstehet er, den Niedrigen gibt er eine Gnade.«

Das wäre zumindest eine gut verdeckte Kritik Giottos an seinem Auftraggeber.

Ich hatte schon im einleitenden Text auf Theodor Hetzers Studie zur Bedeutung von Giotto als Grundlegung der neuzeitlichen Kunst hingewiesen:

„Durch Giotto erlangt die Malerei eine Bedeutung, ein Gewicht und eine Würde, wie sie sie nie zuvor besessen hat. In der Malerei erfolgt das grundlegend Neue, die Wandlung vom Mittelalter zur neueren Zeit ... Aber etwas anderes ist hier auch zu überlegen, was bisher, soweit ich sehe, noch nicht bedacht worden ist; ob nicht die neue und so wichtige Stellung der Malerei ganz selbstverständlich mit der neuen Bedeutung der Persönlichkeit zusammenhängt. Mit Giotto beginnt die Zeit in der bildenden Kunst, in der das Ganze, das Umfassende, das Universale sich im einzelnen Künstler verkörpert und durch ihn gestaltet wird. Die Fresken der Arena unterscheiden sich von aller früheren monumentalen Wandmalerei auch dadurch, dass sie nicht Teile im Ganzen der Kirche, sondern selbst ein Ganzes sind.“



Jedes Bild, jedes Panel ein stimmiges Ganzes. Während Giottos Nachfolger bereits wieder in das kirchliche (allegorische) Verweissystem zurückkehren, bleibt Giotto dem einzelnen Bild treu. Jedes einzelne der Werke kann in diesem Sinn als geschlossener Kosmos wahrgenommen und aus sich heraus verstanden werden. Ich habe das vor einem Jahr im Magazin **anhand von zwei Bildern aus dem Bildzyklus** dargestellt und erlaube mir, das einfach noch einmal zu zitieren:

Seit den frühesten Bildern des Christentums sind Künstler immer auch Interpreten des Textes. Und das zeigen sie nicht unbedingt dadurch, dass sie die Geschichte anders darstellen, sondern indem sie künstlerisch intervenieren, Perspektiven verändern, die Gesten der Handelnden einer bestimmten Raumlogik unterwerfen usw. Das heißt, sie ‚argumentieren‘ künstlerisch. Wer diese Bilder auslegen will, der sollte die Argumentation der Künstler miteinbeziehen. Auf zwei Werken von Giotto di Bondone (1266-1337) vom Anfang des 14. Jahrhunderts kann man das exemplarisch studieren. Das eine Werk ist die Auferweckung des Lazarus, die Giotto 1306 auf einem Fresko in der Capella degli Scrovegni in Padua geschaffen hat:

Leicht erkennbar ist das Bild keine simple Illustration des biblischen Textes. Wir identifizieren zehn Personen mit Heiligenschein und zehn Personen ohne Nimbus. Sie sind in fünf Gruppen aufgeteilt: 1) Am Boden knieend Maria und Martha (einer byzantinischen Tradition folgend, denn nach dem biblischen Text kniet nur Maria vor Jesus), vor den beiden 2) Christus mit den Jüngern. Am rechten unteren Bildrand 3) die Grabhelfer, darüber 4) die Gruppe rund um Lazarus und schließlich 5) die beobachtenden Juden, die zu den Freunden des Lazarus und der beiden Frauen gehören.



Es gibt keinen zwingenden Grund für Giotto, hinter dem Geschehen der Auferweckung einen Berg zu platzieren. Nach der dringlichen Intervention der beiden Schwestern Maria und Martha wäre angesichts der Interaktion zwischen Jesus und dem auferstehenden Lazarus der Verzicht auf den Hügel sogar naheliegender – weil sich Jesu Geste dann unmittelbar auf Lazarus bezöge. In diesem Falle wäre aber aus einem kunstvoll eingeführten allegorischen Geschehen nur ein Bericht über ein historisches Wunder geworden. Die Einfügung des Hügels verändert die Bildaussage. Verbunden mit der Gestik Jesu wird daraus ein komplexer Hinweis auf Jesu eigenen Tod, auf die Auferstehung und die Himmelfahrt. Um diesen Zusammenhang verbal darzustellen, bedürfte es eines umfassenden Textes.



Giotto, Lazarus 1306



Fresko ohne Berg



Handelnde Figuren



Dynamik der Gesten

Max Imdahl weist darauf hin, wie komplex die Zeitstruktur auf Giottos Fresko angelegt ist:

„Freilich ist es, genaugenommen, unvorstellbar, dass im Augenblick der Anrede Lazarus, komm heraus! eine aktuell momentane Gleichzeitigkeit bestehen kann zwischen dem noch sprechenden Christus und dem schon aus dem Grabe hervortretenden Lazarus, weil im Augenblick dieser Anrede Lazarus erst noch aus dem Grabe kommen wird und nicht schon vor dem Grabe steht. Das Problem der bildlichen Darstellung besteht also darin, in das kontaminierte Gegenüber von Christus und Lazarus die Vorstellung der Ungleichzeitigkeit einzubringen, und zwar auf anschauliche Weise, das heißt durch bildliche Maßnahmen.“



Imdahl sieht diese bildliche Maßnahme in der dem biblischen Text nicht direkt entnehmbaren vermittelnden Figur des überraschten Juden in der Mitte gegeben. Er verkörpere nicht nur das Staunen, sondern auch das *Jetzt* der Rede Jesu und dem *Noch* der Auferstehung des Lazarus.

Das zweite Beispiel ist ein Fresko Giottos zur Hochzeit von Kana ([Johannes 2, 1-12](#)), ebenfalls in der Scrovegni-Kapelle. Hier reicht Giotto eine perspektivische Verzerrung um den Betrachter zu fragen, wie, wann und wo das Wunder der Verwandlung von Wasser in Wein geschieht.



Auf den ersten Blick und ohne vorherige nochmalige Lektüre des biblischen Textes könnte man meinen, das Bild gebe zutreffend wieder, was in der Erzählung vermittelt wird. Zwar sind für eine Hochzeit relativ wenig Menschen dargestellt. Aber wir sehen Jesus und Maria, das Brautpaar, einen Jünger (Andreas?), vier Bedienstete, die Wasserkrüge sowie den Mundschenk mit dem Wein. Gut getroffen ist die emotionale Distanz (der Raum) zwischen Jesus und seiner Mutter („Was habe ich mit dir zu schaffen, Frau?“). Nach der Lektüre des Bibel-Textes fragt man sich, warum Giotto nach Art der Bibel in gerechter Sprache unter die Diener auch weibliche Bedienstete gemischt hat? Nun, das war auf allen Bildern aus dieser Zeit üblich. Und wer ist die nicht kenntlich gemachte Frau (Jüngerin? Brautmutter?) zwischen dem Apostel Andreas und der Braut?



Unsere Raumwahrnehmung wird von Giotto zugleich nicht nur illusionistisch herausgefordert, sondern durch den Nachvollzug der subtilen Inszenierung auf eine theologische Erkenntnis hingewiesen. Zunächst aber muss der Betrachter das Bild in seine Lebenswelt recodieren, muss eine Zeitlogik und eine Raumlogik herstellen. Was geschieht wann? Was besagt der (Segens?) Gestus der Maria?

Und wo genau im Raum steht die Magd vor Jesus? Direkt vor ihm, von Angesicht zu Angesicht? Oder doch irgendwie merkwürdig ver-rückt neben bzw. vor dem



Tisch, also seitlich versetzt von Jesus? Wem gilt dann der Segensgestus von Jesus? Alles Fragen, die durch das konkrete Bild und nicht durch den Text entstehen. Da der gezeigte Raum viel zu klein erscheint, um in die verschiedene genannten Bedeutungsebenen zergliedert zu werden, öffnet ihn Giotto, indem er durch die abgeschrägte Wandborte eine größere Raumtiefe andeutet. Das schafft genau den Zwischen-Raum, den der Künstler braucht, damit Christus zwischen den beiden Mägden auf der linken Seite seinen Segensgestus vollziehen kann, der auf der rechten Seite Wasser zu Wein verwandelt.



Giotto, Hochzeit zu Kana, 1306



Der Moment der Verwandlung



Erweiterung der Raumperspektive

Auf beiden gerade besprochenen Fresken, darauf kommt es mir an, fordert der Künstler die Wahrnehmung des Betrachters heraus, indem er nicht einfach einen Text abbildet, sondern durch künstlerische Eingriffe (auch durch kunstvoll erzeugte Illusionen und Täuschungen) dazu zwingt, über das Geschehen und zu Sehende nachzudenken. Das ist ein Grundzug der Kunst seitdem wir begonnen haben, über sie nachzudenken. Sie schafft eine erste Illusion (über die Abbildung eines Textes oder eines Sachverhaltes), lässt sie dann als Illusion erkennen, um dann den Betrachter zu fragen, was eigentlich wahr ist, was evident ist und worüber er sich angesichts des Textes, des Sachverhaltes, des Bildes sicher ist.

➔ Hier geht es weiter zum Eremitani-Museum

Tà katoptrizómena

Das Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik

133

Das Eremitani-Museum

Fundstücke

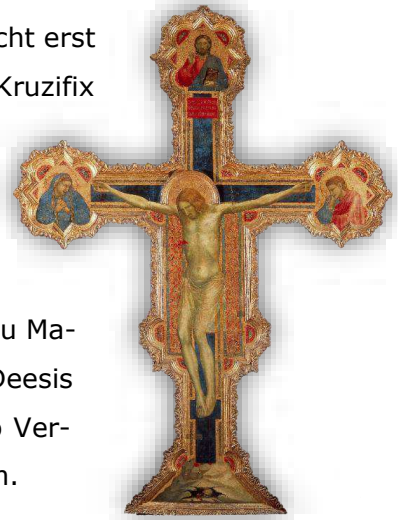
Andreas Mertin

Der Baedeker von 1911, der erstmalig auch das Museo civico in Padua erwähnt, das damals noch direkt neben der Basilika des Hl. Antonius gelegen war, schreibt zur Gemäldegalerie knapp und bissig: „*Unter den Bildern sind nur wenige von Wert*“. Das ist nun entschieden falsch geurteilt. Nicht jedes Museum der Welt kann herausragende Meisterwerke zeigen, aber das eine oder andere beachtenswerte Stück findet sich eben doch. Nun weiß man nicht, welche Werke 1911 im Museo Civico zu betrachten waren und welche erst später ihren Platz im heutigen Museum Eremitani gefunden haben. Immerhin die Reste einer Terrakotta-Gruppe einer Beweinung Christi erwähnt der Baedeker. Aber es finden sich eben auch Werke von Giotto, Guariento (aus dem Oratorio di San Michele), Paolo Veronese, Giorgione, Tintoretto und Tiepolo.



Giotto

Giottos Kruzifix jedenfalls, das er für die Scrovegni-Kapelle geschaffen hat, könnte 1911 noch in dieser gehangen haben, und ist vielleicht erst heute im Museum zu betrachten. Man kann es schwer mit dem Kruzifix in Santa Maria Novella in Florenz vergleichen, zu unterschiedlich sind die Dimensionen der beiden Werke. Während die Florentiner Arbeit von 1290-1300 immerhin 5,78 Meter hoch ist, beschränkt sich die Arbeit aus Padua aus dem Jahr 1317 auf 2,23 Meter. Neben Christus sehen wir Gottvater, die Jungfrau Maria und Johannes dargestellt, so dass sich noch einmal eine Deesis bildet. Unter dem Kreuz finden wir einen Totenschädel, ebenso Verweis auf Golgatha wie auf die Sünde des ersten Menschen Adam.



Mantegna und die Madonna der Zärtlichkeit



Herausragend finde ich das Bild „Madonna mit Kind“ von Andrea Mantegna, ein Werk, das aus dem Jahr 1491 stammt. Mantegna hat in seinem Leben viele Madonnen-Bilder geschaffen, nicht nur die klassischen repräsentativen, die an Bellini erinnern bzw. in Konkurrenz zu ihm stehen. Bei Mantegna findet man nicht zuletzt ein besonderes Augenmerk auf die Gefühle der jungen Mutter und ihre intime Beziehung zum Kind. Auch auf dem zwanzig Jahre zuvor entstandenen Madonnenbild, das heute in der Berliner Gemäldegalerie hängt, lässt sich das beobachten.



In Padua freilich ist das noch einmal gesteigert. Vor dem Hintergrund römischer Architekturen und Ruinen in Marmorgestalt platziert Mantegna die beiden wie eine Skulptur. Diesen Stil hatte Mantegna Anfang 1490 zu entwickeln begonnen, weil er auf das rege Interesse des Publikums stieß.



Giotto hatte in dieser Art schon in der Scrovegni-Kapelle die Tugenden und Laster dargestellt. Am Ende des 15. Jahrhunderts waren Grisaille-Arbeiten dann sehr gefragt. Auf einem Blog zur Ausstellung der National Gallery in London mit Mantegnas Grisaille-Arbeiten war zu dieser Arbeit zu lesen:

*An even more relevant model might be the ruined classical building in the background of the Madonna della tenerezza. Here, Mantegna has offset **one of the most beautiful drawings of a Madonna and Child in the history of art** by a painted setting: a small weed-grown courtyard, a distant landscape, and the remains of a Roman temple.*

Ja, es ist wirklich eine der schönsten und intimsten Arbeiten über die Madonna und ihre Beziehung zum Christuskind in der Kunstgeschichte.

Auch weitere Arbeiten in der Ausstellung sind erwähnenswert, etwa Paolo Veroneses Martyrium der Hl. Justina aus dem Jahr 1556, ursprünglich in der Basilika der Heiligen zu betrachten, heute im Museum. Dazu schreibt die Webgallery of Art:

Nachdem Justina von Prosdocimo, dem ersten Bischof von Padua, getauft worden war, wurde sie im christlichen Glauben erzogen. Als Kaiser Maximilian 304 nach Padua kam, hörte Justina von seinen Christenverfolgungen und versuchte sofort, den einheimischen Gläubigen Mut zu machen. Sie selbst wurde jedoch eingesperrt, vor den Kaiser gezerrt und angewiesen, dem Kriegsgott Mars zu opfern. Ihre Weigerung kostete sie das Leben.

Mit seiner Fülle an Figuren ist das Bild ein Meisterwerk der Erzählkunst. Die Handlung beginnt im Hintergrund mit einer von zwei Pferden gezogenen Kutsche, die Justina gerade verlassen hat. Sie kniet auf der Brücke, um zu beten, und wird von einem himmlischen Lichtstrahl erfasst. Der Vordergrund wird mit der Szene des Martyriums eingenommen. Vom Dolch getroffen, ergibt sich die Tochter des Prinzen demütig ihrem Schicksal.



→ Hier geht es weiter zur [Eremitani-Kirche](#).

Tà katoptrizómena

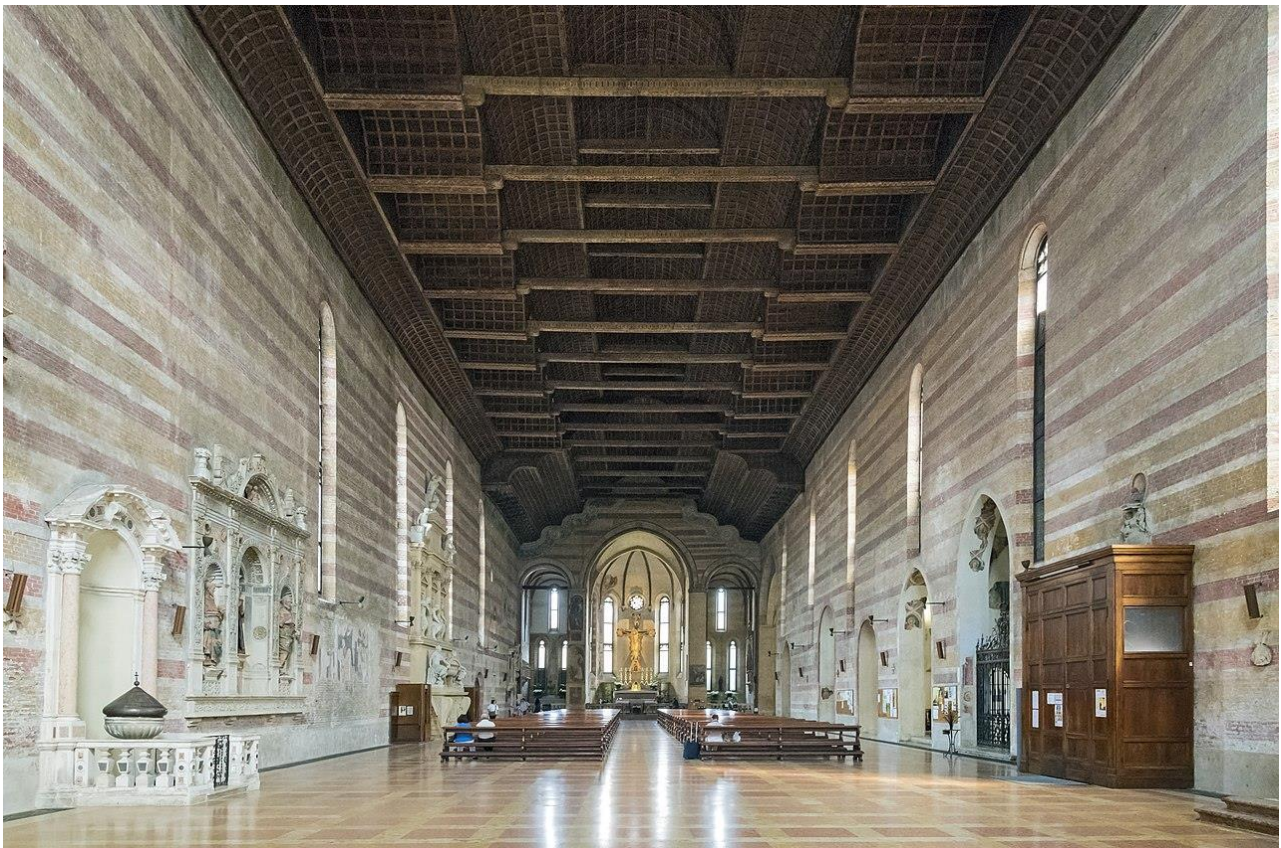
Das Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik

133

Die Eremitani-Kirche

Ein zerbombtes Kunstwerk

Andreas Mertin



Didier Descouens – Innenraum Eremitani-Kirche, CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=68604193>

Das Gotteshaus wurde ab 1276 erbaut. Auf seiner Romreise 1510 hielt sich Martin Luther in dem Kloster auf. Im Zuge der napoleonischen Säkularisation wurde das Kloster aufgelöst und ist heute eine Pfarrkirche der Diözese Padua. Am 11. März 1944 wurde die Kirche durch einen alliierten Luftangriff zerstört. Nur der untere Teil der Fassade und die Nordwände des Langhauses und Chores blieben stehen. 1946–1950 erfolgte der Wiederaufbau, wobei die südliche Außenmauer unter Verwendung der alten Backsteine errichtet wurde. [wikipedia]

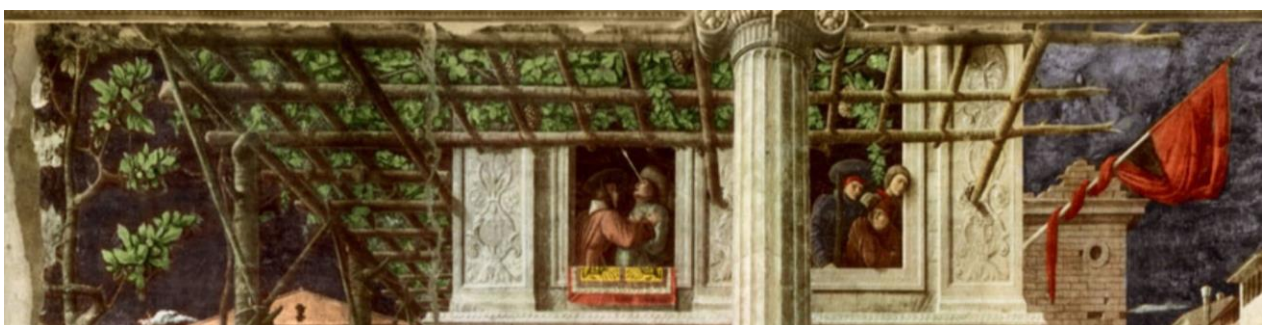
In der Ovetari-Kapelle findet sich nun ein Freskenzyklus, an dem Andrea Mantegna seit jungen Jahren beteiligt war. Johann Wolfgang von Goethe hat das Kunstwerk so gewürdigt:

In der Kirche der Eremitaner habe ich Gemälde von Mantegna gesehen, einem der älteren Maler, vor denen ich erstaunt bin. Was in diesen Bildern für eine scharfe, sichere Gegenwart dasteht! Von dieser ganz wahren, nicht etwa scheinbaren, effektlügenden, bloß zur Einbildungskraft sprechenden, sondern derben, reinen, lichten, ausführlichen, gewissenhaften, zarten, umschriebenen Gegenwart, die zugleich etwas Strenges, Emsiges, Mühsames hatte, gingen die folgenden Maler aus, wie ich an Bildern von Tizian bemerkte, und nun konnte die Lebhaftigkeit ihres Genies, die Energie ihrer Natur, erleuchtet von dem Geiste ihrer Vorfahren, aufbaut durch ihre Kraft, immer höher und höher steigen, sich von der Erde heben und himmlische, aber wahre Gestalten hervorbringen. So entwickelte sich die Kunst nach der barbarischen Zeit.



Heute ergreifen die Besucher:innen Erschütterung und Faszination, wenn sie in den Chorraum der Eremitani-Kirche treten. Von den von Goethe beschriebenen Arbeiten sind nur noch Fragmente übrig, genauer: 77 Quadratmeter des ursprünglich mehrere hundert Quadratmeter umfassenden Freskos. Dass man überhaupt noch etwas erkennen kann liegt daran, dass im Rahmen der mühsamen Rekonstruktion aus kleinsten Schnipseln alte Fotos zur Strukturerkennung unter die neu eingesetzten Fragmente platziert wurden.

Dabei können Fotos die Meisterleistung des Andrea Mantegna kaum einfangen. Man muss vor Ort mit dem Fernglas oder Monokular die Bilder studieren, um der Plastizität seiner visuellen Schilderungen auf die Spur zu kommen.





Was zeigen die Bilder? Lesen wir die Schilderung, die Jacob Burckhardt ihnen in seinem Buch „Cicerone“ gewidmet hat:

Der bedeutendste Träger derjenigen Kunstentwicklung, welche von Padua ausging, ist jedenfalls der große Paduaner Andrea Mantegna (1430—1506). Sein wichtigstes Werk sind die Malereien aus den Legenden des heil. Jacobus und des heil. Christoph in der Kapelle dieser Heiligen in den Eremitani zu Padua ... Es ist nicht die höhere Auffassung der Momente, wodurch er hier die Florentiner übertrifft; das Flehen des Jacobus um Aufnahme ist nicht eben würdig; bei der Taufe des Hermogenes erscheinen die meisten Anwesenden sehr zerstreut; das Schleppen der St. Christophleiche ist eine der bloßen Verkürzung zu Gefallen gemalte Goliathszene. Aber an Lebendigkeit des Geschehens und an vollkommener Wahrheit der Charaktere hat kaum ein Florentiner Ähnliches aufzuweisen. Man betrachte z. B. das wirre Durcheinanderrennen der Widersacher des heil. Jacobus, wo er die Dämonen gegen sie aufruft; oder wie in dem „Gang zum Richtplatz“ das bloße Innehalten des Zuges ausgedrückt ist; oder die Gruppe der auf S. Christoph Zielenden oder die der bekehrten Kriegsknechte. Um der höchst genauen, selbst scharfen Ausführung willen begnügte sich Mantegna (wie überhaupt die paduanische Schule, z. B. die Maler des Pal. Schifanoja) nicht mit dem Fresko, sondern versuchte von Bild zu Bild andere Malarten. Reichtum der entferntern Gruppen, der baulichen und landschaftlichen Hintergründe, der mit Faltenwerk, Glanzlichtern, Reflexen usw. überladenen Gewandung. — Ganz neu und dem Mantegna eigen erscheint die mehr oder weniger durchgeführte Perspektive, das Festhalten eines Augenpunktes. Er ist neben Melozzo der einzige Oberitaliener dieser Zeit, welcher ein durchgebildetes Raumgefühl besitzt.

Soweit das Lob des Jacob Burckhardt. In Zeiten, in den die Legenden, die etwa Jacobus de Voragine in der „Legenda aurea“ gesammelt hat, nicht mehr allen vertraut sind, ist es vielleicht sinnvoll, die beiden im Zentrum der Bilder stehenden Heiligen kurz vorzustellen:

Christophorus, der Heilige, ursprünglich *Reprobus* genannt, entstammte angeblich einer vornehmen Familie aus Kanaan. Er war von Wuchs ein Riese, der als Heide nach Samos in Lykien, nach anderen auch nach Sizilien zog, wo er Wunder wirkend die Taufe empfangt und von einem Kaiser Dagus (angeblich Decius) nach vielen Torturen hingerichtet wurde. Da die historische Persönlichkeit im Dunkeln bleibt, entwickelt sich seit dem 12. Jh. in Deutschland eine Namenssage, in deren Mittelpunkt Chr. als »Christusträger« steht (vgl. *Legenda aurea* des Jacobus a Voragine). Seit dem 15. Jh. zählte Chr. auch zu den Nothelfern, da er gegen alle elementaren Gewalten (Blitz, Unwetter, Wasser und Luft) schützen soll. In der bildenden Kunst wird er stets als Riese, der das Christkind durch das Wasser trägt, dargestellt. (RGG 3)



Der andere Heilige ist der biblische Jakobus der Ältere, dem nach und nach eine reiche Legendenliteratur beigegeben wurde, z.B. über seine Auseinandersetzung mit dem Zauberer Hermogenes:

Hermogenes ist ein Antagonist des Heiligen Jakobus des Älteren in der christlichen Apostelgeschichte. Laut der Legenda aurea des Dominikaners Jacobus de Voragine (um 1230–1298) war Hermogenes ein Zauberer, der Dämonen gegen Jakobus ausschickte, doch Jakobus war Dank seines Glaubens in der Lage, die Dämonen auf seine Seite zu bringen und gegen Hermogenes einzusetzen. Schlussendlich gelang es Jakobus auf diese Weise, nicht nur die Dämonen, sondern auch Hermogenes zu seinen Anhängern zu machen. [Quelle]

Insgesamt ist in dieser Kirche aber vor allem die Kunst der Wissenschaft zu loben, die aus einem nahezu vollständig zerstörten Kunstwerk zumindest eine Ahnung davon wiedererschaffen hat, was die Kunst Mantegnas Jahrhunderte zuvor erschuf.



-> Hier geht es weiter zum [Palazzo della Ragione](#)

Der Palazzo della Ragione

Eine Halle der Astrologie

Andreas Mertin

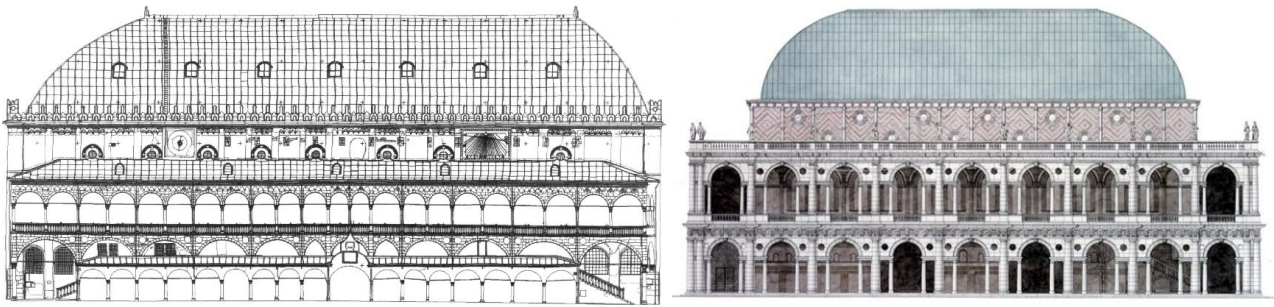


Didier Descouens - Eigenes Werk, CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=76822359>

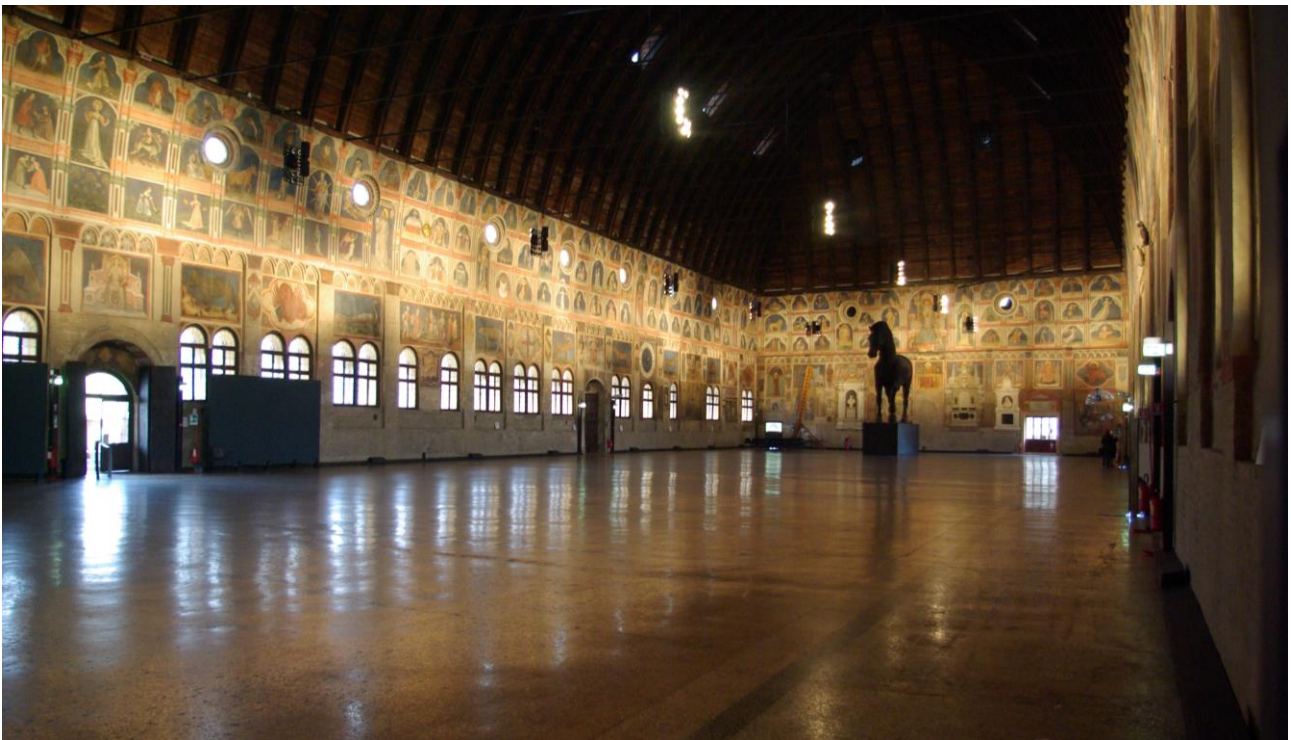
Der Palazzo della Ragione wurde in den Jahren 1172 bis 1218 erbaut und etwa ein Jahrhundert später (1306–1309) um einen Dachaufbau erhöht, dessen riesiges, durch Zuganker stabilisiertes Holzgewölbe drei getrennte Räume zusammenfasste. Nach einem Brand im Jahre 1420 wurden die Zwischenwände von den mit der Rekonstruktion beauftragten venezianischen Architekten entfernt und die drei Räume zu einem riesigen Saal zusammengefasst; wahrscheinlich wurde dabei auch das bestehende Gewölbe erneuert.

Man sollte diesen Palazzo della Ragione in Beziehung setzen zum Palazzo della Ragione in Vicenza, der sog. **Basilica Palladiana**, die nach Plänen von Palladio 1549 begonnen und 1614

fertiggestellt wurde. Dieser Bau ist ruhiger, perfekter und zugleich ‚demokratischer‘, weil er keinen hierarchischen Unterschied macht zwischen der unteren und der oberen Ebene. Beides sind überaus beeindruckende Bauten.



Am Palazzo della Ragione in Padua gefällt mir persönlich die städtebauliche Einbindung besser, die großen Plätze davor und dahinter, die nicht nur Märkte erlauben, sondern eben auch Geselligkeit und Kommunikation. Der größte Unterschied beider Bauten ist aber die (ursprünglich von Giotto vollzogene) Ausmalung des großen Saales.



Der ca. 82 Meter lange, ca. 27 Meter breite und ca. 25 Meter hohe Ratssaal (salone) mit seinem stützenlosen und nur durch eiserne Zuganker zusammengehaltenen Holzgewölbe, das in seiner Konstruktionsweise an einen umgekehrten Schiffsrumpf erinnert, ist eine der außergewöhnlichsten architektonischen Schöpfungen des ausgehenden Mittelalters. Möglicherweise ist es ein Werk venezianischer Schiffszimmerer, die auch die seitlichen gewölbten Abwalmungen meisterten. Nach dem Brand des Jahres 1420 wurde der Saal in den Jahren 1425–1440 mit einem Freskenzyklus ausgestattet, dessen mehr als hundert Einzelbilder an die astrologischen und religiösen Überlegungen und Spekulationen Pietro d’Abanos anknüpfen.



Zugegebenermaßen verlässt man diesen Saal nicht ohne Nackenschmerzen, denn man muss permanent nach oben schauen, um dem astrologischen Programm auf die Spur zu kommen.



Ohne Fernglas geht es nicht. Dafür könnte man sich Tage vor den Abbildungen aufhalten. Wie immer bei derartigen Programmbildern bräuchte man eine konkrete Hilfe zur Deutung der einzelnen Motive. Das vor Ort verteilte Orientierungsblatt reicht dazu leider nicht aus. Nun ist es selbst für die Fachwelt schwierig, die konkrete Bedeutung der gesamten Konstellation zu verstehen. Interessant fand ich eine Deutung, die davon ausgeht, dass wir hier eine konkrete historische (und dann eben von Giotto entworfene) Konstellation vor uns haben: den Nachthimmel über Padua im Jahr 1309:

Giotto's frescos in the Salone of the Palazzo della Ragione, Padua, were painted across three registers. The upper register contains celestial astronomical imagery that few scholars have been able fully to understand. Using two sections of this upper register as case studies, I reconstructed the skies over Padua in the medieval period using astronomical and astrological software, together with the knowledge of poetic astronomy and naked eye astronomy. This approach showed that, rather than being simple decorations, these images are instead reflective of the constellations that dictated the seasons and the cycle of the year as seen over Padua c. 1309. Furthermore, they reveal a night sky that was populated with a constellational iconography that, I argue, was part of an ensouled cosmology. [Gunzburg, Darrelyn (2014): Giotto's Sky: The Fresco Paintings of the First Floor Salone of the Palazzo della Ragione, Padua, Italy. In: Journal for the Study of Religion, Nature and Culture, Jg. 7, H. 4.]

Im Vergleich zum Bilderprogramm der Scrovegni-Kapelle hätte sich Giotto dann auf ein ganz anderes Programm eingelassen, die die weithin vertretene These, er habe ausschließlich religiöse Werke geschaffen, etwas in Frage stellt.

→ Hier geht es weiter zur [Loggia dei Carraresi](#)

Tà katoptrizómena

Das Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik

133

Die Loggia dei Carraresi

Fresken im Universitätsseminar

Andreas Mertin



Urheber: Rollrobooter – Vlastní dílo, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=25939576>



Wenn man nicht genau weiß, wo diese wunderschöne Loggia ist, würde man glatt an ihr vorbeilaufen. Dabei ist sie ein Teil des alten Palastes der Carraresi, unmittelbar am Dom gelegen. Heute ist es Teil der Universität und wird als Seminar- bzw. Konferenzraum genutzt. Als Tourist ist man heute geradezu überrascht, wenn man auf die Fresken in der Privatkapelle der Carraresi stößt. Man durchschreitet zunächst einen Torbogen, erblickt dort eine schöne zweistöckige Loggia und klettert dann über eine schmale Treppentreppe in den ersten Stock des Gebäudes. Und nachdem man zwei Zimmer durchschritten hat, kommt man in die frühere Privatkapelle der Carraresi. An den Seitenwänden sieht man unterschiedlich gut erhaltene Reste von Fresken, da 1779 die Ostwand der Kapelle abgetragen und ein Versammlungssaal für die Accademia Galileiana delle Science, Lettere ed Arti errichtet wurde.

Die Fresken erzählten verschiedene Geschichten aus dem Alten und dem Neuen Testament. Zu diesem Zyklus gehören aber auch noch weitere Arbeiten, vor allem Holztafeln mit Engeldarstellungen, die sich heute im Eremitani-Museum befinden. Verantwortlich für die Bilder ist der damalige Hofmaler der Herrscherfamilie, Guariento di Arpo (1310-1370).

Zunächst ist man herausgefordert, die dargestellten biblischen Erzählungen zu identifizieren. Das ist manchmal gar nicht so einfach, weil einige Teile stark zerstört sind. Manchmal helfen einem die Tituli, manchmal muss man raten. Die Aufteilung ist engmaschig, wir sehen an der Stirnwand sechzehn unterschiedliche Szenen aus dem Alten Testament. Ist die Geschichte von Judith und Holofernes noch leicht zu identifizieren, sind es die Geschichten vom Segen für Noah und von seiner Trunkenheit nicht. Zudem stören die baulichen Eingriffe in die Wand bei der Identifizierung der Szenen.





Obere Reihe von links nach rechts:

(1) Segen Nochs – (2) Trunkenheit Nochs – (3) Abraham und die drei Engel – (4) Zerstörung von Sodom – (5) Flucht Lots und seine Frau – (6) Opferung Isaaks – (7) Josef erzählt Träume – (8) Joseph wird von seinen Brüdern verkauft.

Untere Reihe von links nach rechts:

(9) David und Goliath – (10) das Urteil Salomos – (11) Elisha wird von der Himmelsarmee verteidigt – (12) Daniels Gefährten weigern sich, die Statue anzubeten – (13-14) die Männer im Feuerofen – (15) Daniel in der Löwengrube – (16) Judith und Holofernes

Man muss sich dann den restlichen Zyklus hinzudenken, also jene Werke, die heute im Eremitani-Museum aufbewahrt werden. Zum Künstler, der diese Bilder malte:

Guariento di Arpo oder auch Guariento d'Arpo (um 1310 in Padua; † 1370) war ein oberitalienischer Maler des Trecento. Guariento, über den kaum schriftliche Quellen existieren, hat die Malerei in seiner Heimatstadt Padua erlernt. Tätig war er dort seit 1338 in den Diensten der Signoria der Carrara. Er malte einen Zyklus von Engelbildern für die Kapelle in der Residenz der Carrara. Um 1365 hielt er sich in Venedig auf und führte dort, in einer noch stark von der byzantinischen Kunst geprägten Kultur, Giotto's Innovationen der Malerei ein. [wikipedia]*



➔ Hier geht es weiter zum [Oratorio di San Michele](#)

Das Oratorio di San Michele

Ein Kleinod

Andreas Mertin



Das Gebäude, das wir heute sehen, ist ein Überbleibsel der alten Kirche San Michele und der Santi Arcangeli, die auch andere Fresken von Jacopo da Verona beherbergte. Die Kapelle Santa Maria wurde nach einem Brand errichtet, der während der Belagerung des nahe gelegenen Castelvecchio während der Rückeroberung Paduas von den Visconti durch den letzten Herrn, Francesco II Novello da Carrara, entstand.

Die Fresken, die die Kapelle schmücken, wurden 1397 von Jacopo da Verona geschaffen und konzentrieren sich auf den Marienzyklus. Dargestellt sind Verkündigung, Geburt und Anbetung der Heiligen Drei Könige, Himmelfahrt, Pfingsten, Tod der Jungfrau Maria und St. Michael. Eine noch vorhandene Gedenktafel bestätigt die Urheberschaft von Jacopo da Verona und bezeugt, dass die Kapelle 1397 in Auftrag gegeben wurde. Das heutige Gebäude ist das Ergebnis eines Erweiterungsbaus aus dem 19. Jahrhundert.



In den Fresken zeigt sich ein weitgehend eklektizistisch arbeitender Maler, der neben den Elementen, die er im Rahmen seiner Ausbildung bei **Altichiero da Zevio** gelernt hat, der sich mehr an den alltäglichen Details orientierte, Momente aufgreift, die wir auch bei Giotto, Avanzi und Giusto Menabuoi finden. Der bürgerliche und sozusagen alltägliche Ton der Dekoration kontrastiert mit der aristokratischen Eleganz, die die malerische Kultur der Stadt in den unmittelbar vorangegangenen Jahren geprägt hatte.

Einen besonderen Akzent setzt der Künstler, wie schon sein Lehrmeister Altichiero, auf die Porträtmalerei. Vor allem in den Szenen der Anbetung der Heiligen Drei Könige und der Beweinung der Jungfrau wird das besonders eindringlich. In letzterem gibt es Charaktere, die (wenn auch kontrovers) als Petrarca, Francesco il Vecchio und Francesco II. Novello da Carrara identifiziert wurden.



Tà katoptrizómena

Das Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik

133

Das Caffè Pedrocchi

Die gelebte Offenheit

Andreas Mertin



Ehrlich gesagt, ich habe ein gespaltenes Verhältnis zum Caffè Pedrocchi in Padua. Ich schwärme für seinen demokratischen Mythos, aber jedes Mal, wenn ich heute davorstehe, kommt es mir wie ein versnobtes Café des späten 20. Jahrhunderts vor. Die Menschen, die ich dort sehe, sind kein Spiegel der Gesellschaft, anders als bei vielen anderen Lokalitäten in Padua, in und vor denen man seinen Espresso genießen kann. Es ist eher ein Ort der Happy Few geworden. Früher lernte man dort das venezianische Leben, die Frauen in Cafés kennen – wie Stendhal schreibt.

«C'est à Padoue que j'ai commencé à voir la vie à la vénitienne, les femmes dans les cafés.
L'excellent restaurateur Pedrocchi, le meilleur d'Italie.» [Stendhal]

Das Caffè Pedrocchi ist ein Café, das im 18. Jahrhundert im Zentrum von Padua gegründet wurde. Es hat architektonische Bedeutung, da seine Zimmer in verschiedenen Stilen eingerichtet wurden und vom Architekten Giuseppe Jappelli in einem vielseitigen Ensemble arrangiert wurde. Das Café hat historische Bedeutung aufgrund seiner Rolle bei den Unruhen von 1848 gegen die Habsburgermonarchie sowie als Anziehungspunkt für Künstler im letzten Jahrhundert, vom französischen Schriftsteller Stendhal über Lord Byron bis zum italienischen Schriftsteller Dario Fo. Bis 1916 war es rund um die Uhr geöffnet.



Wie stolz die Bewohner Paduas auf diese Kaffeehaus-Kultur des Pedrocchi waren kann man daran erkennen, dass auf den ersten Stadtplänen, die 1840 mit touristischen Hinweisen ausgestattet wurden, wohin man als Besucher zu gehen habe, ganz selbstverständlich das Caffè Pedrocchi auftaucht. Und auch der Baedeker hält fest, dies sei der Stolz der Stadtbürger. Es rangiert auf den entsprechenden Karten auf derselben Ebene wie der *Sala della Ragione*.

➔ Hier geht es weiter [zur Loggia und Odeo Cornaro](#)

Loggia e Odeo Cornaro

Oder: Vom maßvollen Leben

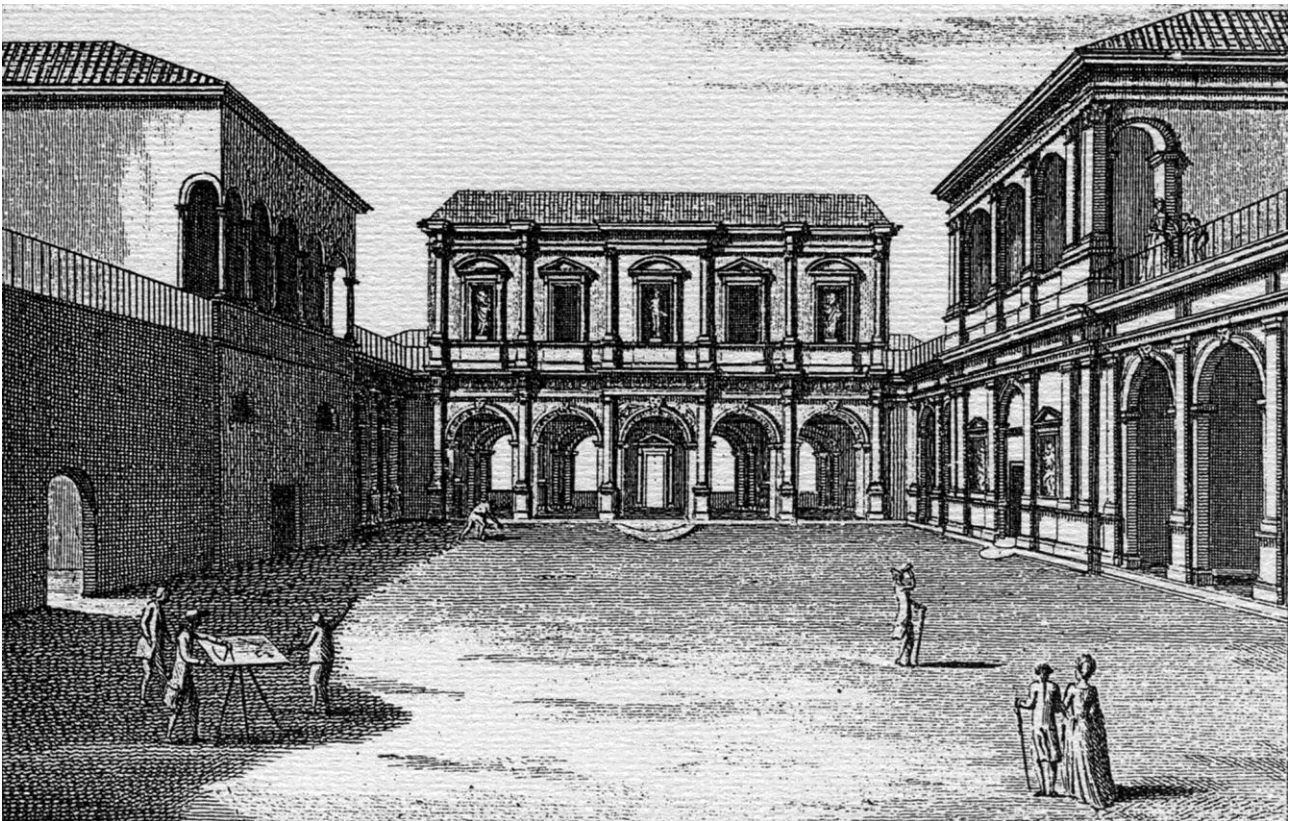
Andreas Mertin



Eigentümlich verborgen ist in Padua die „Loggia e Odeo Cornaro“. Das ist umso merkwürdiger, weil das Gebäude-Ensemble bereits in der berühmten Kunstgeschichte von Vasari erwähnt wird und der Bauherr bis in 20. Jahrhundert zu den Bestseller-Autoren eines maßvollen Lebens gehörte. Vielleicht liegt es schlicht daran, dass die Öffnungszeiten für das touristische Publikum so begrenzt sind (Di-Sa 10-13 Uhr). Lohnenswert ist der Besuch der frühesten Renaissance-Bauten von Padua in jedem Fall.

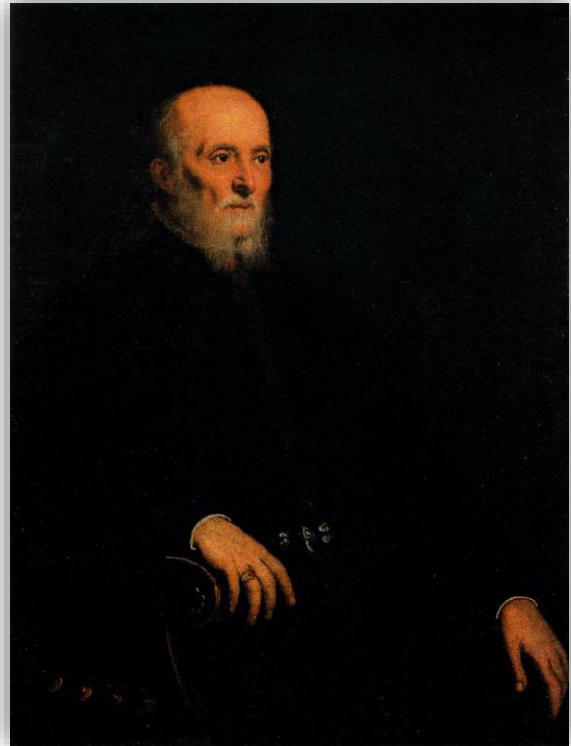
Giorgio Vasari schreibt über den Bau des Hauses:

... (dort machte er) die Bekanntschaft des großmütigen Herrn Luigi Cornaro verschaffte, eines venetianischen Edelmanns von seltenem Verstand und wahrhaft königlichem Sinn, wie seine vielen ehrenvollen Unternehmungen kund tun. Anderer rühmlicher Eigenschaften nicht zu gedenken, fand er Freude an der Baukunst, deren Kenntniss jedes großen Fürsten würdig ist; er hatte die Werke von Vitruv, von Leon Battista Alberti und anderen Schriftstellern gelesen, welche über diesen Gegenstand geschrieben haben und fühlte Verlangen, was er wusste praktisch auszuüben. Als er daher die Zeichnungen Falconettos sah und vernahm, mit welcher Gründlichkeit er über jene Gegenstände redete und alle Schwierigkeiten [difficultà] aufklärte, die in den verschiedenen Ordnungen der Baukunst entstehen können, wurde er von solcher Liebe für ihn ergriffen, dass er ihn in seinem Haus aufnahm und einundzwanzig Jahre ehrenvoll beherbergte, denn so lange dauerte noch das Leben Giovan Marias. In dieser Zeit führte er viele Werke mit Messer Luigi aus; weil aber dieser die Altertümer Roms in der Wirklichkeit zu betrachten wünschte, wie er sie in den Zeichnungen Giovan Marias gesehen hatte, ging er dahin, Falconetto mit sich nehmend, in dessen Gesellschaft er jedes Ding aufs Genaueste betrachten wollte. Danach nach Padua zurückgekehrt, begann er nach der Zeichnung und dem Modell Falconettos die sehr schöne reich ausgeschmückte Loggia im Haus der Cornaro nahe beim Santo, dann aber den Palast nach einem Modell von Messer Luigi selbst zu erbauen. Auf einem Pfeiler dieser Loggia sieht man den Namen Giovan Marias in Stein gehauen.¹



Jacob Burckhardt schreibt in seinem Buch „Die Kultur der Renaissance in Italien“ im vierten Abschnitt über „Die Entdeckung der Welt und des Menschen“ und darin im sechsten Kapitel über die Biographik. Er skizziert die Leistungen der Italiener auf diesem Gebiet, insbesondere der Bewohner von Florenz. Ein Drittel dieses Kapitels widmet er aber mit ausführlichen Zitaten einem Lebensphilosophen aus Padua, dem Humanisten Luigi bzw. Alvise Cornaro (1467-1566). Ich zitiere im Folgenden seine komplette Schilderung:

Es wäre indes ungerecht, diese Zusammenstellung von Selbstbiographen zu schließen, ohne einen sowohl achtbaren als glücklichen Menschen zu Worte kommen zu lassen. Es ist dies der bekannte Lebensphilosoph Luigi Cornaro, dessen Wohnung in Padua schon als Bauwerk klassisch und zugleich eine Heimat aller Musen war. In seinem berühmten Traktat „Vom mäßigen Leben“ schildert er zunächst die strenge Diät, durch welche es ihm gelungen, nach früherer Kränklichkeit ein gesundes und hohes Alter, damals von 83 Jahren zu erreichen; dann antwortet er denjenigen, welche das Alter über 65 Jahren hinaus überhaupt als einen lebendigen Tod verschmähen; er beweist ihnen, dass sein Leben ein höchst lebendiges und kein totes sei.



„Sie mögen kommen, sehen und sich wundern über mein Wohlbefinden, wie ich ohne Hilfe zu Pferde steige, Treppen und Hügel hinauflaufe, wie ich lustig, amüsan und zufrieden bin, wie frei von Gemütssorgen und widerwärtigen Gedanken. Freude und Friede verlassen mich nicht . . . Mein Umgang sind weise, gelehrte, ausgezeichnete Leute von Stande, und wenn diese nicht bei mir sind, lese und schreibe ich, und suche damit wie auf jede andere Weise anderen nützlich zu sein nach Kräften. Von diesen Dingen tue ich jedes zu seiner Zeit, bequem, in meiner schönen Behausung, welche in der besten Gegend Paduas gelegen und mit allen Mitteln der Baukunst auf Sommer und Winter eingerichtet, auch mit Gärten am fließenden Wasser versehen ist. Im Frühling und Herbst gehe ich für einige Tage auf meinen Hügel in der schönsten Lage der Euganeen, mit Brunnen, Gärten und bequemer und zierlicher Wohnung; da mache ich auch wohl eine leichte und vergnügliche Jagd mit, wie sie für mein Alter passt. Einige Zeit bringe ich dann in meiner schönen Villa in der Ebene zu; dort laufen alle Wege auf einen Platz zusammen, dessen Mitte eine artige Kirche einnimmt; ein mächtiger Arm der Brenta strömt mitten durch die Anlagen, lauter fruchtbare, wohl angebaute Felder, alles jetzt stark bewohnt, wo früher nur Sumpf und schlechte Luft und eher ein Wohnsitz für Schlangen als für Menschen

war. Ich war's, der die Gewässer ableitete; da wurde die Luft gut und die Leute siedelten sich an und vermehrten sich, und der Ort wurde so ausgebaut wie man ihn jetzt sieht, so daß ich in Wahrheit sagen kann: an dieser Stätte gab ich Gott einen Altar und einen Tempel und Seelen, um ihn anzubeten. Dies ist mein Trost und mein Glück so oft ich hinkomme. Im Frühling und Herbst besuche ich auch die nahen Städte und sehe und spreche meine Freunde und mache durch sie die Bekanntschaft anderer ausgezeichnete Leute, Architekten, Maler, Bildhauer, Musiker und Landökonomien. Ich betrachte, was sie neues geschaffen haben, betrachte das schon Bekannte wieder und lerne immer vieles, was mir dient, in und an Palästen, Gärten, Altertümern, Stadtanlagen, Kirchen und Festungswerken. Vor allem aber entzückt mich auf der Reise die Schönheit der Gegenden und der Ortschaften, wie sie bald in der Ebene, bald auf Hügeln, an Flüssen und Bächen mit ihren Landhäusern und Gärten ringsum daliegen. Und diese meine Genüsse werden mir nicht geschmälert durch Abnahme des Auges oder des Ohres; alle meine Sinne sind Gott sei Dank in vollkommenem gutem Zustande, auch der Geschmack, indem mir jetzt das Wenige und Einfache, was ich zu mir nehme, besser schmeckt, als einst die Leckerbissen zur Zeit da ich unordentlich lebte."

Nachdem er hierauf die von ihm für die Republik betriebenen Entsumpfungsarbeiten und die von ihm beharrlich vorgeschlagenen Projekte zur Erhaltung der Lagunen erwähnt hat, schließt er: „Dies sind die wahren Erholungen eines durch Gottes Hilfe gesunden Alters, das von jenen geistigen und körperlichen Leiden frei ist, welchen so manche jüngere Leute und so manche hinsiechende Greise unterliegen. Und wenn es erlaubt ist, zum Großen das Geringe, zum Ernst den Scherz hinzuzufügen, so ist auch das eine Frucht meines mäßigen Lebens, daß ich in diesem meinem 83. Altersjahre noch eine sehr ergötzliche Komödie voll ehrbarer Spaßhaftigkeit geschrieben habe. Dergleichen ist sonst Sache der Jugend, wie die Tragödie Sache des Alters; wenn man es nun jenem berühmten Griechen zum Ruhm anrechnet, daß er noch im 73. Jahre eine Tragödie gedichtet, muß ich nicht mit zehn Jahren darüber gesunder und heiterer sein als jener damals war? — Und damit der Fülle meines Alters kein Trost fehle, sehe ich eine Art leiblicher Unsterblichkeit in Gestalt meiner Nachkommenschaft vor Augen. Wenn ich nach Hause komme, habe ich nicht einen oder zwei, sondern elf Enkel vor mir, zwischen zwei und achtzehn Jahren, alle von einem Vater und einer Mutter, alle kerngesund und (soviel bis jetzt zu sehen ist) mit Talent und Neigung für Bildung und gute Sitten begabt. Einen von den kleineren habe ich immer als meinen Posenmacher (buffon-cello) bei mir, wie denn die Kinder vom dritten bis zum fünften Jahre geborene Buf fönen sind ; die größeren behandle ich schon als meine Gesellschaft, und freue mich auch, da sie herrliche Stimmen haben, sie singen und auf verschiedenen Instrumenten spielen zu hören; ja ich selbst singe auch und habe jetzt eine bessere, hellere, tönendere Stimme als je. Das sind die Freuden meines Alters. Mein Leben ist also ein lebendiges und kein totes, und ich möchte mein Alter nicht tauschen gegen die Jugend eines solchen, der den Leidenschaften verfallen ist."

In der „Ermahnung“, welche Cornaro viel später, in seinem 95. Jahre beifügte, rechnet er zu seinem Glück unter anderem auch, dass sein „Traktat“ viele Proselyten gewonnen habe. Er starb zu Padua 1565, mehr als hundertjährig.²

Soweit Jacob Burckhardt. Dass Luigi Cornaro wirklich 104 Jahre alt wurde, wird heute unter Bezug auf zeitgenössische Quellen bezweifelt. Es dürften doch ‚nur‘ 84 Jahre gewesen sein, da hat er ein wenig gemogelt. Das schmälert aber seinen Einsatz für die Künste und die Architektur nicht. Man kann die ästhetischen Initiativen Cornaro goutieren, ohne seinen makrobiotischen Ansichten zu folgen.

Nietzsche widmet Cornaro in der Götzen-Dämmerung einige Zeilen im Abschnitt über die Verwechslung der Folge mit der Ursache.

Ich nehme ein Beispiel. Jedermann kennt das Buch des berühmten Cornaro, in dem er seine schmale Diät als Rezept zu einem langen und glücklichen Leben – auch tugendhaften – anrät. Wenige Bücher sind so viel gelesen worden, noch jetzt wird es in England jährlich in vielen Tausenden von Exemplaren gedruckt. Ich zweifle nicht daran, daß kaum ein Buch (die Bibel, wie billig, ausgenommen) so viel Unheil gestiftet, so viele Leben verkürzt hat wie dies so wohlgemeinte Kuriosum. Grund dafür: die Verwechslung der Folge mit der Ursache. Der biedere Italiener sah in seiner Diät die Ursache seines langen Lebens: während die Vorbedingung zum langen Leben, die außerordentliche Langsamkeit des Stoffwechsels, der geringe Verbrauch, die Ursache seiner schmalen Diät war. Es stand ihm nicht frei, wenig oder viel zu essen, seine Frugalität war nicht ein »freier Wille«: er wurde krank, wenn er mehr aß. Wer aber kein Karpfen ist, tut nicht nur gut, sondern hat es nötig, ordentlich zu essen. Ein Gelehrter unsrer Tage, mit seinem rapiden Verbrauch an Nervenkraft, würde sich mit dem régime Cornaros zugrunde richten. Crede experto.³ –



Anmerkungen

- ¹ Kupper, Daniel (Hg.) (2008) Giorgio Vasari: Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister, von Cimabue bis zum Jahre 1567,
- ² Burckhardt, Jacob (1934): Die Kultur der Renaissance in Italien. Berlin: Deutsche Buch Gemeinschaft, S. 313ff.
- ³ Nietzsche, Friedrich: Götzen-Dämmerung. Nietzsche-Werke, Bd. 2, S. 971

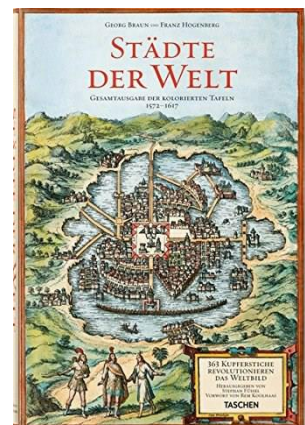
Wie liest man eine Stadt?

Padua auf historischen Karten und in Conversations-Lexika

Andreas Mertin

Einleitung

Die Begehungen einer Stadt, also ihre leiblichen Lektüren, sind durch viele Faktoren bestimmt: die Nachrichten und Berichte, die schon vorab zur Kenntnis genommen wurden und die ein fiktives Bild einer Stadt im Kopf haben entstehen lassen. Im Blick auf Padua war das bis ins vorletzte Jahrhundert vor allem das Bild einer Gelehrtenstadt, deren Ruhm freilich mit der Zeit hinter Universitäten wie der von Bologna zurückfiel. Touristisch standen dagegen eher Venedig, Verona oder Ferrara im Blickpunkt – da war Padua nur ein möglicher Zwischenhalt auf der Reise. Literarisch ist es hier vor allem Goethe, der sich Padua auf den Schilderungen seiner Italienischen Reise intensiv widmet.¹ Dann wirkt seit dem 20. Jahrhundert das Kino mit seinen oft an eine Stadt gebundenen Erzählungen, wobei es einen Padua-spezifischen Kinofilm meines Wissens nicht gibt. Und heute berichtet uns das Fernsehen mit spezialisierten Reisesendungen, was uns in einer Stadt erwartet. Aktuell sind es natürlich [Google Maps](#) und [Google View](#), die einem eine Stadt nahe, d.h. auf das Smartphone, Tablet oder den Desktop bringt. Wer Städtetouren mit Hilfe von Google-View vorbereitet, dem kommt dann vor Ort manche Situation merkwürdig vertraut vor, obwohl er noch niemals dort war. In früheren Jahrhunderten waren es nicht zuletzt Stadtpläne, die einem einen ersten Überblick verschafften, manchmal auch nur die Stadtansichten, wie sie etwa Franz Hogenberg² oder Matthäus Merian schufen. Im Folgenden will ich einen Blick auf einige historische Karten der Stadt Padua werfen und schauen, was sie uns im Verlaufe der Zeiten – hier von 1493 bis 1840 zu erzählen haben. Zum Abschluss werfe ich dann noch ein Blick auf zwei Lexikon-Artikel aus der Mitte des 19. Jahrhunderts, die den Deutschen die wesentlichen Informationen über die Stadt vermitteln sollten.



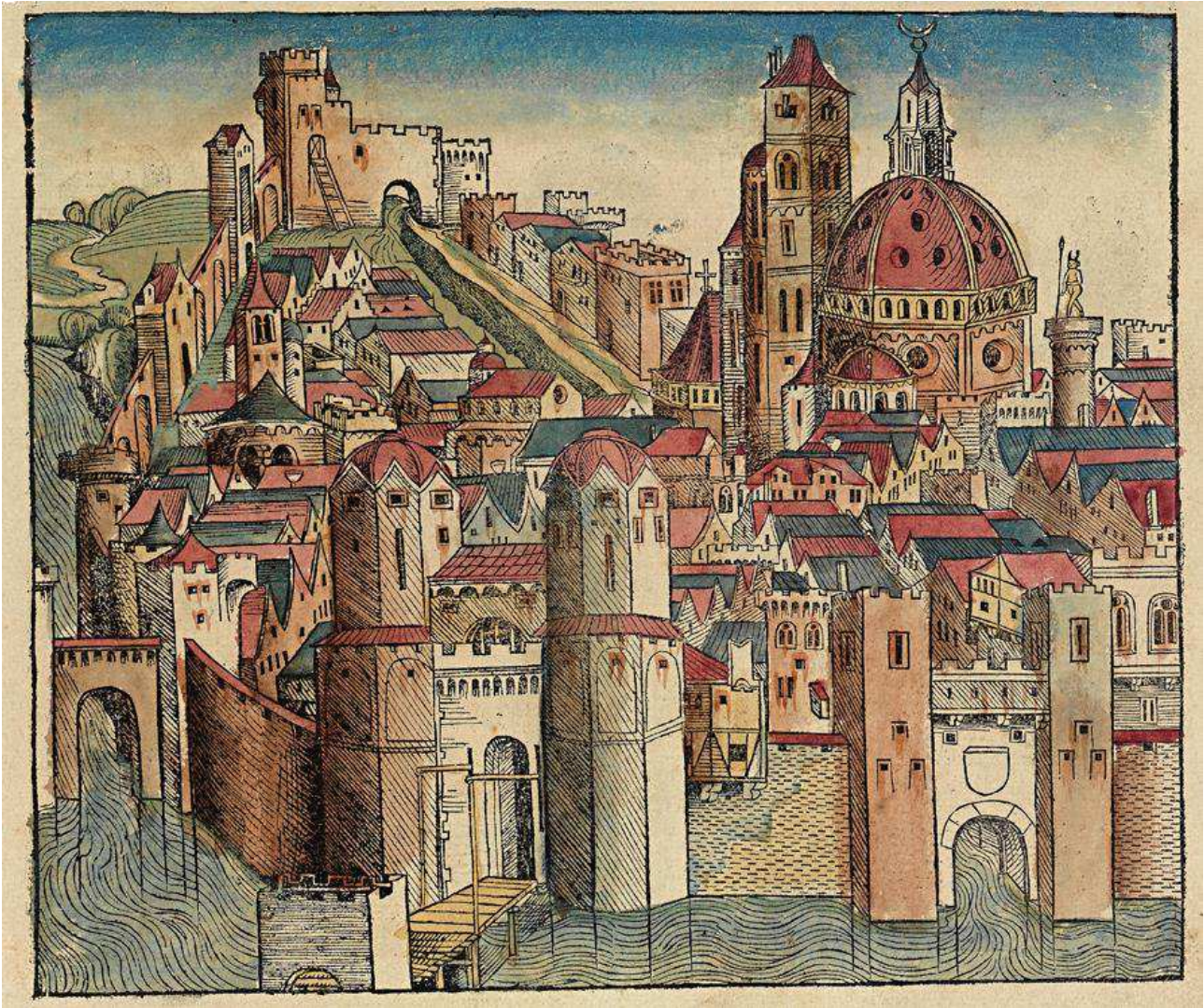
Karten

2019 – Tourismuskarte



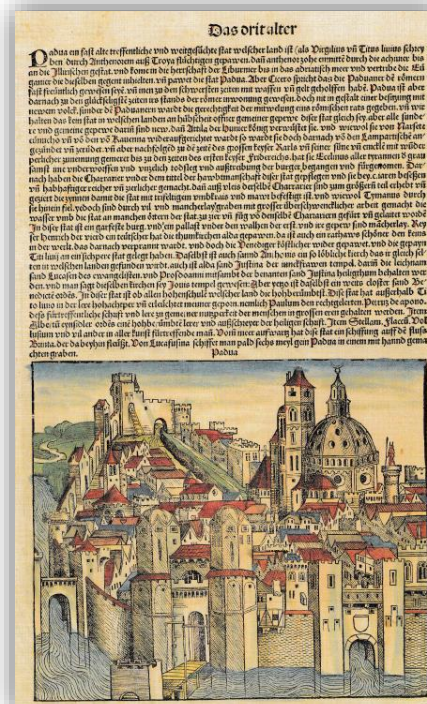
Dies ist eine normale vereinfachte touristische Karte, wie man sie in Padua im Hotel zur groben Orientierung in der Stadt ausgehändigt bekommt. Sie ist entsprechend den heutigen Vorstellungen genordet, während die Mehrzahl der historischen Karten geostet ist. Vom oberen Rand der Karte (wo sich heute der Bahnhof befindet) bis zum unteren Rand (dem Prato della Valle) sind es etwa 2000 Meter. Im Vergleich zu den historischen Karten fällt auf, dass ein Flusslauf mit Straßen bzw. der Tram überbaut wurde (hier mit der orangenen Strichellinie nachgestellt).

Die Karte verhilft jedenfalls dazu, die folgenden historischen Karten, die noch keine eigentlichen Stadtpläne sind, etwas besser zu verstehen.



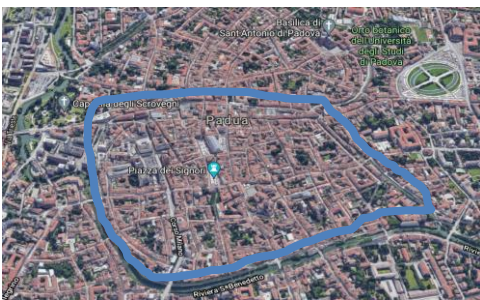
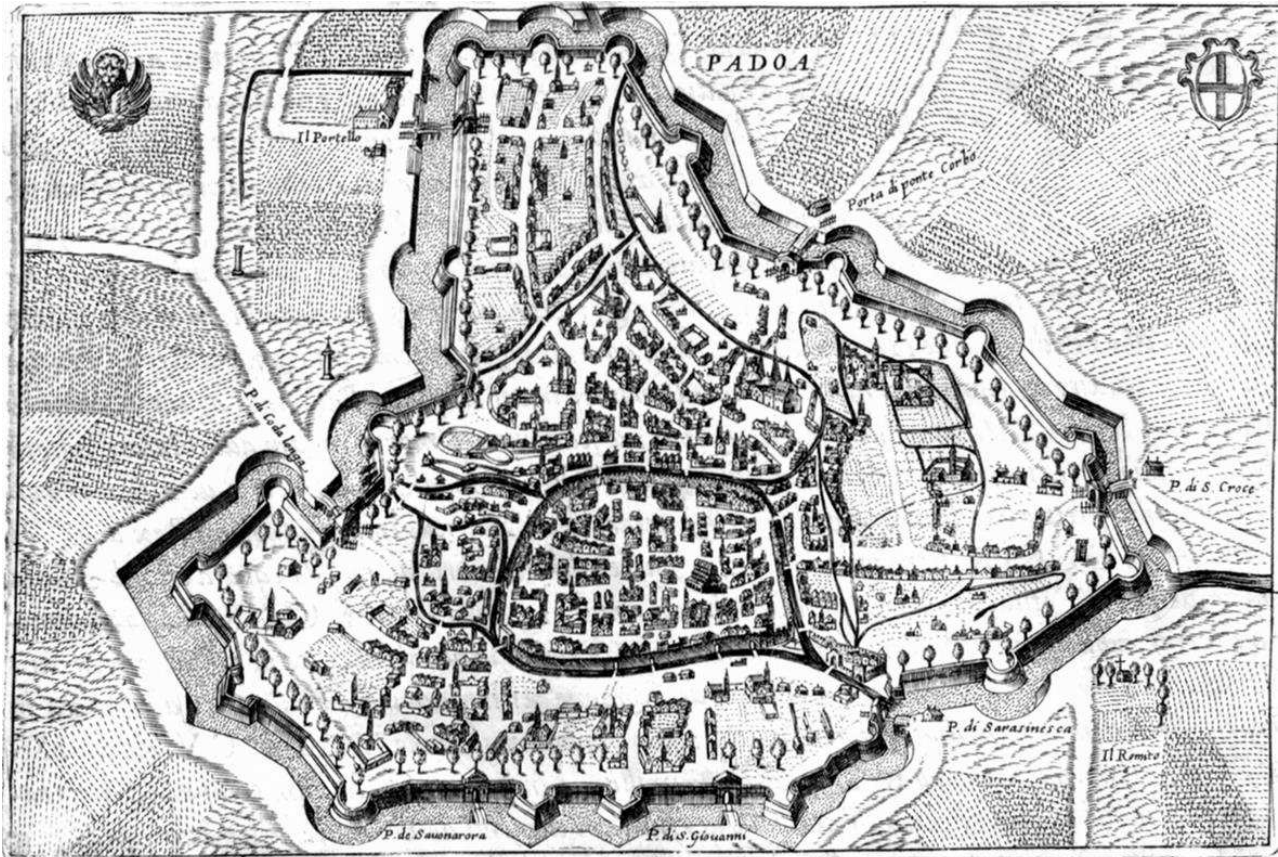
Während der beschreibende Text der Schedelschen Weltchronik von 1493 die Stadt Padua selbst relativ genau beschreibt, würde man das dazugestellte Bild heute eher ein *Symbolfoto* nennen.³ Es zeigt nicht Padua, sondern irgendeine Anmutung einer mittelalterlichen Stadt. Das gleiche Bild wird auch für die Beschreibung von Trier eingesetzt. Offenkundig stand dem Herausgeber keine passende Stadt-Silhouette zur Verfügung.

Intuitiv ist man versucht, etwas aus den Beschreibungen im Text auf dem Bild zu erkennen (und man kann durchaus überrascht sein, wie sehr gut das funktioniert, weil Padua natürliche eine von Wasser umgebene Stadt mit Mauern und einer Kathedrale ist), aber wir haben hier dennoch noch kein historisches Bild von Padua vor uns.



1599 - *Theatrum Urbium Italicarum*

Der erste Stich, der sich bemüht, die Stadt Padua auf einer Karte einigermaßen genau wiederzugeben, stammt aus dem *Theatrum Urbium Italicarum* von Pietro Bertelli, publiziert im Jahr 1599. Man erkennt gut die äußere Umbauung der Stadt, die zahlreichen – z.T. bis heute erhaltenen – Stadttore. Auch der innere, von Kanälen umflossene Stadtkern ist schön akzentuiert.



In seinen Proportionen stimmt das Bild freilich nicht, der Platz des Prato della Valle am rechten Stadtrand ist viel zu groß dargestellt, die Entfernung von dort bis zum Rathaus dagegen zu gering, das Bild ist also dramatisch nach Osten gestreckt. Gleichzeitig ist das Rathaus, wie man im Vergleich zum Screenshot aus Google-View gut sieht, aus der Innenstadtmitte zum süd-westlichen Rand verschoben.

Im Blick auf die „Geographie des Heiligen“⁴ erkennt man dennoch ganz gut, dass die faktischen „heiligen Orte“ Paduas außerhalb des engeren Stadtkernes liegen, sowohl die (auf der Karte nicht verzeichnete) Scrovegni-Kapelle samt Eremitani-Kirche im Norden, als auch die Basiliken des Hl. Antonius und der Hl. Justina im Süden der Stadt. Die Kathedrale im Stadtkern ist dagegen kaum akzentuiert, es heißt, dass die Bewohner lieber in die Antonius-Basilika gingen. Man könnte sagen, die offiziellen Gebäude von Staat und Kirche liegen im Stadtkern, die bedeutungsvollen heiligen davor.



1618 - Civitates Orbis Terrarum

Auf der Stadtkarte, die der Kupferstecher Simon van den Neuvel als Nachfolger von Frans Hogenberg für das epochale **Civitates Orbis Terrarum** gestochen hat und die 1618 im sechsten Band des Gesamtwerkes publiziert wurde,⁵ und die bereits betrachtete Karte von 1599 als Vorlage genutzt hat, sind die Proportionen schon deutlich besser eingehalten. Es ist zugleich die erste Karte, die die einzelnen Orte der Stadt durch eine nummerierte Liste kenntlich macht.

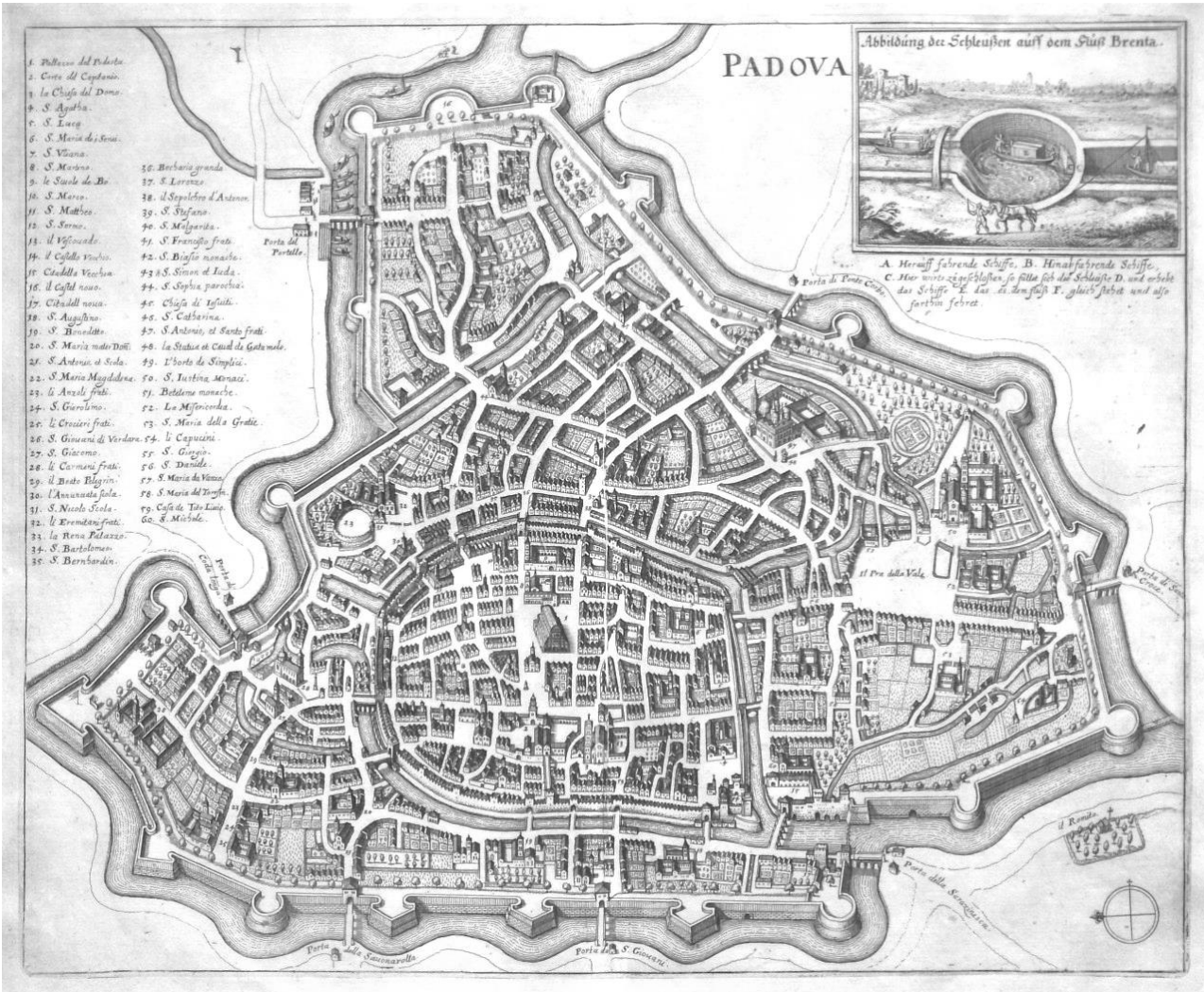


Der Prato della Valle ist nun etwas kleiner dargestellt, aber der Platz vor der Kirche St. Justina ist immer noch viel zu groß geraten. Die Kirche des Hl. Antonius ist, insbesondere wenn man sie mit dem dahinterliegenden Stadttor (Porta da Ponte Corbo) vergleicht, zu klein geraten. Das Rathaus ist – vor allem durch die kräftige Kolorierung – prominent in den Blick gerückt, der Dom wesentlich akzentuierter dargestellt. Die Scrovegni-Kapelle ist nicht abgebildet, wohl aber die römische Arena davor und die Eremitani-Kirche daneben.

Für unser Wissen über mittelalterliche Stadtstrukturen – vor den immensen Zerstörungen des Dreißigjährigen Krieges und barocker Umbauten – sind diese Stiche von Hogenberg einzigartig. Zur Detailfülle von Stadt und Landschaft tritt die reich ausgestattete Staffage – Fuhrwerke, Schiffe, zeitgenössische Trachten sowie jeweils zahlreiche Genreszenen. Dekorative Wappen und Einzelaufrisse kommen hinzu.⁶

1640 - *Itinerarium Italiae nov-antiquae, oder Raiß Beschreibung durch Italien*

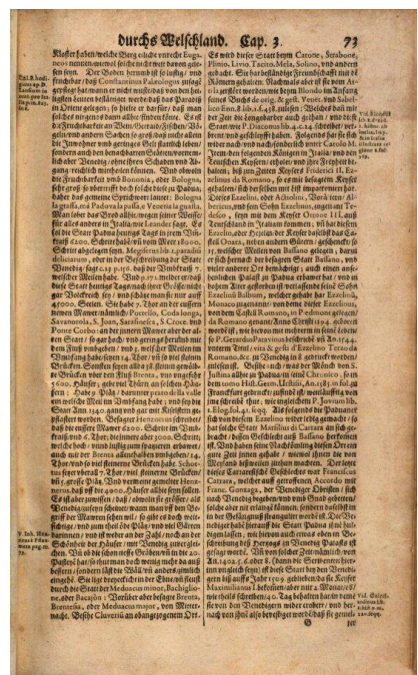
Martin Zeillers Reisebeschreibungen durch Italien, 1640 erschienen, enthält die Schilderung seiner **Erkundung von Padua**, das er im November 1618 von Venedig aus aufsucht.⁷



Martin Zeiller ist ein ungemein belesener Autor und trägt alle Informationen aus den klassischen Quellen zusammen, die für ihn verfügbar sind. Die beigefügte doppelseitige Karte ist die

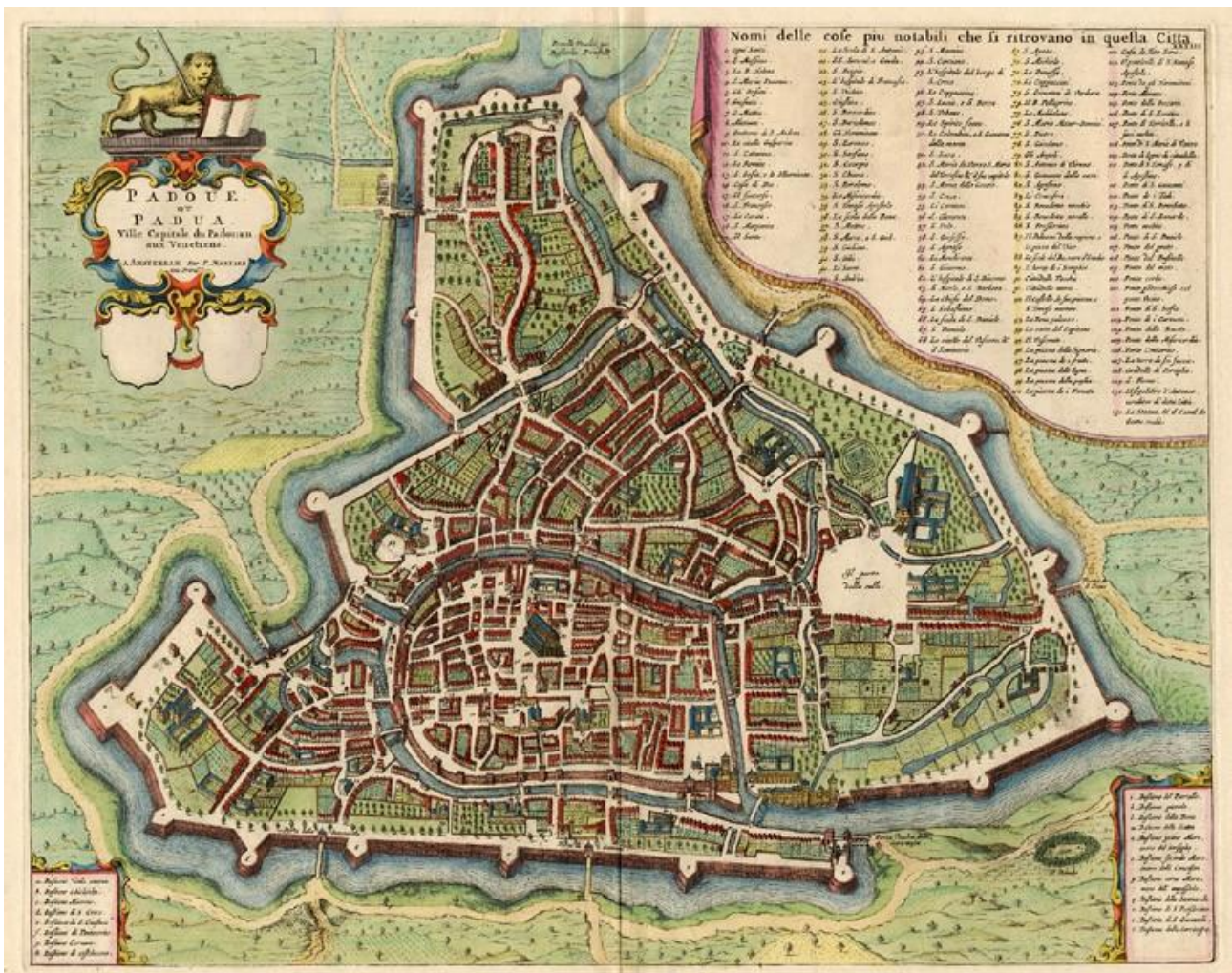


erste, die die Stadt weitgehend unverzerrt wiedergibt. Man könnte sich – mit etwas gutem Willen – damit auch heute noch in der Stadt orientieren. So ist die Scrovegni-Kapelle eingezeichnet, aber auch die Universität, das Rathaus, der Glockenturm und der Dom sind gut erkennbar dargestellt. Man merkt, dass man ein Blatt aus der Werkstatt von Matthäus Merian vor sich hat.

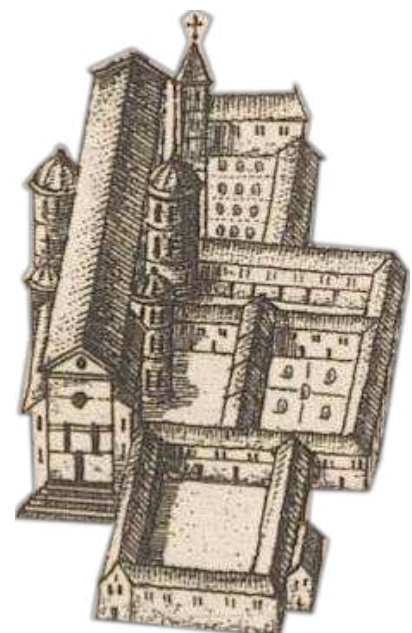


1704 – Les Villes de Venetie

Die folgende Karte mit den Maßen 42,5 x 53 cm stammt aus einem 1704 erschienenen Buch über die Städte Venetiens: *Het Nieuwe Stede Boek, Van Geheel Italie. - Nouveau Theatre D'Italie* aus der Amsterdamer Druckerei von Pieter Mortier.



Es ist eine Zeit, in derartige Stadtkarten bereits üblich geworden sind und daher immer mehr an Präzision gewinnen. Zum ersten Mal wird die Basilika der Hl. Justina wenigstens in ihrer Länge von 122,5 m abgebildet, aber sie erscheint eher ein- oder dreischiffig und nicht fünfschiffig. Dennoch ist diese Karte ein relativ guter Überblick über die Stadt am Anfang des 18. Jahrhunderts. Sehr anschaulich erscheinen die Straßenblock-Orientierung und die herausragende Bedeutung, die die Stadttore weiterhin haben. Bis die Eisenbahn diese Stadttore in ihrer kanalisierenden Funktion in den Hintergrund drängt, hatten sie eine entscheidende Bedeutung. Heute gibt es nur noch wenige Reste dieser Tore, aber eine Initiative, die sich um deren Kultivierung und Restauration kümmert.



1750 – Kolorierte Stadtansicht von Friedrich Bernhard Werner

Zum Zeichner **Friedrich Bernhard Werner** (1690-1776) vermerkt die Wikipedia Folgendes:

Aus kleinen Verhältnissen stammend, besuchte Werner zunächst das Jesuitengymnasium zu Neisse, ging dann schon in jungen Jahren auf Wanderschaft und führte ein so abenteuerliches Leben als Soldat, Quacksalber, Übersetzer, Schreiber und Maschinendirektor eines Theaters, dass er sich selbst als einen „schlesischen Robinson“ bezeichnete. Auf seinen Reisen ließ er sich „in der Ingenieurkunst informieren“, um „bei Vermerkung meines natürlichen Triebs zur Zeichnung“ seine Fähigkeiten im Zeichnen zu verbessern. Als ihm 1720 die Augsburger Kunstverleger (Jeremias Wolffs Erben) die Möglichkeit boten, Vorzeichnungen für Stadtansichten anzufertigen, erwanderte und bereiste er große Teile Europas und fertigte von zahlreichen größeren Städten mit viel Erfolg für ihre Kupferstichproduktion als ein „vollkommen Scenographus“ die Vorlagen an.



Padua. George Balthasar Probst, Augsburg, c.1750. Coloured. Two sheets conjoined, total 300 x 1000mm.

Im Vergleich zu den bisherigen Stadtplänen ist eine Stadt-Silhouette natürlich für eine Stadtbegehung weniger hilfreich, es dient mehr als Erinnerung an einen vorherigen Stadtbesuch oder als atmosphärische Einstimmung zu einem solchen. Ihren Ort hat sie in vielen Wohnzimmern als schmückende Raumausstattung gefunden.

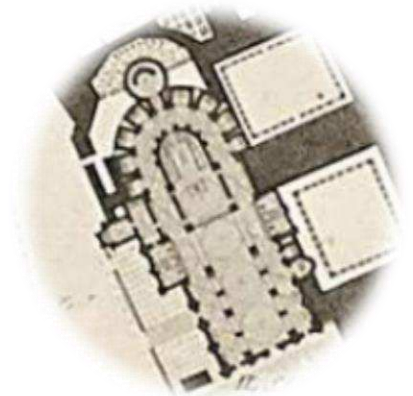
Wenn man auf der 3D-Ansicht der Google-Maps versucht, den Standpunkt zu rekonstruieren versucht, von dem aus Werne seine Skizze angefertigt hat, erkennt man schnell, dass es sich um eine synthetische Ansicht handelt. Es gib keinen Punkt, von dem aus die Silhouette von Padua so erscheinen könnte, wie auf diesem Bild.

Grundsätzlich erfolgt der Blick aus dem Südwesten, denn der Dom erscheint links vom Rathaus. Aber die weiteren Orte und Kirchtürme sind dann aus leicht versetzten Positionen und in unmittelbarer Anschauung gestochen.





1784 wird auf dieser Karte erstmals der im Ausbau befindliche Prato della Valle als herausgehobener Ort präsentiert. Die Karte ist extrem detailliert, so dass bei näherer Betrachtung selbst der genaue Grundriss der Basilika des Heiligen Antonius samt der einzelnen Seitenkapellen zu erkennen sind. Umgeben ist die Karte von elf herausragenden Stadtmonumenten. Als beachtenswert werden hervorgehoben auf der linken Seite die Porta del Portello, der Palazzo del Monte Pietà Nuovo am Domplatz, die Piazza delle Erbe, die Loggia e Odeo Cornaro, die Basilika des Hl. Antonius. Auf der rechten Seite finden sich das Stadttor Savonarola, der Palazzo Monte die Pietà Vecchio, die Piazza della Signoria, die Universität und Specula, das Observatorium. Bemerkenswert an dieser Auflistung sind die Darstellungen der beiden Palazzi, weil sie perfekte Perspektiven zeigen, die vor Ort gar nicht wahrgenommen werden können, sondern eine ideale Wahrnehmung schildern. Unten rechts noch eine allegorische Anspielung auf die Vermessungskünste und die Geschichte der Stadt. Das ist schon eher ein Werbeplakat.





- Presso Giovanni Sacchetto Libraj in Padova Sotto il Bo
- | | | | | |
|---------------------------|--|-------------------------|----------------------------|--------------------------|
| 1. Li Cappucini . | 11. Il Sossimario . | 21. S. Prodocimo . | 31. Piazza delle Legne . | 41. L'Arena . |
| 2. S. Croce . | 12. Specula, e Scuola d'Arch. ^o | 22. Il Duomo . | 32. Piazza de' Noli . | 42. Eremitani . |
| 3. Le Zitelle in Vanzo . | 13. Piazza di Castello . | 23. Piazza delle Erbe . | 33. Piazza de' Frutti . | 43. Ponte Contarine . |
| 4. Scuola d'Agricoltura . | 14. S. Chiara . | 24. Il Bo . | 34. Piazza de' Signori . | 44. Li Carmini . |
| 5. La Misericordia . | 15. Il Santo . | 25. S. Callorina . | 35. Corte del Capitano . | 45. Collegio S. Marco . |
| 6. Le Grazie . | 16. Ospital Nuovo . | 26. S. Massimo . | 36. S. Benedetto Nuovo . | 46. Le Maddalene . |
| 7. S. Giustina . | 17. S. Francesco Grande . | 27. Ogni Santi . | 37. S. Benedetto Vecchio . | 47. Scuola di Chimica . |
| 8. Orto de' Semplici . | 18. S. Stefano . | 28. S. Maria Teonia . | 38. S. Pietro . | 48. S. Gio: di Verdara . |
| 9. Prato della Valle . | 19. Li Servi . | 29. S. Sofia . | 39. Teatro Nuovo . | 49. S. Valentin . |
| 10. M.V. del Torresino . | 20. S. Agostino . | 30. S. Biagio . | 40. Ponte Molin . | 50. Gli Scalzi . |

Die erste Karte in unserer Reihe, die **genordet** ist und die vor allem alle Stadttore explizit benennt und das neu errichtete Observatorium besonders hervorhebt. Das ist etwa der Stand der Stadt, auf den Goethe traf, als er 1786 die Stadt Padua aufsuchte.

1840 - Padua im 19. Jahrhundert – Vincenzo Voltolino

Diese Karte aus der Werkstatt Vincenzo Voltolino ist 27 x 30 cm groß, gedruckt auf einem Blatt von 41 x 56 cm. Auf ihr werden dieses Mal acht Orte besonders hervorgehoben: zwei Stadttore, zwei Wissenschaftsorte, zwei öffentliche Orte und zwei Kirchen:

*Porta de Venezia – Universität – Café Pedrocchi – Basilika des Hl. Antonius
Porta di Vicenza – Observatorium – Sala della Ragione – Basilika der Hl. Justina*



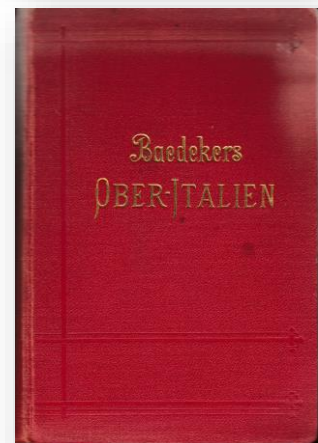
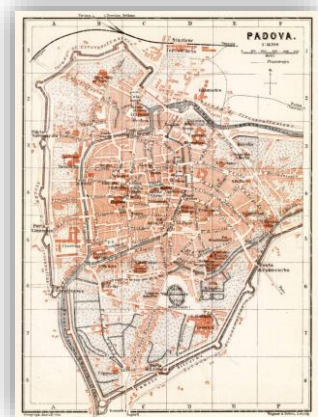
Vincenzo Voltolina dis. e incise l'anno 1840. Padova

Die beiden Stadttore können auch heute noch besucht werden, wenn sie heute auch andere Bezeichnungen tragen. Das auf der Karte als Porta di Vicenza bezeichnete Stadttor entspricht der Porta **Savonarola**, die jedoch nicht mehr als Stadttor genutzt wird. Das auf der Karte als Porta di Venezia bezeichnete Stadttor heißt Porta **Ognissanti** bzw. **Porta Portello**. Auffällig gegenüber der vorherigen Karte ist, dass die Palazzi nicht mehr herausgestellt werden, dafür aber ein durchaus revolutionär zu nennendes Café hervorgehoben ist. Dieses **klassizistische Café** ist erst 1831 erbaut worden, schafft es aber in kürzester Zeit, zu den bedeutenden Sehenswürdigkeiten der Stadt gerechnet zu werden. Stendhal wird über dieses Café schreiben: «C'est à Padoue que j'ai commencé à voir la vie à la vénitienne, les femmes dans les cafés. L'excellent restaurateur Pedrocchi, le meilleur d'Italie.» Dieser berühmte Venezianer wollte seine säkulare und aufgeklärte Vision der Gesellschaft auf die Architektur übertragen und schuf etwas, das eines der symbolischen Gebäude der Stadt Padua werden sollte.

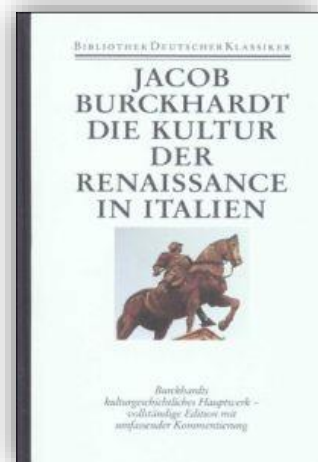


1908 / 1911 – Der Baedeker im Vergleich

Der Vergleich der für den deutschen Italien-Reisenden nach der Jahrhundertwende wichtigsten Reiseinformation zeigt, dass es beim Baedeker zwischen der Ausgabe von 1908 und der von 1911 gravierende Unterschiede gibt. Die ältere Ausgabe von 1908 umfasst nur knappe drei Seiten plus der eingelegten Stadtkarte, die Ausgabe von 1911 immerhin 11 Seiten plus Karte. Das ist ein deutlicher Unterschied. Zunächst einmal ergänzt der Baedeker von 1911 zentrale historische Informationen über die Stadt, die vorher fast ganz gefehlt hatten. Dann wird aber auch der Zugang zur Stadt anders beschrieben. Während der alte Baedeker sich vom Bahnhof nach rechts wandte, um über die Piazza Petrarca zur Carmini-Kirche zu gehen, sich dem Stadtkern also von Nordwesten nähert, empfiehlt der spätere Baedeker aufgrund des Ausbaus des *Corso del Popolo* den direkten Weg von Nord nach Süd und trifft so als erstes auf die Arena-Kapelle. Beim älteren Baedeker stand diese am Ende der Stadterkundung. Die Beschreibung ist im neueren Text sehr viel ausführlicher, kunstgeschichtlich präziser und auch kritischer. Ähnliches gilt für die Beschreibung der Eremitani-Kirche mit den Fresken von Mantegna. Wenn die beiden Ausgaben ins Zentrum der Stadt gelangen, beschreiben sie zunächst knapp die Universität, behandeln dann aber beide den Palazzo della Ragione sehr stiefmütterlich. Das steigert sich noch einmal in der Spärlichkeit der Darstellung beim Baptisterium mit seinem vollständig erhaltenen Freskenzyklus von Guisto de`Menabuoi, 2021 immerhin zum Weltkulturerbe erklärt. Die Darstellung der Reiterstatue von Donatello und der Basilika des Hl. Antonius ist in der Ausgabe von 1911 wesentlich komplexer und umfassender.



Es könnte sein, dass sie die Differenz der beiden Darstellungen durch die Wirkungsgeschichte der Schriften von **Jakob Burckhardt** erklärt. 1855 erschien dessen Werk *Cicerone*, in dem er die italienische Kunst von der Antike bis zu seiner Gegenwart schildert, 1860 sein bedeutendstes Werk *Die Cultur der Renaissance*. Zum ersten Mal tritt einer größeren Öffentlichkeit die Bedeutung der italienischen Kultur für die Genese der Moderne ins Bewusstsein. Und tatsächlich zitiert der Baedeker von 1911 Jakob Burckhardt ausführlich. Das hat Auswirkungen für die Begehungen der Städte, denn nun wird der Museumsbesuch – hier des Museums Civico mit seinen herausragenden Werken – zu einem Teil des bürgerlichen Pflichtprogramms. Das Museum Civico, 1911 noch direkt bei der Basilika des Hl. Antonius platziert, wird nun in seinem Inventar über mehrere Seiten vorgestellt.



1943 – US-Militär

Mit der folgenden Karte verlassen wir den touristischen und kulturgeschichtlichen Pfad und blicken zum ersten Mal auf eine militärische Karte. „The map was created for use by War and Navy Department agencies during World War II“ lautet die entsprechende Erklärung. Jede Institution, die die Macht in einer Stadt übernehmen will, muss neu kartieren, vermessen, den Bestand aufnehmen. Ihre Einträge zeigen, was ihnen wichtig ist, die Straßennamen lassen erkennen, dass die alte Herrschaft noch besteht. Für das Militär ist es wichtig, wo Kirchen und Museen sind, wo feindliche Einrichtungen, seien es militärische oder zivile.



Und so ist die „Begehung“ der Stadt eine etwas andere, als die, die ein Tourist wie Walter Benjamin 30 Jahre vorher vollzogen hat. Wo ist die Questura, wo der Justizpalast, wo sitzt der Bürgermeister? Man kann sich vorstellen, dass Karten wie diese bei der Bombardierung von Padua genutzt wurden, die Teile der Nordstadt trafen, aber eben auch die einzigartigen Fresken von Mantegna in der Eremitani-Kirche nahezu vollständig vernichteten.

Konversationslexika

Konversationslexika entstehen im 18. Jahrhundert und dienen weniger der Beschreibung dessen, was ist, als vielmehr für die flüssige Kommunikation darüber, also für den „Sprachgebrauch der galanten Zeit“. Es gehört zur populärwissenschaftlichen Kultur. Es dient also nicht dazu, sich auf eine Reise nach Padua vorzubereiten, sondern im Salon oder bei anderer Gelegenheit, angemessen darüber unterhalten zu können.

1834 - Das Damen-Conversations-Lexikon

Padua, jene uralte, noch vor Rom erbaute Stadt Italiens, jetzt zum lombardisch-venetianischen Königreich gehörend, breitet sich in einer üppigen, einem Garten gleichenden Ebene aus und hat 51,000 Einwohner. Ihr Inneres trägt das Gepräge des hohen Alters: enge Straßen und thurmhohe Häuser, an denen bedeckte Arkaden für Fußgänger hinlaufen; dagegen finden sich herrliche Plätze (Piazza di Strena, del Santo, de' Signori und Prato della valle) und durch Bauart und Denkmäler ausgezeichnete Kirchen. Canäle, von der Etsch und den Lagunen hergeleitet, durchschneiden die Stadt nach allen Richtungen, auf dem Prato della valle bilden sie eine Insel, welche mit Rasen bedeckt und durch schöne Alleen und Baumgruppen geziert einen anmuthigen Anblick gewährt. Ueberhaupt concentrirt sich auf diesem Platze das ganze Volksleben der Paduaner; gewöhnlich dient er als Corso und Marktplatz, am Feste des heil. Antonius zu Pferderennen und Wettläufen mit kleinen Wagen und dann zur Abhaltung der Antoniusmesse, wo die Stadt von vielen Tausend Fremden besucht wird. Ihre Universität (1228 gestiftet) steht in gutem Rufe, wozu ansehnliche wissenschaftliche Anstalten, als eine Bibliothek von 70,000 Bänden, Sternwarte, botanischen Garten etc. mit beitragen. Noch sind ein Seminar, 2 Gymnasien, treffliche Mädchenschulen- und Erziehungsinstitute und viele wohlthätige Anstalten zu erwähnen. Die Fabriken wollen nicht viel mehr bedeuten, sie beschäftigen sich jetzt fast nur mit der Fabrikation von Seidenzeugen, seidenen Bändern und Darmsaiten; der Handel mit Naturprodukten ist aber nicht unansehnlich.

Padua, jene uralte, noch vor Rom erbaute Stadt Italiens, jetzt zum lombardisch-venetianischen Königreich gehörend, breitet sich in einer üppigen, einem Garten gleichenden Ebene aus und hat 51,000 Ew. Ihr Inneres trägt das Gepräge des hohen Alters: enge Straßen und thurmhohe Häuser, an denen bedeckte Arkaden für Fußgänger hinlaufen; dagegen finden sich herrliche Plätze (Piazza di Strena, del Santo, de' Signori und Prato della valle) und durch Bauart und Denkmäler ausgezeichnete Kirchen. Canäle, von der Etsch und den Lagunen hergeleitet, durchschneiden die Stadt nach allen Richtungen, auf dem Prato della valle bilden sie eine Insel, welche mit Rasen bedeckt und durch schöne Alleen und Baumgruppen geziert einen anmuthigen Anblick gewährt. Ueberhaupt concentrirt sich auf diesem Platze das ganze Volksleben der Paduaner; gewöhnlich dient er als Corso und Marktplatz, am Feste des heil. Antonius zu Pferderennen und Wettläufen mit kleinen Wagen und dann zur Abhaltung der Antoniusmesse, wo die Stadt von vielen Tausend Fremden besucht wird. Ihre Universität (1228 gestiftet) steht in gutem Rufe, wozu ansehnliche wissenschaftliche Anstalten, als eine Bibliothek von 70,000 Bänden, Sternwarte, botan. Garten etc. mit beitragen. Noch sind ein Seminar, 2 Gymnasien, treffliche Mädchenschulen- und Erziehungsinstitute und viele wohlthätige Anstalten zu erwähnen. Die Fabriken wollen nicht viel mehr bedeuten, sie beschäftigen sich jetzt fast nur mit der Fabrikation von Seidenzeugen, seidenen Bändern und Darmsaiten; der Handel mit Naturprodukten ist aber nicht unansehnlich. —u—

Die Beschreibung ist ganz interessant, ich möchte aber doch bezweifeln, dass die Verfasser:innen wirklich in Padua gewesen sind. Mehrere beeindruckende Bauwerke der Stadt, wie etwa der Pallazo della Ragione werden überhaupt nicht erwähnt, Kunstwerke wie die von Donatello oder Giotto ebenfalls nicht. Aber wenigstens wird das Ambiente der Stadt einigermaßen geschildert. Auffallend ist, dass bei fast allen Lexika aus dieser Zeit immer die Zahl der Gymnasien und Erziehungsstätten aufgezählt wird.

Padua oder Padova, die befestigte Hauptstadt der gleichnamigen Provinz des lombardisch-venetianischen Königreiches, hat 49,000 Einwohner, liegt in einer schön angebauten Ebene am Bacchiglione, über den eine 1826 erbaute Kettenbrücke führt und welcher durch Kanäle mit der Brenta und Etsch verbunden ist. Die Sage läßt Padua älter sein als Rom, jedenfalls aber gehört es zu den ältesten Städten Italiens, wurde durch Karl den Großen den Longobarden abgenommen und verlor die später behauptete Selbständigkeit 1405 an Venedig, mit dem es in Folge der französischen Revolutionskriege an Österreich kam, von diesem 1805 zwar an Frankreich abgetreten, 1814 aber zurückerlangt wurde. **Padua hat ein altherthümliches, düsteres Ansehen und schlecht gepflasterte, unsaubere und enge Gassen**; unter seinen zahlreichen Kirchen sind die des h. Antonius von Padua mit fünf Kuppeln und drei Thürmen, und die der h. Justina auszuzeichnen, vor welcher der außerordentlich große, kreisförmige Platz, Prato della valle, umgeben von schönen Gebäuden liegt. Hier finden jährlich Pferderennen und andere Volksfeste, sowie im Juni die vielbesuchte Antoniusmesse statt und in der Mitte des Platzes, der vormals ein Sumpf war, bildet ein Kanal eine schöne 250 Schritt lange Insel, an seinen Ufern aber stehen 188 Bildsäulen berühmter Männer, welche auf der angeblich schon 1221, nach Andern 1260 hier gestifteten, einst hochberühmten Universität studirt haben, die noch die vorzüglichste in Italien ist und 1200 Studirende zählt. Das schöne Rathhaus enthält einen 128 Schritt langen und 42 Schritt breiten, 75 Fuß hohen und säulenfreien Saal, mit einem Denkmale des hier geborenen römischen Geschichtschreibers Titus Livius und des ebenfalls von hier gebürtigen, im December 1823 zu Gato im Reiche Benin an der Sklavenküste gestorbenen, ägyptischen Alterthumsforschers Belzoni. Padua ist der Sitz einer königlichen Delegation und Provinzialcongregation, eines Bisthums, mehrer Gymnasien und wissenschaftlicher Vereine; der Handel mit Vieh, Wein, Öl, Getreide ist weit bedeutender als das am Orte betriebene Fabrikwesen.

Der Text ist etwas umfassender, aber auch deutlich wertender als der drei Jahre zuvor publizierte. Was erwähnt wird und was nicht, erscheint dennoch ziemlich willkürlich. Man nennt **Belzoni**, der in Padua nur geboren wurde, nicht aber **Galilei**, der hier gewirkt hat. Donatello und Giotto finden keine Erwähnung, dafür vor allem politische Entwicklungen. Natürlich ist es schwer, mit 2000 Zeichen eine Stadt zu beschreiben, aber hier ist diese doch etwas unterkomplex geraten. Auch wenn das Lexikon sich „Bilder-Conversations-Lexikon“ nennt, ist es mit solchen ziemlich sparsam ausgerüstet, zu Padua gibt es kein einziges Bild.



Padua (ital. Padova), Hauptstadt der gleichnamigen ital. Provinz, liegt in schöner, gartenähnlicher Ebene, am Bacchiglione, von dem hier der Kanal Piovego zur Brenta führt, an den Eisenbahnlinien Venedig-Mailand, P.-Bologna, P.-Bassano, P.-Montebelluna und den Lokalbahnen P.-Fusina-Venedig, P.-Piove und P.-Bagnoli. Die Stadt hat eine Ringmauer, sieben Tore (zum Teil aus der Renaissancezeit), zahlreiche Brücken (darunter vier antike und eine Kettenbrücke von 1829, die älteste Italiens), hohe Häuser, enge, meist mit Bogenhängen versehene Straßen, aber schöne, freie Plätze. Unter den letztern ist der größte die Piazza Vittorio Emanuele, mit 82 Statuen berühmter Männer von P. und einer Halle (Loggia Amulea), mit Statuen von Dante und Giotto. Mittelpunkt von P. ist die Piazza delle Erbe. Auf der Piazza del Santo erhebt sich das eiserne Reiterstandbild des venezianischen Condottiere Gattamelata (von Donatello, 1453), auf der Piazza del Carmine das Marmorstandbild Petrarca's (1874). Unter den Kirchen Paduas befinden sich mehrere berühmte Bauten. Der Dom wurde 1551–77 im Hochrenaissancestil ausgeführt, aber erst 1754 beendet; anstoßend das Baptisterium aus dem 12. Jahrh., mit Fresken aus der Schule Giotto's. Das hervorragendste kirchliche Bauwerk ist die Kirche Sant' Antonio (»il Santo«); sie wurde 1256–1424 als Grabkirche des heil. Antonius von P. errichtet und ist eine dreischiffige Basilika (115 m lang) mit sieben Kuppeln; sie enthält an der Fassade ein Fresko von Mantegna, im Innern zahlreiche Grabmäler, im linken Kreuzarm die Cappella del Santo, eine Prachtleistung der Renaissance (1500–53), mit Marmorreliefs von Minello, Antonio und Tullio Lombardo, Sansovino u.a., im Presbyterium reiche Erzarbeiten, an dem 1895 erneuerten Hochaltar Bronzereliefs von Donatello und die 3,5 m hohen berühmten Bronzekandelaber von Andrea Riccio (1507) und in der Cappella San Felice (1372) treffliche Fresken von Altichieri und D'Avanzo. Am Domplatze steht die Cappella San Giorgio (1377), gleichfalls mit Fresken von Altichieri und D'Avanzo, und die Scuola del Santo, ein 1430 errichtetes Oratorium, worin Tizian (1511) und seine Schüler 17 Fresken aus der Legende des heil. Antonius ausführten. Außerdem sind zu erwähnen: die Kirche del Carmine, mit der Scuola del Carmine, die Fresken von Tizian enthält; die Kirche Sant' Agostino degli Eremitani (13. Jahrh., 1880 restauriert), mit berühmten Fresken Mantegnas (um 1450); die Kapelle der Madonna dell' Arena, mit hochwichtigen, wohl erhaltenen Fresken Giotto's (seit 1303); die Kirche Santa Giustina, eine der großartigsten Kuppelkirchen der Renaissance (1501–32), mit schönen Chorstühlen und einem Altarblatt von Paolo Veronese. Andre öffentliche Gebäude von architektonischer Bedeutung sind: der gotische Palazzo della Ragione, ursprünglich Gerichtsgebäude (1172–1219, nach 1420 erneuert), mit offener Halle, marmorbekleidetem Obergeschoß und dem berühmten Salone, einem 83 m langen, 28 m breiten, 24 m hohen Saal mit astronomischen Fresken aus dem 15. Jahrh. und einem von Donatello gefertigten hölzernen Pferd; der anstoßende Palazzo del Municipio aus dem 16. Jahrh., in neuerer Zeit restauriert; die Loggia del Consiglio, ein treffliches Werk der Frührenaissance (1493–1526) mit der Universitätsbibliothek und einem Standbild Viktor Emanuels II. (von Tabacchi, 1882); die Universität, ein stattlicher Renaissancebau (1493–1552), mit schönem Hof von Sansovino; der Palazzo Giustiniani (1524), das neue Theater; das Kaffeehaus Pedrocchi und zahlreiche Privathäuser mit Portiken, schönen

Höfen, Portalen und Fresken des 14.–16. Jahrh. Die Zahl der Bewohner beträgt (1901) 50,085 ... Industrie und Handel sind unbedeutend. Die im Mittelalter hochberühmte Universität, angeblich 1222 gegründet, umfaßt eine juristische, philosophische, mathematisch-naturwissenschaftliche und medizinisch-chirurgische Fakultät nebst einer pharmazeutischen und einer Ingenieurschule (1903: 1303 Studierende), ferner eine Bibliothek (123,000 Bände und 2500 Manuskripte) und einen Botanischen Garten (der älteste bestehende). Außerdem hat P. ein königliches Lyzeum und ein Gymnasium, ein bischöfliches Seminar mit Bibliothek (60,000 Bände), ein Technisches Institut und eine Technische Schule, eine Normalschule, eine Ackerbauschule, ein Mädchenkollegium, eine Akademie der Wissenschaften und Künste und das Museo Civico mit einer Gemäldegalerie, Antiquitätensammlung, einem Archiv und einer Bibliothek (70,000 Bände, 1600 Manuskripte). P. ist der Sitz des Präfekten, eines Bischofs und einer Handels- und Gewerbekammer; auch besteht ein Zuchthaus. P. ist der Geburtsort des römischen Geschichtschreibers T. Livius, dem 1903 ein Denkmal errichtet ist, des Malers Mantegna u.a. Auch hatte von der Stadt der französische General Arrighi den Namen »Herzog von P.«

Geschichte. Nach der Sage ward P. von dem Trojaner Antenor gegründet. Zur Zeit der Römer hieß es Patavium, war eine Stadt der Veneter, wurde im 2. Jahrh. v. Chr. römisches Munizipium und blieb durch Handel und Gewerbefleiß eine der bedeutendsten oberitalienischen Städte. Nach dem Ende des weströmischen Reiches kam die Stadt unter gotische Herrschaft, wurde von Totilas zerstört, aber von Narses wiederhergestellt und behauptete sich lange Zeit gegen die Langobarden, die P. erst 610 unter König Agilulf einnahmen und verbrannten. Unter der fränkischen und deutschen Herrschaft war die Stadt Hauptort einer Grafschaft und bildete im 12. Jahrh. ihre Verfassung zu munizipaler Selbstregierung aus. Seit dem letzten Viertel dieses Jahrhunderts standen Podestas an ihrer Spitze, und besondere Bedeutung gewannen in dieser Stellung die aus dem Hause Romano, von denen Ezzelino III. 1237–56 eine drückende Tyrannei ausübte. 1256 wurde P. von den Guelfen erobert. Im 14. Jahrh. erhob sich das Haus Carrara an die Spitze der Stadt und behauptete sich, trotz vorübergehender Eingriffe Heinrichs VII., seit der 1318 erfolgten Ernennung Jacopos von Carrara zum Capitano und Signore generale von P. bis 1405 in dieser Herrschaft, die nur kurze Zeit (1329 bis 1337) durch die Unterwerfung der Stadt unter die della Scala unterbrochen war. Franz I. aus diesem Hause, der sich mit Joh. Galeazzo von Mailand gegen Venedig verbunden hatte, wurde, nachdem Galeazzo sich mit dem Feinde gegen ihn verständigt hatte, von den Mailändern gefangen und starb 1393 im Gefängnis. Auch sein Sohn Franz II. wurde von Venedig geschlagen und, nachdem die Venezianer 1405 P. genommen hatten, mit seinen beiden Söhnen 1406 hingerichtet, worauf die Stadt der Republik Venedig untertan blieb. 1509 wurde sie von Maximilian I. vergebens belagert, 1797 von den Franzosen besetzt und im Frieden von Campo Formio an Österreich abgetreten, aber im Preßburger Frieden von 1805 mit dem von Napoleon I. gegründeten Königreich Italien vereinigt. Der erste Pariser Friede vom 30. Mai 1814 brachte P. an Österreich zurück. 1848 fand in P. ein Aufstandsversuch statt, der jedoch im Juni von den österreichischen Truppen unterdrückt ward; infolge davon blieb die Universität bis 1850 geschlossen. Durch den Wiener Frieden vom 3. Okt. 1866 kam P. mit Venetien an das Königreich Italien.

Anmerkungen

- ¹ Goethe, Johann Wolfgang von (2004): Italienische Reise. Frankfurt am Main: Insel (Insel-Taschenbuch, 175).
- ² Füssel, Stephan; Braun, Georg; Hogenberg, Franz, et al. (Hg.) (2011): Städte der Welt. 363 Kupferstiche revolutionieren das Weltbild ; Gesamtausgabe der kolorierten Tafeln 1572 - 1617 ; nach dem Original des Historischen Museums Frankfurt = Civitates orbis terrarum. Köln: TASCHEN.
- ³ Schedel, Hartmann (2013): Weltchronik 1493. Kolorierte Gesamtausgabe. Herausgegeben von Stephan Füssel. Köln: TASCHEN.
- ⁴ Vgl. Settis, Salvatore Toscano Bruno (1987): Ikonographie der italienischen Kunst, 1100-1500: eine Linie. In: Previtali, Giovanni; Zeri, Federico (Hg.): Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte. 2 Bände. Berlin: Wagenbach, S. 9–106.
- ⁵ Braun / Hogenberg, Städte der Welt, a.a.O.
- ⁶ https://de.wikipedia.org/wiki/Frans_Hogenberg#Civitates_Orbis_Terrarum
- ⁷ Zeiller, Martin (1640): Itinerarium Italiae Nov-Antiquae: Oder, Raiß-Beschreibung durch Italien. Darinn Nicht allein viel unterschiedliche Weg durch das Welschland selbst, ... auß Teutschland und Franckreich, über das Gebürg, oder die Alpen ... Sondern auch desselben ... Landschaften, Stätt, Vestungen, ... sampt ihren Qualitäten ... und zugehörigen Sachen ... vorgebildet und beschrieben ; Deßgleichen allerhand Erinnerungen, von den jetzigen Potentaten in Italia ... Alles, zum Theil auß eygener Erfahrung, zum Theil aber auß den besten alten und neuen Scribenten ... Raißbüchern ... colligirt, und in offenen Druck gegeben. Franckfurt am Mayn: Merian.

Tà katoptrizómena

Das Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik

133

Padua im Spiegel der Literatur

Eine Montage

Andreas Mertin

*Natürlich wird es immer Kenner geben, die, voll Verachtung gegen die Kopien, auch weiterhin nur original-blutige Nasen genießen werden; so wie es Kenner gibt die, voll Hohn gegen Reproduktionen, **Giottos nur in Padua** sehen können. Aber diese Snobs werden nur dazu dienen, um die Regel zu bestätigen. [Günther Anders¹]*



Einleitung

Padua im Spiegel der Literatur – das ist etwas zu vollmundig geschrieben. Präziser müsste man sagen: Fundstücke mit Motiven rund um Padua in digital erschlossenen Quellen. Die hier präsentierten Fundstücke stammen aus knapp 420 Jahren, beginnend mit der Charakterisierung Paduas in der Schedelschen Weltchronik von 1493 und endend mit Walter Benjamins Schilderungen seines Besuchs in Padua in seinen Aufzeichnungen zur italienischen Reise Pfingsten 1912. Man hätte die Zusammenstellung auch mit Bertolt Brechts „Leben des Galilei“ enden lassen können, in dem der Kurator der Universität Padua zur kulturellen Offenheit der Stadt für Protestanten, Dissidenten, Männern und Frauen aus der ganzen Welt erklärt:

Wir in Padua lassen sogar Protestanten als Hörer zu! Und wir verleihen ihnen den Doktorgrad. Herrn Cremonini haben wir nicht nur nicht an die Inquisition ausgeliefert, als man uns bewies, bewies, Herr Galilei, dass er irreligiöse Äußerungen tut, sondern wir haben ihm sogar eine Gehaltserhöhung bewilligt. Bis nach Holland weiß man, dass Venedig die Republik ist, in der die Inquisition nichts zu sagen hat.²

Ja, in der Chronik der Welt gilt Padua als eine der freien, offenen und liberalen Städte mit einem ausgezeichneten Angebot an Kultur wie im Folgenden deutlich wird.

1493 – Schedelsche Weltchronik

Die Schedelsche Weltchronik bündelt und systematisiert das allgemeine Wissen über die Welt am Ende des 15. Jahrhunderts. Darin ist sie prägend auch für andere Texte in der Literatur, die ihre Beschreibungen nicht selten einfach der Schedelschen Weltchronik entnehmen. Die Weltchronik ist gefüllt mit Ansichten der wichtigen Städte der damaligen Welt – soweit sie im Blickfeld ihrer Herausgeber lagen. Aber nicht immer verfügten die Herausgeber über optische Ansichten der beschriebenen Städte, weshalb sie z.B. kein Problem damit hatten, für Trier und Padua dasselbe Bild zu verwenden – visuelle Ökonomie sozusagen. Der beigefügte Text aber sammelt das damalige Wissen der europäischen Geisteswelt über die Stadt:



*Padua ein fast alte treffentliche vnd weitgesu^echte stat welscher land ist (als Virgilius vnd Titus liuius schreyben) durch Anthenorem auß Troya flu^echtigen gepawen. dann anthenor zohe enmitten durch die achiuier bis an die Illirischen gestat. vnd kome in die herrschaft der Liburnier bis in das adriatisch meer vnd vertribe die Eu^eganier die dieselben gegent inhielten. vnd pawet die stat Padua. Aber Cicero spricht das die Paduaner den ro^emern fast freu^entlich gewesen seyen. vnd inen zu den schwersten zeiten mit waffen vnd gelt geholffen haben. Padua ist aber darnach zu den glu^eckseligsten zeiten irs stands der ro^emer inwonung gewesen. doch nit in gestalt einer besitzung mit newem volck. sunder den Paduanern wardt die gerechtigkeit der mitwelung eins ro^emischen rats gegeben. **vnd wir halten das kein***

stat in welschen landen an hu^ebscheit offner gemeiner gepewe diser stat gleich sey. aber alle sundere vnd gemeine gepewe darinn sind new. dann Attila der Hunier ko^enig verwu^estet sie. vnd wiewol sie von Narsete eu^enucho vnd von den von Rauenna wideraufgerichtet wardt so wardt sie doch darnach von den Lampartischen angezu^endet vnd zeruedet. vnd aber nachfolgend zu den zeiten des grossen keyser Karsl vnd seiner su^ene vnd enicklen mit wunderperlicher zunemung gemeret bis zu den zeiten des ersten keyser Fridereichs. hat sie Ecelinus aller tyrannen der grausamst ime vnderworffen vnd vnzlich todsleg vnd außtreibung der burger begangen vnd fu^ergenomen. Darnach haben die Charrarier vnder dem tittel der hawbtmanschaft diser stat gepflegen vnd sie bey. c. iaren beseßen vnd habhafter reicher vnd zierlicher gemacht. dann auß vleis derselben Charrarier sind zum gro^eßeren teil erhebt vnd geziert die zynnen damit die stat mit trifeltigem vmbkrais vnd mawr befestigt ist. vnd wiewol Tymanus durch sie hinein fiel. yedoch sind durch vil vnd mancherlay graben mit grosser u^eberschwencklicher arbeit gemacht die wasser vmb die stat an manchen o^ertern der stat. zu zier vnd fu^og von denselben Charrariern gefu^ert vnd gelaitet worden **In diser**



stat ist ein garfeste burg. vnd ein pallast vnder den walhen der erst. vnd ire

gepew sind mancherlay. Keyser Henrich der vierd ein teu^etischer hat die **thumkirchen** alda gepawen. **da ist auch ein rathaws scho^ener den keins in der werlt. das darnach verprannt wardt. vnd doch die Venediger ko^estlicher wider gepawet.** vnd die gepayn Titi liuij an ein sichpere stat gelegt haben. **Daselbst ist auch sannd Anthonis ein so lo^ebliche kierch das ir gleich selten in welschen landen gefunden wirdt. auch ist alda sand Justina der iunckfrawen tempel. darinn die leichnam sand Lucasen des ewangelisten. vnd Prosdoanni mitsambt der benanten sand Justina heiligthum behalten werden.** vnd man sagt dieselben kirchen sey Jouis tempel gewesen: Aber yetzo ist daselbst ein weits closter sand Benedicthen ordens. **In diser stat ist ob allen hohenschulen welscher land die hohberu^embtst.** Dise stat hat außerhalb Tito liuio in der lere hohachtper vnd erleu^echtet menner geporn. nemlich Paulum den rechtgelerten. Petruz de apono. dess fu^ertreffentliche schrift vnd lere zu gemeiner nutzperkeit der menschen in grossen eren gehalten werden. Item Albertum eynsidler ordens einen hohberu^embten lerer vnd außschreyer der heiligen schrift. Item Stellam. Flaccum. Vollusium vnd vil ander in aller kunst fu^ertreffende mann. Vomm meer aufwartz hat dise stat ein schiffung auff dem fluss Brinta. der dabeyhin fleu^eßt. Von Lucafusina schiffet man pald sechs meyl gein Padua in einem mit hannd gemachten graben.³

Neben der mythischen Stadtgründung durch einen Überlebenden des trojanischen Krieges (Anthenor) sind es zunächst die politischen Konstellationen, die damals interessierten. Dann aber erfolgt wie in einer touristischen Broschüre ein Superlativ nach dem nächsten: unvergleichbar im Städtebau, ein Rathaus schöner als jedes andere in der Welt, die unvergleichlich Basilika des Hl. Antonius, die hochberühmte Universität. Diese Beschreibung scheint auch nachfolgende Texte beeinflusst zu haben.

1587 – Faust in Padua: *Historia von D. Johann Fausten*

Die erste größere Sammlung des Fauststoffes ist die 1587 vom Buchdrucker Johann Spies veröffentlichte *Historia von D. Johann Fausten*. Darin unternimmt Faust mit Hilfe Mephistos eine etwas wilde Reise quer durch Europa, ausgehend von Trier nach Paris, zurück nach Mainz, dann nach Neapel und von dort nach Venedig. Von Venedig reist er dann weiter nach Padua:

„Weiters kompt er Welschlandt gen **Padua**, die Schul da zu besichtigen. Diese Statt ist mit einer dreyfächtigen Mawer befästiget, mit mancherley Gräben, vnnd vmbblauffenden Wassern, darinnen ist eine Burg vnd Veste, vnd jr Gebäw ist mancherley, da es auch hat eine schöne Thumbkirch, ein Rahthauß, welches so schöne ist, daß keines in der Welt diesem zuvergleichen seyn sol. Ein Kirche S. Anthonij genannt, ist allda, daß jres gleichen in gantz Italia nit gefunden wirt.“⁴



„Welschlandt“ bezeichnet hier nach historischem Sprachgebrauch Italien, die „Schul“ ist natürlich die berühmte Universität, die „Thumbkirche“ die Kathedrale und das Rathaus der Palazzo della Ragione. Die Basilika des Heiligen Antonius wird besonders hervorgehoben. Zumindest die Beschreibung des Ratssaales ist geradezu touristisch orientiert: *„welches so schöne ist, daß keines in der Welt diesem zuvergleichen seyn sol“*. Erkennbar wird damit auf die Schedelsche Weltchronik – oder eine beiden zugrundeliegende Quelle – Bezug genommen.

1589 – Christopher Marlowe – Die tragische Historie vom Doktor Faustus

In der Bearbeitung des Fauststoffes durch Christopher Marlowe, der sich an der Vorlage orientiert, wird Padua freilich nur im Rahmen einer knappen Aufzählung der Reisesstationen des Faustus auf seinem Weg nach Rom aufgeführt: *„From thence to Venice, Padua, and the rest, In one of which a sumptuous temple stands, That threatens the stars with her aspiring top. Thus hitherto hath Faustus spent his time ...“*⁵ Offenkundig hat Christopher Marlowe kein spezifisches Interesse an der Stadt Padua und ihren baulichen Meisterwerken.

1610 / 1737 – C. Wagner, D. Fausti Famulus, hält ein Gastmahl zu Padua

Spätere Ausschmückungen des Fauststoffes ergehen sich in Schilderungen der schwarzen Magie, die nicht allein durch Doktor Faust, sondern auch durch seinen Famulus Christoph Wagner ausgeübt wird. In Bräuners „Physicalisch- und Historisch-Erörterte Curiositaeten“ referiert dieser eine Erzählung, die er wiederum auf Wolfgang Hildebrands 1610 erschienenen Buch „Magia naturalis. Das ist Kunst und wunderbuch, darinn begriffen wunderbare Secreta, Geheimnisse und Kunststücke“⁶ zurückführt. Danach soll Wagner in Padua ein wundersames Gastmahl veranstaltet haben, an dessen Ende ein Gast und seine Frau wegen ihrer Gier und Wut in Ochs und Kuh verwandelt werden:

„Diesem Fausto wird auch ein Famulus zugesellet, so sich Christoph Wagner genennet haben soll, welcher auch vielerley Händel in der schwartzen Kunst ausgeübet, etliche dessen Stücklein, welche Wolffg. Hildebrand in seiner entdeckten Zauberey angeführet, wollen wir anhero setzen, und in seinem Werth, ob solches Gedicht oder Geschicht sey, paßiren lassen. Unter andern beschreibt er eine von einer zu Padua angestellten wunderbahren Gasterey, als folget: Es bat Christoph Wagner einen Herrn zu Gast, welcher ihn des Tages vorher auch tractirt hatte: als nun dieser, nebst andern noch mehr geladenen Gästen erschien, und zu bestimmter Zeit ankamen, sahen sie sich aller Orthen im Hause herum, und funden nirgend weder Feuer noch Rauch noch jemand vom Hauß-Gesinde, denn nur seinen Knecht, welcher Clauß Möller hieß. In kurtzer Zeit waren die Tische gedeckt, und lagen auf den Bäncken umher etliche leere. Vaßlein, und grosse Klötzer,



darin stacken Vaß-Hahnen, wie sonst in andern Vässern zu seyn pflegen. Da hatte Wagner auch ein Fenster in dem Saal wie einen Schranck vermachen lassen: denselben that er auf und nahm immer eine Schüssel mit Essen nach der andern heraus, und setzte sie auf den Tisch, ein Theil war kalt, ein Theil noch etwas laulecht- warm: und als er diß aufgetragen hatte, vermeineten sie, es wäre nichts mehr fürhanden. Er aber gieng hin, und brachte abermahl andere Gerichte mit Speisen, da fingen sie sich erstlich an zu verwundern, wo das herrliche Essen herkommen möchte, und wie er so viel in dem Schränckel beherbergen könnte. Aber sie schwiegen doch still und hätten auch gern getruncken, frageten, ob man bey dieser Mahlzeit nicht träncke? da schlug Christoph Wagner mit einem Stab an die Wand, alsobald kame ein schöner Jüngling heraus, gantz wie ein Teutscher gekleidet, der hatte zween güldene Becher in seinen Händen, gieng hin zu dem einen leeren Vaß, und zapffete einen guten welschen Wein heraus, setzte solthen auf den Tisch, und ließ ihnen selbigen versuchen, und als sie die Becher beschaueten, funden sie des Türckischen Kay-sers Nahmen und Wappen darauf gestochen. Bald schlug Wagner auf die andere Seite der Wand, da kam herfür eine schöne Jungfrau / die hatte einen gantzen Korb voller Kunstreicher güldener und silberner Trinck-Geschirr / darunter vieler Fürsten und Herrn Nahmen und Wappen, sonderlich des Königs in Franckreich, in Spanien, auch anderer fürnehmer Prälaten, daß sie genug daran zu sehen hatten; diese gieng hin zu dem durren Stock und Klotz, zapffete einen guten köstlichen Malvasier hieraus, und gab ihn den Gästen: oben überm Tische hing ein höltzern Rohr, unter solches hielten die Gäste ihr Geschirr, so lieff Wasser aus demselben, wann ihnen eins beliebte, so lang bis er an das Rohr klopfete, und wuste niemand, wo das Wasser hinein käme, weil solches Rohr oben nur mit einem Zwirns-Faden befestiget war. Über dieses lagen noch andere Väßlein darbey, aus denen allen Spanische / Ungarische und andere Weine gelassen werden konten, dergleichen vormahl noch nie von ihnen getruncken worden war. Nach diesem brachte er noch mehr Speisen von raren Geflügel und Fischen / derer in Italien nicht gefunden werden. Und als sie nun frölich waren, kam sein Geist, (Meister Auerhahn) mit einer lustigen Gesellschaft, hatten alle Fiedeln, und schrabten darauf, etliche Bauer-Villamellen, und Grase-Liedlein, bald nahmen sie andere Instrumenten und erzeigeten sich frölich: in Summa, Meister Auerhahn ware so lustig und machte so vielerley Kurtzweil, daß solche nicht all zu erzehlen seyn. Wie nun das Mahl gehalten war, griff Wagner wieder in seinen Schranck, und brachte allerhand seltzame Früchte herfür, so in Spanien, Franckreich, Niederland, Griechenland, in Arabia und India wachsen, von herrlicher frischer Würtze und andern schönen Gewachsen; darbey waren auch allerhand schöne Blumen, und wohlriechende schöne Kräuter, daß davon nicht nur der Mund an wohlschmeckenden Früchten, sondern Augen und Nase contentirt werden konten. Da sie nun eine gute Zeit frölich gewesen, fähet einer von ihnen an, und spricht zu Wagnern: Signeur Christophore: Ich bitt freundlich, ihr wollet uns doch auch ein hübsch kurtzweiliges Pößgen sehen lassen. Wagner antwortete: es wäre auf dißmahl genug, er hätte diesesmahl nebst andern Hrn. genug gesehen, welches sie sämtlich bekannten, und sagten, daß der Kurtzweil ein grosser Überfluß gewesen. Aber dieser hielt weiter an, und

wolte nicht nachlassen, sondern bat nur noch um eines zum Schlaf-Trunck, da sprach Wagner: es solte geschehen: Bald darauf in einem Huy bekam derselbe einen Ochsen-Kopff / mit grossen Hörnern / recht wie ein solches Thier: die andern Herrn fiengen an, seiner zu lachen und zu spotten; dieses verdroß ihn, und wolte sich mit Schelten verantworten, fähete also greulich an zu brüllen, und brummen, wie ein rechter natürlicher Ochse, bald wolt er einen Becher ins Maul nehmen und trincken, konte sich aber nicht darzu schicken, denn die Lappen am Maul waren ihm viel zu groß, da brachte Wagners Famulus Wein in einem Vaß, da that er einen guten Suff. Also hatten diese Herrn ihre Schalcks-Possen mit dem Ochsen, und gönneten es ihm gantz wohl. Unterdessen kommt das Geschrey für seine Madame, die hat erfahren, daß ihr Mann ein Ochsen-Haupt habe, und gehet geschwind hin und befindet es also; da machte sie sich mit losen Worten an Wagnern, und schalt ihn aufs hefftigste; und ob er ihr wohl gute Wort gab, wolt alles doch nicht helfen, da zauberte ihr Wagner einen schönen Küh-Kopff / mit zierlichen Hörnern / und ward also das Gelächter viel grösser; musten auch also mit ihren Köpfen nach Hause gehen, und sich vielen Schauern auf der Gasse zeigen: des folgenden Tages aber wurden sie derer auf der andern Herrn Vorbitten wieder entlediget.“⁷

Diese Geschichte könnte natürlich in jeder Stadt der Welt lokalisiert werden, es gibt wenig Gründe, sie gerade an Padua zu binden. Aber selbstverständlich kann man in Padua gut speisen, daran besteht überhaupt kein Zweifel. Empfohlen wird **Bigoli con sugo di gallina imbriağa**.

1656 – Harsdörffer: Die merckwürdigen Träume

Georg Philipp Harsdörffer war, wie das Lexikon vermeldet, ein deutscher Dichter des Barocks und Begründer des Pegnesisischen Blumenordens. Sein Buch 1656 erscheinendes Buch „Der grosse Schauplatz jämmerlicher Mordgeschichte“ ist ein popkultureller Bestseller in seiner Zeit, allein bis 1693 erscheinen sieben Auflagen. Padua kommt einige Male eher beiläufig darin vor, am Interessantesten, weil unmittelbar mit einem Ort verknüpft, ist seine Wiedergabe einer Erzählung von Petrarca:



Petrarcha meldet für gewiß / daß ein Italiener getraumet / es habe ihn ein steinerner Löw todt gebissen. Als er folgenden Tag zu Padua bey dem Tempel welcher der H. Justina gewidmet ist verbey gegangen / hat er seinen Gesellen den Traum erzehlet / und in der Erzehlung die Hand in des marmolsteinern Löwen Rachen gestossen / sagend / daß dieses sein Feind in dem Schlaff gewesen. Es war aber ein Scorpion in deß Löwen Rachen verborgen / der den Studenten also gestochen / daß er sterben müssen.⁸

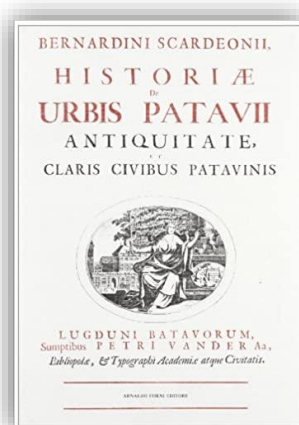
Diese Geschichte ist in ähnlicher Form auch an anderen Orten der Welt zu finden. In Rom entspräche dem etwa „La Bocca della verità“, filmgeschichtlich berühmt geworden nicht zuletzt durch die Szene mit Audrey Hepburn und Gregory Peck in „Ein Herz und eine Krone“ aus dem Jahr 1953. Bei Petrarca bekommt sie ihren zusätzlichen Reiz durch die *Selffulfilling Prophecy*, denn der Student könnte natürlich darauf verzichten, einmal gewarnt durch seinen Traum, die Hand in das Maul des Löwen zu legen.



1658 – Peter Lauremberg - Neue und vermehrte Acerra philologica

Wenn man einmal mit absurden regional-anekdoteschen Horror- und Mordgeschichten beginnt, kann man sich nur schwer davon lösen. Auch die folgende Geschichte verknüpft sich erzählerisch mit der Stadt Padua, wiewohl sie sich an jedem anderen Ort der Welt hätte abspielen können:

Es hat sich folgendes zugetragen zu Padua mit zween Brüdern aus dem alten Geschlecht der Liminiorum, da sie nach dem Abend-Essen vor der Haußthür stunden / und von allerley Sachen mit einander discuirten. Unter andern fieng der eine an / und sprach mit lachendem Munde / weil der Himmel eben schön klar war / und voller Sternen stund: Ich wolte wünschen / daß ich so viel Rind-Vieh hätte / als ich Sternen an Himmel sehe. Der ander sprach gleicher massen in Schertz: So wolte ich / daß ich eine Wiese hätte / die so groß wäre als der Himmel / wo woltest du denn dein Rind-Vieh hintreiben auff die Weyde? Ey / sprach der erste: Ich wolte auff deine Wiese treiben. Wie aber / sprach der ander / wann ichs nicht haben wolte? Darauf replicirt jener; So wolt ichs doch thun. Dieser sprach: Woltestu es dann wider meinen Willen thun? Ja / antwortet der ander / wann du es mir nicht gutwillig gestatten woltest / so wolte ich es freylich wider deinen Willen thun. Das trieben sie so lange mit einander / biß endlich der Schimpff in einen Ernst verwandelt ward / und diese Brüder dermassen ergrimmeten / daß sie beyde zur Wehr griffen / und sich beyde elendiglich ermordeten.⁹



Geringe Ursache, große Folgen könnte man sagen. Gefunden habe ich diese Geschichte wortwörtlich auch schon in dem 1627 erschienenen Buch „Das Buch der Weisheit Salomonis in unterschiedenen Predigten“ des lutherischen Theologen Konrad Dieterich.¹⁰ Und dieser beruft sich wiederum auf die nach 1559 erschienene mehrbändige lateinisch geschriebene „Historiae de urbis Patavii“ des Bernardino Scardeone.¹¹ Und sollte dies die älteste Quelle für die Erzählung sein, wäre sie zumindest als *Urban legend* seit langem mit der Stadt Padua verbunden.

1695 – Abraham a Santa Clara: Judas der Erzscheml

Mit Abraham a Santa Clara kommen wir zu jenen Texten, die mit dem angeblichen Ruhm der Universität von Padua spielen, ihn aber auch in Frage stellen.

„Bononia zählt viel Doktores, Salamantica hat viel Doktores, Padua nährt viel Doktores, Conimbria zeigt viel Doktores, Lugdun stellt viel Doktores; bin aber versichert, wann alle diese und noch andere mehr Anno 30 nach Christi Geburt wären bei Leben gewest, so hätte doch unser lieber Herr keinen aus ihnen zum Apostelamt promovirt, sondern er hat die ganze Welt wollen lehren durch gemeine, einfältige, schlechte, arme, zerrissene, bäurische, grobe und ungelehrte Fischer, ut piscatores, sequentibus spiritibus confunderent oratores etc. Was Wunder und Wunderthaten hat nit der allmächtige Gott schon gewirkt durch gemeine, einfältige, und bei der Welt verachtete Menschen! die vornehmsten und berühmtesten Wallfahrten in der ganzen Welt haben meistens ihren Anfang genommen von gemeinen einfältigen Leuten.“¹²

Bologna, Salamanca, Padua, Coimbra und Leiden – sorgfältig vermeidet der Autor jene Universitäten herabzusetzen, an denen er selbst studiert hat – als da wären Wien, Prag und Ferrara. Über Padua weiß er noch eine süffisante Anmerkung zu machen:

„Es muß jemand einen groben und gar ketzerischen Katharr haben, wann er zu Padua nicht riechet den übernatürlichen lieblichen Geruch, so da gehet von dem heiligen Grab und Leib des wunderthätigen Antonii Paviani etc.“¹³



In Padua wird bis heute die Leiblichkeit des Heiligen kultiviert – durch Ausstellung seiner Körperteile in einer faszinierenden Reliquienkapelle, die u.a. das Kinn, den Stimmapparat, die Kopfhaut, einen Finger, die Haare und die unversehrte Zunge des heiligen Antonius zeigt. Die Kirche schreibt dazu: *Es sind fast 800 Jahre seit dem Tod des Heiligen vergangen und diese Zunge ist ein immerwährendes Wunder, einzigartig in der Geschichte und voll von religiöser Bedeutung. Symbolisch bezeugt sie das Werk der Evangelisierung des heiligen Antonius. Dieser unglaublichen Reliquie würdig ist das elegante Reliquiar, in dem diese Reliquie schon seit Jahrhunderten aufbewahrt wird, ein Meisterwerk aus vergoldetem Silber von Giuliano da Firenze (1436).*

1696 – Christian Reuter, Schelmuffsky

Die 1696 pseudonym publizierte, aber aus der Feder von Christian Reuter stammende „warhafftige curiöse und sehr gefährliche Reisebeschreibung zu Wasser und Lande“ mit der zentralen Figur des Schelmuffsky ist Narren-Reisebericht: „Die Germanistik ist sich nicht ganz schlüssig, ob es sich um einen Schelmenroman, einen Abenteuerroman oder um eine Münchhausiade handelt. Der Erzähler ist eine Art Kamera, die Eindrücke ungefiltert wiedergibt. Auf diese Weise charakterisiert er sich selbst, ohne sich dessen bewusst zu sein, indem er im Wesentlichen vom Fressen, Saufen und Sichübergeben berichtet. Gleichzeitig gibt er höfische Formen und Feste, Galanterie und die damals übliche maßlose Übertreibung in den vermehrt aufkommenden Reisebeschreibungen der Lächerlichkeit preis.“¹⁴ Eine Episode spielt auch in Padua, wohin der Held notgedrungen reist, nachdem er Venedig unrühmlich verlassen hat. Er steigt im Gasthaus „Zum roten Ochsen“ ab (vom Baedeker direkt an der Universität verortet), ein etwas zweifelhaftes Etablissement und erlebt dort sein Abenteuer. Die Stadt schildert er so:

*Padua ist der Tebel hohl mer eine brave Stadt; ob sie gleich nicht gar groß ist, so hat sie doch lauter schöne neue Häuser und liegt eine halbe Stunde von Rom. Sie ist sehr Volckreich von Studenten, weil so eine wackere Universität da ist. Es sind bisweilen über dreißig tausend Studenten in Padua, welche in einem Jahre alle mit einander zu Doctors gemacht werden. Denn da kan der Tebel hohl mer einer leicht Doctor werden, wenn er nur Speck in der Tasche hat und scheuet darbey seinen Mann nicht.*¹⁵



Oder seine Frau, denn in Padua konnten auch Frauen studieren. Aber das lag nicht im Blickfeld des Autors Christian Reuter. Und das obwohl doch gerade in jenen Jahren, genauer im Jahr 1678 die erste Frau auf der Welt einen Dokortitel erhält: **Elena Lucrezia Cornaro Piscopia**, die in Padua zwar nicht in Theologie, wohl aber in Philosophie promovieren darf. Reuter muss aber sein Publikum bedienen und so schildert er seine Erlebnisse im einem Räubergasthaus nahekommenen Domizil in Padua. Es geht um Aufschneiderei, Ehrenhändel und halbseidenes Studentenleben.

1757 – Dominicus Wenzel – Lehrreiches Exempelbuch

Dominicus Wenz, ein Öhninger Erzähler des 18. Jahrhunderts, bedient den Lesehunger der breiten Bevölkerung mit seinem lehr- und anekdotenreichen Exempelbuch. Die Zuordnung der einzelnen Geschichten zu konkreten Orten und Regionen ist dabei willkürlich, es geht darum, möglichst Kurioses aus möglichst vielen verschiedenen Orten der Welt zu kolportieren.¹⁶

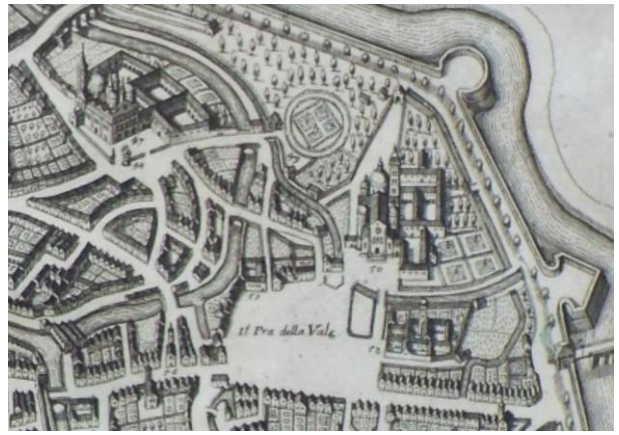
Um das Jahr Christi 1586. erkrankte zu Padua, einer Stadt in Welschland, ein Jüngling auf den Tod. Wie er gemerckt, daß kein Hofnung des Lebens mehr übrig, liesse er sich zeitlich mit den gewöhnlichen Sacramenten der Sterbenden versehen; damit er auf den Tods-Kampf wider den bösen Geist gerüstet wäre. Indem er nun also da liegt, laßt sich der böse

Geist in abscheulicher und schrecklicher Gestalt vor ihm sehen; um hierdurch den Krancken zu schröcken, und verzagt zu machen. Kaum hatte ihn der Krancke ersehen, da schreyt er überlaut: Sehet! sehet! der böse Geist ist da. Gebt mir gschwind das Crucifix, damit ich ihn verjage. Als er solches von denen Umstehenden empfangen, bate er sie, sie wollten doch für ihn betten, damit ihm der böse Geist nicht möchte beykommen. Welches dann die Umstehende auch fleißig gethan; also, daß der Krancke eine weil ruhen konnte, es stunde aber nicht lang an, da liesse sich der böse Geist das andertemahl sehen. Weßwegen dann der Krancke die Umstehende auf ein neues um ihr Gebett ersucht, sagend, der böse Geist wolle ihm das Crucifix mit Gewalt aus denen Händen reissen. Als ein Geistlicher, der ihm beystunde, solches gehört, besprengte er den Krancken mit dem Weyh-Wasser, sprache ihm zu, er sollte den Schild des Glaubens ergreifen, und sein Vertrauen auf die göttliche Barmhertzigkeit setzen; dann diese werde ihn nicht verlassen. Der Krancke thuts, und sihe! der böse Geist mußte wiederum abweichen. Allein er kame zum drittenmahl, und weil er mit seiner Abscheulichkeit nichts konnte ausrichten, zeigte er sich nunmehr in einer gantz poßirlichen Gestalt, und triebe allerhand Gauckler-Spihl vor dem Krancken, ihne hierdurch vom Gebet abzuhalten, oder wenigst darinn irr zu machen. Weil sich aber der Krancke nichts daran kehrte, verdrosse es den bösen Geist dergestalt, daß er ihn nicht allein mit Fäusten hart schlug, sondern ihm auch Händ und Füß also zusammen bande, daß er sich nicht mehr bewegen konnte; worauf er die Flucht genommen. Nach diesem Streit, (welcher zwey Stund lang gedauret) erfolgte bey dem Krancken ein grosse Ruhe. Wie er aber gemerckt, daß ihm Händ und Füß vom bösen Feind wären gebunden worden, verlangte er mit dem Weyhwasser besprengt zu werden. Und siehe, des bösen Feinds unsichtbahrer Gewalt wurde aufgelöset; und konnte sich der Krancke nunmehr wiederum frey bewegen, wie er wollte. Das erweckte nun in ihm ein solche Freud, daß er GOtt dem Herrn für den erhaltenen Sieg ohnabläßlich Danck sagte, und in solcher Dancksagung letztlich seinen Geist in die Händ des Schöpfers aufgab. Der Streit aber, so der Krancke mit dem bösen Feind gehabt, verursachte bey denen Umstehenden eine solche Veränderung im Gemüth, daß viel ihr Leben gebessert haben; sorgend, sie dörfen einstens im Tod-Beth, gleich dem verstorbenen Jüngling mit dem bösen Geist zu streiten haben: und das villeicht mit gröster Gefahr, von ihm überwunden zu werden.¹⁷



Dominicus Wenz beruft sich in seiner Schilderung auf eine italienische Quelle, die Annales Venetorum aus dem Jahr 1586. Die Erzählung ordnet sich nicht konkret in die Wundererzählungen über den Heiligen Antonius von Padua ein, passt aber zu dessen Predigten.

Mit der italienischen Reise von Johann Wolfgang von Goethe kommen wir zur ersten seriösen **Reiseberichterstattung**. Padua ist damals etwas zwischen den Zeiten, Ende des 18. Jahrhunderts wird die venezianische Vorherrschaft enden, Padua gerät zunächst in den Besitz der Franzosen, dann der Österreicher und schließlich des Königreiches Italien. Kurz bevor Goethe in Padua eintrifft, hat sich die Stadt die Neugestaltung des Prato della Valle vorgenommen, ein im Süden der Stadt gelegenes Sumpfgebiet, das seit Urzeiten als Festwiesen, Markt- und Versammlungsort genutzt wurde. Auf dem Gemälde von Canaletto kann man den alten Zustand des Prato della Valle ganz gut studieren (am linken Bildrand erkennt man die Kirche St. Guistina). Für die Trockenlegung des Geländes ist ein besonderer Aufwand notwendig. Es ist der Versuch einer gezielten städtebaulichen Aufwertung der Stadt. Der Prato della Valle ist ein riesiges Areal, einer der größten Plätze in ganz Europa.



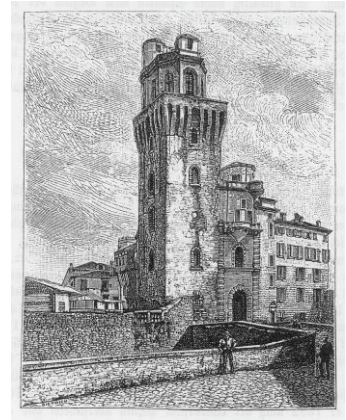
1786 – Goethe in Padua

Goethe kommt über Trient, Verona und Vicenza nach Padua und steigt dann in einem Hotel gegenüber der Antonius-Basilika ab. Im 18. Jahrhundert hieß das Hotel *All'Aquila d'Oro* und wurde vom Adel Italiens und ganz Europas besucht. Hierher kamen zahlreiche Kutschen, Pferde und Koffer, wie man sie für die auf-



reibenden langen Reisen quer durch ganz Europa brauchte. Von diesen exzellenten Besuchen zeugen heute noch zwei Marmortafeln im Eingangsbereich des heutigen Hotels *Casa del Pellegrino*. Nach Jahren blühenden Betriebs verkam das Hotel, bis es das Patavische Provinzialiat der Minderen Konviktbrüder kaufte und für seine Renovierung sorgte. Anlässlich des Heiligen Jahres 1950 wurde es für das Publikum als „Casa del Pellegrino“ („Haus des Pilgers“) wieder geöffnet und als einfacher, aber einladender Herbergsbetrieb für Pilger zur Sankt Antonius Basilika. Jedenfalls logierte Goethe 1796 im *All'Aquila d'Oro* und machte sich von hier auf zu seiner Stadterkundung. Er beginnt in der südwestlichen Ecke der inneren Stadtmauer, wo das in dieser Zeit gerade neu gestaltete und ausgebaute Observatorium liegt:

Die herrliche Lage der Stadt konnte ich vom **Observatorium** aufklären überschauen. Gegen Norden Tiroler Gebirge, beschneit, in Wolken halb versteckt, an die sich in Nordwest die vicentinischen anschließen, endlich gegen Westen die näheren Gebirge von Este, deren Gestalten und Vertiefungen man deutlich sehen kann. Gegen Südost ein grünes Pflanzenmeer, ohne eine Spur von Erhöhung, Baum an Baum, Busch an Busch, Pflanzung an Pflanzung, unzählige weiße Häuser, Villen und Kirchen aus dem Grünen hervorblickend. Am Horizont sah ich ganz deutlich den Markusturm zu Venedig und andere geringere Türme.¹⁸



Letzteres würde ich dann doch bezweifeln, ein konkretes Bauwerk aus 37 km auf gleicher Höhe zu erkennen ist wenig wahrscheinlich, aber der Blick von dort oben ist sicher beeindruckend und gibt tatsächlich einen guten Überblick.

Das **Universitätsgebäude** hat mich mit aller seiner Würde erschreckt. Es ist mir lieb, daß ich darin nichts zu lernen hatte. Eine solche Schullehre denkt man sich nicht, ob man gleich als Studiosus deutscher Akademien auf den Hörbänken auch manches leiden müssen. Besonders ist das anatomische Theater ein Muster, wie man Schüler zusammenpressen soll. In einem spitzen, hohen Trichter sind die Zuhörer übereinander geschichtet. Sie sehen steil herunter auf den engen Boden, wo der Tisch steht, auf den kein Licht fällt, deshalb der Lehrer bei Lampenschein demonstrieren muß.



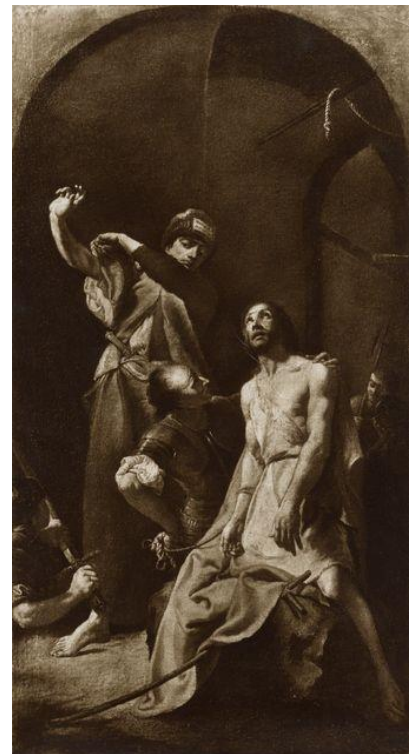
Der große Platz, **Prato della Valle** genannt, ist ein sehr weiter Raum, wo der Hauptmarkt im Juni gehalten wird. Hölzerne Buden in seiner Mitte geben freilich nicht das vorteilhafteste Ansehn, die Einwohner aber versichern, daß man auch bald hier eine Fiera von Stein wie die zu Verona sehen werde. Hiezu gibt freilich schon jetzt die Umgebung des Platzes gegründete Hoffnung, welche einen sehr schönen und bedeutenden Anblick gewährt. Ein ungeheures Oval ist ringsum mit Statuen besetzt, alle berühmten Männer vorstellend, welche hier gelehrt und gelernt haben. Einem jeden Einheimischen und Fremden ist erlaubt, irgendeinem Landsmann oder Verwandten hier eine Bildsäule von bestimmter Größe zu

errichten, sobald das Verdienst der Person und der akademische Aufenthalt zu Padua bewiesen ist. Um das Oval umher geht ein Wassergraben. Auf den vier Brücken, die hinaufführen, stehen Päpste und Dogen kolossal, die übrigen, kleiner, sind von Zünften, Partikuliers und Fremden gesetzt ... Die Statuen sind in einer braven modernen Manier gemacht, wenige übermaniert, einige recht natürlich, sämtlich im Kostüm ihrer Zeit und Würden. Die Inschriften sind auch zu loben. Es findet sich nichts Abgeschmacktes und Kleinliches darunter.

Goethe wendet sich dann vom Prato della Valle Richtung Basilika des Hl. Antonius und betritt zunächst die Scuola di Sant'Antonio:

In dem Versammlungsorte einer **dem heiligen Antonius gewidmeten Bruderschaft** sind ältere Bilder, welche an die alten Deutschen erinnern, dabei auch einige von Tizian, wo schon der große Fortschritt merklich ist, den über den Alpen niemand für sich getan hat.

Gleich darauf sah ich einiges von den neusten. Diese Künstler haben, da sie das hohe Ernste nicht mehr erreichen konnten, das Humoristische sehr glücklich getroffen. Die Enthauptung Johannes', von Piazzetta, ist, wenn man des Meisters Manier zugibt, in diesem Sinne ein recht braves Bild. Johannes kniet, die Hände vor sich hinfaltend, mit dem rechten Knie an einen Stein. Er sieht gen Himmel. Ein Kriegsknecht, der ihn hinten gebunden hält, biegt sich an der Seite herum und sieht ihm ins Gesicht, als wenn er über die Gelassenheit erstaunte, womit der Mann sich hingibt. In der Höhe steht ein anderer, der den Streich vollführen soll, hat aber das Schwert nicht, sondern macht nur mit den Händen die Gebärde, wie einer, der den Streich zum voraus versuchen will. Das Schwert zieht unten ein dritter aus der Scheide. Der Gedanke ist glücklich, wenn auch nicht groß, die Komposition frappant und von der besten Wirkung.



Nahezu unbemerkt ist Goethe unmittelbar aus seiner Beschreibung des Tizian in der Scuola di Sant'Antonio zum (heute wohl nicht mehr erhaltenen) Kunstwerk des **Giovanni Battista Piazzetta** gesprungen, das sich in der Basilika des Hl. Antonius befunden haben muss¹⁹ - ohne dann jedoch weiter auf die Basilika und die anderen bedeutenden und einzigartigen Kunstwerke dort (also z.B. die Arbeiten von Donatello und die Kreuzigungsgruppe von Altichiero da Zevio) einzugehen. Das irritiert schon ziemlich.

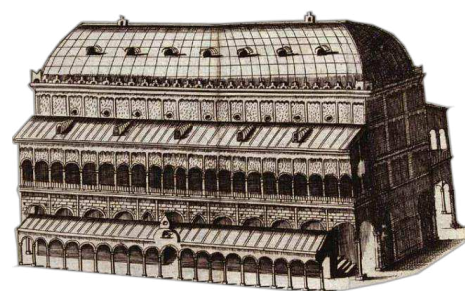
In der **Kirche der Eremitaner** habe ich Gemälde von Mantegna gesehen, einem der älteren Maler, vor denen ich erstaunt bin. Was in diesen Bildern für eine scharfe, sichere Gegenwart dasteht! Von dieser ganz wahren, nicht etwa scheinbaren, effektlügenden, bloß zur Einbildungskraft sprechenden, sondern derben, reinen, lichten, ausführlichen, gewissenhaften, zarten, umschriebenen Gegenwart, die zugleich etwas Strenge, Emsiges, Mühsames hatte, gingen die folgenden Maler aus, wie ich an Bildern von Tizian bemerkte, und nun konnte die Lebhaftigkeit ihres Genies, die Energie ihrer Natur, erleuchtet von dem Geiste ihrer Vorfahren, aufbaut durch ihre Kraft, immer höher und höher steigen, sich von der Erde heben und himmlische, aber wahre Gestalten hervorbringen. So entwickelte sich die Kunst nach der barbarischen Zeit.



Der begeisterte Blick auf die heute leider zu einem guten Teil zerstörten und nur noch fragmentarisch erhaltenen Mantegna-Bilder ehrt Goethe. Man kann freilich nur vermuten, dass die benachbarte Scrovegni-Kapelle zu Goethes Zeiten nicht zugänglich war, sonst erscheint es unerklärlich, warum Goethe nicht auch auf das die moderne Kunst begründende Genie Giotto (1267-1337) eingeht. So aber spannt er eine Linie von Mantegna (1431-1506) über Tizian (1488-1576) zur Kunst seiner Gegenwart, also Giovanni Battista Piazzetta (1682-1754).



Der **Audienzaaal des Rathauses**, mit Recht durch das *Augmentativum Salone* betitelt, das ungeheuerste abgeschlossene Gefäß, das man sich nicht vorstellen, auch nicht einmal in der nächsten Erinnerung zurückrufen kann. Dreihundert Fuß lang, hundert Fuß breit und bis in das der Länge nach ihn deckende Gewölbe hundert Fuß hoch. So gewohnt sind diese Menschen, im Freien zu



leben, daß die Baumeister einen Marktplatz zu überwölben fanden. Und es ist keine Frage, daß der ungeheure überwölbte Raum eine eigene Empfindung gibt. Es ist ein abgeschlossenes Unendliches, dem Menschen analoger als der Sternhimmel. Dieser reißt uns aus uns selbst hinaus, jener drängt uns auf die gelindeste Weise in uns selbst zurück.

Ehrlich gesagt, lädiert dies eher mein Bild von Goethe als die Erinnerung an den Ratssaal. Dass der Verfasser des Faust aber so wenig mit diesem Saal und dessen Ausmalung nach den Ideen des Mediziners **Pietro d'Abano** anfangen kann, will mir nicht einleuchten.

Aber vielleicht passt es zu seiner Begeisterung für die eher kalte und ästhetisch reduzierte Basilika der Heiligen Justina.

*So verweil' ich auch gern in der **Kirche der heiligen Justine**. Diese vierhundertfünfundachtzig Fuß lang, verhältnismäßig hoch und breit, groß und einfach gebaut. Heut' abend setzt' ich mich in einen Winkel und hatte meine stille Betrachtung; da fühlt' ich mich recht allein, denn kein Mensch in der Welt, der in dem Augenblick an mich gedacht hätte, würde mich hier gesucht haben.*



Eine einsame stille Betrachtung in einer der größten Renaissance-Kirchen – das hat schon fast etwas Ironisches.

1786 – Joseph Franz Ratschky

Mit Joseph Franz Ratschky (1757-1810) kommen wir nun zur Aufklärungsliteratur. Bereits in der Zeit der Reformation war das Wallfahrtswesen einer scharfen Kritik unterzogen worden, wie man an der Kritik von Albrecht Dürer an der Wallfahrt zur Schönen Madonna zu Regensburg sehen kann. Mit der Aufklärung geht es nun nicht mehr um das Übertriebene bei Wallfahrten, sondern um das System als solches. Joseph Franz Ratschky veröffentlicht eine „Grabschrift des heil. Anton von Padua. Padua im Brachmond 1786.“ Dort heißt es:

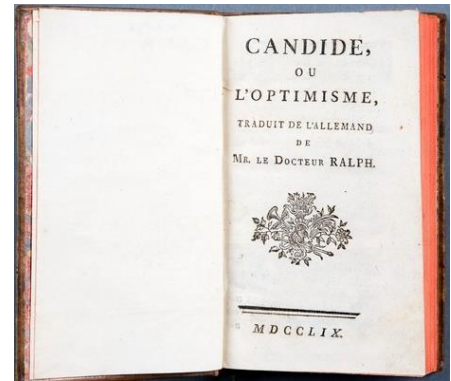
*Wen weder Frank, noch Merz,
noch Fast bekehren kann,
Den schickt zu diesem Grab.
Hier ruht ein Wundermann,
Der selbst ungläubigen Meeraalen und Makrelen
Zu predigen nicht unterliess,
Und viel verstockte Häringseelen
Dem Teufel aus dem Rachen riss.*



Die Legende verlegt die Predigt des Hl. Antonius an den Strand von Rimini, 185 km von Padua entfernt. Dort trifft Antonius auf Häretiker, die ihm nicht zuhören wollen: „Da ihr euch des Wortes Gottes unwürdig zeigt, wende ich mich an die Fische, um eure Ungläubigkeit noch deutlicher zu unterstreichen.“

1795 – Voltaire, *Candide*

In Voltaires „Candide“ kommt die Stadt Padua nicht direkt vor, nur in einem Gebetswunsch wird knapp der heilige Antonius erwähnt. Nach dem Kapitel „Wie man zur Verhütung der Erdbeben ein schönes Auto da Fe feierte“, in dem Candide gefoltert und gepeitscht wird und in dem er sich fragt, ob dies wohl wirklich die beste aller Welten ist, kommt im folgenden Kapitel eine alte Frau auf ihn zu und lädt ihn gastfreundlich ein. Und bevor sie sein Zimmer verlässt, sagt sie zu ihm:



»Esst! trinkt! schlaft!« ermahnte sie ihn, *»und möge unsere liebe Frau von Atocha, der heilige Antonius von Padua und der heilige Jakob von Compostella Euch unter ihre gnädige Fürsorge und Obhut nehmen! Morgen komm' ich wieder.«*

Maria, Antonius und Jakobus als anzurufende Schutzheilige zur Nacht. Antonius kommt hier wohl auch zu Ehren, weil er zwar in Padua berühmt, in Lissabon aber geboren wurde – und hier spielt die Szene mit Candide schließlich.

1826 – Hauff: *Ironisches*

Ich glaube, nur in Deutschland ist die folgende Bemerkung lustig.

»Wie? Ihr seid ein Gelehrter?« fragte jene eifrig weiter.
»Nun, und da seid Ihr gewisse recht weit weg gewesen; etwa in Padua oder Bologna, oder gar bei den Ketzern in Wittenberg.«
»Nicht so weit als Ihr meint«, entgegnete er, *indem er sich zu Marien wandte; »ich war in Tübingen.«*



Das hat heute noch seinen Nachklang, wenn Alumni mit ihren Studienorten prahlen. Jeder weiß, dass da die Nennung bestimmter Studienorte immer ein größeres Gewicht hat als die Nennung anderer.

1866 – *Volksmärchen aus Venetien: Mit Verstand durch die Welt*

In einer Sammlung von Volksmärchen, die 1866 publiziert wurde, spielt auch Padua eine Rolle. Es geht dabei um das Rechtsgefühl bzw. die Urteilskraft. Diese geht einigen Männern aus dem nahe Vicenza gelegenen Bergdorf Cogolo nach Auskunft ihres Pfarrers ab, weshalb sie sich aufmachen, um sie in Padua zu erwerben, nicht wissend, was „Judicium“ überhaupt sein soll.

Einst hatten die Männer von Cogolo gar etwas Arges gemacht und es kanzelte sie dafür der Herr Pfarrer am nächsten Sonntag nicht wenig herab. »Ja«, schrie er, »Judicium (Giudizio) muss man haben, Verstand, Beurteilungskraft, um durch die Welt zu kommen, das aber habt ihr nicht, das haben schon eure Väter nicht mehr gehabt.« Da dachten die

Männer von Cogolo, wenn schon unsere Väter das Ding nicht mehr gehabt haben, so ist es klar, dass es unsere Grossväter werden verloren haben, und somit müssen wir uns ein neues verschaffen. Sie gingen zum Pfarrer und fragten ihn, ob er nicht vielleicht einen Ueberfluss an Judicium habe und ihnen davon etwas ab-



lassen wolle. »Kinder!« sagte der Pfarrer, »ich habe gerade so viel davon, als ich selbst für das Haus brauche und kann euch daher nichts davon geben, aber geht nach **Padua** zum Bischof, das ist ein gar gelehrter Herr, der hat so viel davon, dass er euch etwas abtreten könnte.« Gut, dachten sie, dass wir wenigstens wissen, wo das Ding zu haben ist, und ordneten zwei aus ihrer Mitte, die sie für die gescheidtesten hielten, als Gesandte nach **Padua** ab. Als der Bischof ihr Anliegen vernommen hatte, merkte er freilich gleich, dass ihnen das Gesuchte abging; er suchte sie daher wohlmeinend aufzuklären und ihnen begreiflich zu machen, dass man so eine köstliche Gottesgabe nicht nach Belieben verkaufen oder verschenken könne, wie einen Scheffel (stajo) Polentamehl, aber sein Bemühen war fruchtlos, denn sie drängten und baten vielmehr um so mehr auf Erfüllung ihrer Bitte, jemehr sie des Bischofs Gründe bloss für Ausflüchte hielten. Da ward der Bischof müde, leeres Stroh zu dreschen, und hiess sie warten, er werde ihnen durch einen Domherrn das verlangte Judicium gleich übergeben lassen, schloss eine Eidechse in eine Schachtel ein und liess sie den Deputirten mit dem Auftrage einhändigen, ja fein Obacht zu haben, dass es ihnen nicht davon laufe. Voll Freude machten sich diese auf den Heimweg; aber nach kurzer Zeit reizte sie die Neugierde doch gar zu sehr, sie gingen daher in einen Heustadel, der unweit der Strasse lag, denn hier, meinten sie, könne ihnen das Judicium nicht davon laufen, und machten die Schachtel auf; aber kaum war die Schachtel offen, so war auch schon die Eidechse heraus und lief an der Mauer hinauf, die Deputirten über's Heu ihr nach; da lief sie wieder herunter, die Deputirten purzelten nach, hier ist sie, dort ist sie, kurz die zwei machten einen solchen Lärm, dass endlich der Herr des Stadels mit seinen Knechten herbei lief und als er die Unordnung, die Hetze in seinem Stadel sah, in grossen Zorn gerieth. »Was macht ihr Hundekerle (fioi de cani) hier für eine Unordnung in meiner Scheuer? Wer hat euch das erlaubt?« - »Herr!« erwiderten diese, »uns ist das Judicium davongelaufen und wir suchen es wieder zu erwischen.« Da glaubte der Hausherr, sie wollten ihn noch überdiess zum Besten haben, griff nach einem Stück Holz und mit den Worten: »Wartet, ihr Hallunken, ich werde euch ein anderes dafür geben«, begann er sie unbarmherzig durchzuprügeln. Hinausgeworfen und wie gerädert von den Schlägen zogen die Deputirten ganz traurig nach Cogolo und berichteten dort, dass und auf welche Art sie um das Judicium gekommen seien, bevor sie noch die Grenze **Paduas** verlassen hatten. In Cogolo aber, wo seither schon die Urenkel dieser Deputirten leben, hat die Gemeinde immer noch kein Judicium.²⁰

1912 – Walter Benjamin

Walter Benjamins Schilderung seines Besuchs von Padua im Rahmen seiner Italienreise zu Pfingsten 1912 ist weniger darin interessant, was er besucht, als vielmehr in dem, was er alles beiseitelässt bzw. woran er einfach vorbeigeht. So sucht er die Scrovegni-Kapelle auf, schildert aber vor allem die Beschwerlichkeit der Betrachtung der Fresken. Vor allem Donatellos Gattamelata-Statue scheint das Ziel seines Besuches gewesen zu sein, die aber liegt auf der anderen Seite der Stadt. Der Weg dorthin führt ihn über die Universität, der er wenig abgewinnen kann. Er muss aber auf diesem Weg zwingend auch am 1831 gebauten klassizistischen Café Pedrocchi vorbeigekommen sein, dem Treffpunkt der Intellektuellen in Padua. Wenn er, was ich vermute, den Baedeker Ober-Italien von 1911

benutzt hat, so hätte er dort lesen können, dass dieses Café der Stolz der Stadt sei.²¹ Aber er erwähnt es nicht,

Cafés: *Caffè Pedrocchi (Pl. „C. P.“: D 4), bei Piazza Cavour, als das damals größte Kaffeehaus Europas von Gius. Japelli 1831 im klassizistischen Stil erbaut, noch jetzt der Stolz der Stadt, die ganze Nacht geöffnet (Liesinger Bier, deutsche Zeitungen); C. Posta, gegenüber Pedrocchi; C. Guerrana, Ecke der Piazza Garibaldi.

wie er auch den Ratssaal und die Plätze davor und dahinter, das Baptisterium und diverse andere Bauten auslässt. Donatellos Statue setzt er in vergleich mit einer knapp 50 Jahre später entstandenen Reiterstatue, die er in Venedig gesehen hat und findet die venezianische besser aus ausdrucksästhetischen Gründen. Die Basilika des Hl. Antonius (die ja auch Goethe kaum gewürdigt hatte) und die Basilika der Hl. Justina (die Goethe so gut gefallen hatte) erwähnt Benjamin nicht. Auf dem Rückweg zum Bahnhof sucht er noch die Augustinerkirche Eremitani auf und würdigt die Fresken Mantegnas (ohne aber dem emphatischen Lob Goethes zu folgen). Irgendwie hat man das Gefühl, dass Benjamin nicht in der Stimmung war, dem Reiz der Stadt nachzugehen. Freilich war er auch, anders als Goethe, nur sehr kurz in Padua (und hat die vorgesehene Aufenthaltsdauer sogar noch verkürzt).

*In Padua fanden wir uns mit einiger Mühe zurecht, an einer Brücke orientierten wir uns am Stadtplan und standen bald in der **Madonna deli' Arena**, die ihren Namen wohl von dem Platz hat, den jetzt noch Trümmer eines alten Theaters auszeichnen. Die Kirche ist nicht(s) als ein Tonnengewölbe, das bis hoch hinauf von Giottos Bildern bedeckt ist. Ein Mann sitzt an einem Tisch, auf dem 2 große Bücher mit den Photographien der Fresken liegen, langweilt sich, empfängt die Fremden und gibt ihnen eine Tafel, auf der der Name der Vorgänge und ihr Bildplatz an der Decke zu finden sind. Auch gibt er ihnen einen Karton, der das Suchen erleichtert, indem er Licht abhält. Man muß stets aufwärts blicken und die Betrachtung ist anstrengend. - Nach dem Plan gingen wir weiter zum Gattamelata mit einem Abstecher zur Universität, die in belebterer Gegend liegt. [...] Die **Universität** ist von außen wohl kaum mehr als ein gleichgültiges altes Gebäude. Im Hof sind an der Steinwand die schwarzen Bretter, soweit ich mich erinnere auch ein paar alte Wappen - wir hielten uns nicht lange auf.*

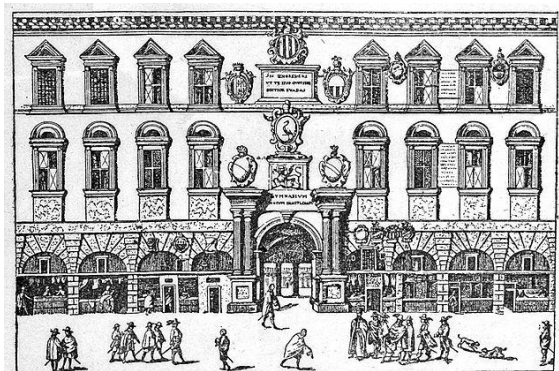
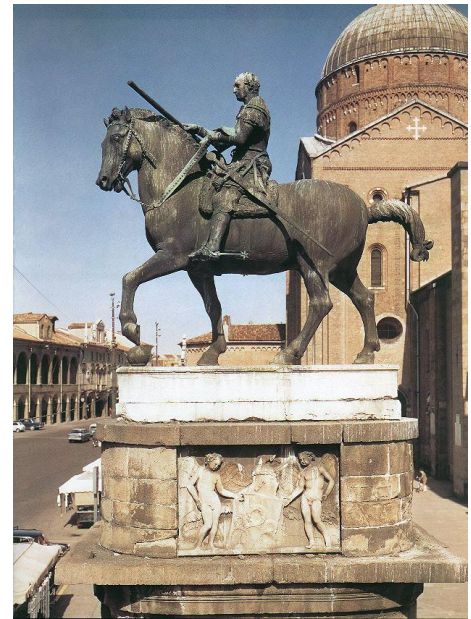


Fig. 1.—The facade of the University building at Padua at the beginning of the seventeenth century (from Guzzoni's *L'Italia Ostrica*, 1911).

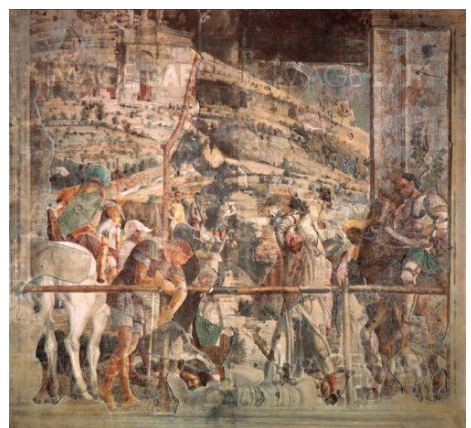
Von dort verirrten wir uns ein wenig, fanden bald wieder und standen in greller Sonne auf einem weitläufigen, leeren Platz vor dem **Gattamelata**. Wir hatten diesmal kein Fernglas mit. Neben allem erschwerte der blendende Himmel sehr die Betrachtung, wir krochen an winzigen Schattenflecken herum, einmal setzte ich mich auf eine niedrige Mauer. Von einer verständigen Würdigung war keine Rede.



Der Gattamelata erschien mir als feiner pfäf(f)ischer Diplomat und ich bemerkte nichts von der Wucht des Colleoni. - In unserer Tageseinteilung waren wir schwankend geworden, da die Stadtbesichtigung bis jetzt viel weniger Zeit, als veranschlagt, gekostet hatte. Wir entschlossen uns in irgendeinem Hotel oder Restaurant ein Kursbuch zu verlangen, wenn möglich einen früheren Zug als beabsichtigt zu nehmen, sonst aber noch weiter in die Stadt zu gehen, wo eine von Baedeker bezeichnete Kirche lag. Nach einem Hotel, das in der Nähe läge, suchten wir im Baedeker vergebens. Wir gingen zurück und kamen an einer kleinen Osteria vorbei. Mutig ging ich mit Katz hinein, stöberte in einem Hof hinter dem Haus die Wirtsfrau auf, bestellte limonata gaz(z)osa und verlangte orario. [...] Ein Mann, vielleicht ihr Sohn stellte sich ein, zog einen Fahrplan aus der Tasche und gab mir Auskunft. Ein früherer brauchbarer Zug fuhr.



Wir bezahlten und gingen in der Richtung des Bahnhofs um eine letzte Kirche mit **Fresken Mantegnas** zu besichtigen. Die Kirche im Innern der Stadt gaben wir auf; nachher ärgerte ich mich darüber, da wir bei den geringen Entfernungen Paduas auch sie noch hätten sehen können. Unsere letzte Kirche, ein öder Bau, enthält in einem Seitenraum die plastisch und mächtig gemalten Fresken, zum Teil sehr beschädigt. Besonders wuchtig die Architektur auf diesen Bildern, die Farben sind stumpf und starke Schatten heben die Bilder hervor. Im gleichen Raum ist ein altes Grabmal deutscher Studenten, die in Padua studierten. Ein lateinischer Vers, uns nur teilweise verständlich, beklagt die Dahingegangenen. Der Küster bekam sein Trinkgeld und bald waren wir wieder am Bahnhof.²²



In einen gewissen Sinn könnte man sagen, der touristische Blick bekommt nicht alles mit.

Anmerkungen

- ¹ Anders, Günther (1961): Die Antiquiertheit des Menschen. München: C.H. Beck. S. 192.
- ² Brecht, Bertolt (1976): Leben des Galilei. In: Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke in 20 Bänden. 101. - 112. Tsd. Herausgegeben von Elisabeth Hauptmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Werkausgabe), S. 1229-1345.
- ³ Schedel, Hartmann (2013): Weltchronik 1493. Kolorierte Gesamtausgabe. Herausgegeben von Stephan Füssel. Köln: Taschen.
- ⁴ Historia von D. Johann Fausten, dem weitbeschreyten Zauberer unnd Schwartzkünstler. In: Das Volksbuch vom Doctor Faust. Nach der ersten Augabe, 1587, herausgegeben von Robert Petsch, Zweite Auflage, Halle a.S.: Niemeyer, 1911.
- ⁵ Marlowe, Christopher; Arnim, Ludwig Achim von; Müller, Wilhelm, II (1818): Doktor Faustus. Tragödie. Aus dem Englischen übers. von Wilhelm Müller. Mit einer Vorrede von Ludwig Achim von Arnim. Berlin: Mauer.
- ⁶ Hildebrand, Wolfgang (1610): Magia naturalis: Das ist Kunst und Wunderbuch. Online verfügbar unter <http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?PPN799243876>.
- ⁷ Bräuner, Johann Jacob (1737): D. Johann Jacob Bräuners Physicalisch- und Historisch-Erörterte Curiositaeten. Oder: Entlarvter Teufflicher Aberglaube von Wechselbälgen, Wehr-Wölfen, Fliegenden Drachen, Galgen-Männlein, Diebs-Daumen, Hexen-Tantz, Holung auf dem Bock, Irrwischen, Spiritu Familiari, Festmachung, Wütenden Heer, Lösel-Nächten, Alpdrücken, Nessel-Knüpffen, Hexen-Buhlschafft mit dem Teufel, Crystallen-Schauern, Wahrsagungen und anderen dergleichen ; Durch welche der leidige Satan einfältige und unwissende Leute zum Aberglauben reizet, und in seine Stricke zu verleiten suchet, also fürgestellet und erläutert: Was von solchen Sachen zu halten und zu glauben ist ; Auch Bey jedem Capitel einige rare und recht wunderwürdige Historien, nebst noch andern seltsamen und lesenswerthen Sachen, zu nützlicher Erbauung und Zeitkürzung in 50 curiosen Materien fürgestellet. Franckfurth am Mayn: Jung., S. 764.
- ⁸ Harsdörffer, Georg Philipp (1656): Der große Schauplatz jämmerlicher Mordgeschichte, Hamburg. Abschnitt Die merckwürdigen Träume, Unterpunkt 10.
- ⁹ Lauremberg, Peter: Neue und vermehrte Acerra philologica, Das ist: Sieben Hundert auserlesene, nützliche, lustige und denckwürdige Historien und Discursen, aus den berühmtesten griechischen und lateinischen Scribenten zusammengetragen [...], Frankfurt am Main, Leipzig, 1717.
- ¹⁰ Dieterich, Conrad; Meckel, Johann (1641): Das Buch Der Weißheit Salomons. In vnterschiedenen Predigen erkläret vnd außgelegt/ darinn so wol allerhand gemeine Lehren/ als auch mancherley sonderbare Theologische/ Ethische/ Politische/ Physische/ Elementarische Materien/ so sonst in popularn Predigen nicht vorfallen/ begriffen werden: Gehalten zu Ulm im Münster/ vnd auff einstaendiges Begehren in offenen Truck geben. Nürnberg: Endter.
- ¹¹ Scardeone, Bernardino (1722): Bernardini Scardeonii, Canonici Patavini, Historiæ De Urbis Patavii Antiquitate, et Claris Civibus Patavinis Libri Tres. In quindecim Classes distincti. Ejusdemque Appendix De Sepulchris Insignibus Exterorum Patavii jacentium. In: Thesavrvs antiqvitatvm et historiarvm Italiae, Mari Ligvstico & Alpibvs Vicinae, H. 2.
- ¹² Abraham (1686): Judas der Erzscheml. Saltzburg: [s.n.].
- ¹³ Ebd.
- ¹⁴ [https://de.wikipedia.org/wiki/Christian_Reuter_\(Schriftsteller\)#Schelmuffsky](https://de.wikipedia.org/wiki/Christian_Reuter_(Schriftsteller)#Schelmuffsky)
- ¹⁵ Reuter, Christian; Großmogul (1696): Schelmuffsky Curiose und Sehr gefährliche Reisebeschreibung zu Wasser und Land. fingiert, St. Malo.
- ¹⁶ Vgl. dazu Schenda, Rudolf (1977): Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe 1770-1910. München: Dt. Taschenbuch-Verl. (dtv Wissenschaftliche Reihe, 4282).
- ¹⁷ Des Wohlehrwürdigen Herrn Dominici Wenz, [...] Lehrreiches Exempel-Buch. Das ist. Auserlesene von theils frommen [...] zur Marianischen Andacht bewegende, und andere merckwürdige Begebenheiten [...] als ein Haus- und Les-Buch (1757). Augsburg.
- ¹⁸ Goethe, Johann Wolfgang von (2004): Italienische Reise. Frankfurt am Main: Insel (Insel-Taschenbuch, 175).
- ¹⁹ Es ist schwer, dieses Kunstwerk in der Literatur überhaupt aufzufinden. Letztlich darauf gestoßen bin ich in einem Verzeichnis der Fotothek Zeri der Universität Bologna ([Link](#)). Dort wird auch eine Kopie des Gemäldes erwähnt, die das von Goethe Beschriebene besser erkennen lässt und deshalb hier abgebildet wird ([Link](#)).
- ²⁰ Aus: Widter, Georg/Wolf, Adam: Volksmärchen aus Venetien. In: Jahrbuch für Romanische und Englische Literatur 8 (Leipzig: 1866)
- ²¹ Baedeker, Karl (1911): Oberitalien mit Ravenna, Florenz und Livorno. Handbuch für Reisende ; mit 36 Karten, 35 Plänen, 10 Grundrissen und 1 Panorama. 18. Aufl. Leipzig: Baedeker (Baedekers Reisehandbücher). S. 293
- ²² Benjamin, Walter (1991): Meine Reise in Italien 1912. In: Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften VI. Fragmente vermischten Inhalts - Autobiographische Schriften. Herausgegeben von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser und Theodor W. Adorno et al. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 936), S. 252-292, hier S. 288f.

Wer trägt hier (s)ein Kreuz?

[Ein Update]

Andreas Mertin

Was kann einer Redaktion eines theo-ästhetischen Magazins Besseres passieren, als dass ein Leser nach der Lektüre einer Ausgabe über die norditalienische Stadt Padua hingeht und gleich eine Spontanreise in die Stadt unternimmt? So geschah es nach unserem Padua-Heft im Oktober 2021 und wir erfuhren dadurch, weil Ferdinand Herget nicht nur nach Padua reiste und den von uns gelegten Spuren folgte, sondern uns nach seiner Rückkehr auch mit einer Frage bzw. In-Frage-Stellung konfrontierte, die ich hier aufgreifen und erörtern will.

Erinnern wir uns: ich hatte im Rahmen der Padua-Begehung auch die **Scrovegni-Kapelle** vorgestellt, war auf die Weltgerichtsdarstellung über dem ursprünglichen Ausgang der Kirche eingegangen und hatte geschrieben:

Wir sehen auf dem jüngsten Gericht den Sohn des Wucherers Scrovegni, wie er die gerade gebaute Kapelle den Engeln beim Jüngsten Gericht übergibt. Blickt man nur auf die Übergabe-Szene, so erscheint dieser Vorgang heute als ein geradezu unerträglicher Tauschhandel. Die konkrete Darstellung muss auf einen direkten Wunsch des Auftraggebers zurückgehen, um seine Intention den Besucher:innen unmittelbar deutlich zu machen.

Ich meine aber, dass es Giotto dabei nicht belässt, sondern dass er, indem er die Größenverhältnisse der dargestellten Akteure nutzt, einen Kommentar zum Ganzen abgibt. Wir sehen auf der linken Seite die „normalen“ Menschen bei ihrer Auferstehung. Und wir sehen den im Vergleich völlig überdimensionierten Rinaldo Scrovegni im Zentrum des Geschehens. Aber äußerst subtil und von den meisten Betrachter:innen vermutlich gar nicht wahrgenommen, baut Giotto ein Korrektiv in diese Darstellung ein. Denn schaut man genau hin, so ist auch Jesus Christus selbst im Bildausschnitt präsent, sehr verborgen, aber unmissverständlich. Kaum wahrnehmbar trägt eine kleine Figur das große Kreuz und ist hinter diesem nur durch einen Heiligenschein kenntlich. Jesus befindet sich damit auf einer

Größenebene mit den kleinen auferstehenden Figuren auf der linken Seite und nicht auf der des Scrovegni, der sich groß macht. **In der Literatur wird so gut wie gar nicht auf diese kleine und doch so bedeutungsvolle Jesus-Figur eingegangen.** Das finde ich bedauerlich, denn ich glaube, dass Giotto hier ganz bewusst auf Jesaja 53 anspielt ... Wenn es zuträfe, dass Giotto hier Jesaja 53 aufnimmt, dann nähme er im Blick auf die Intentionen des Auftraggebers eine Korrektur an der zentralen Bildgestaltung vor. Er verweist darauf, dass Gott sich nicht den Herrschenden, den Ausbeutern und Geldschefflern, sondern den Verachteten und Ausgegrenzten annähert ... Das wäre zumindest eine gut verdeckte Kritik Giottos an seinem Auftraggeber.

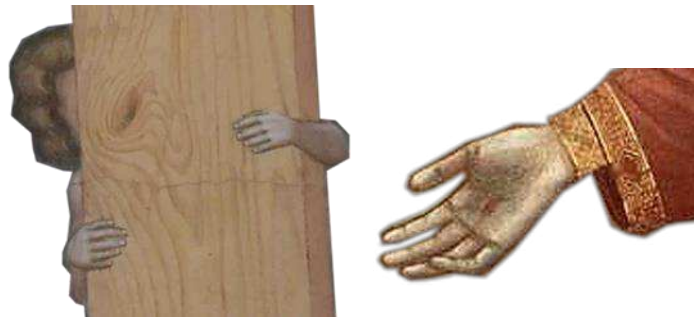


So weit, so schön gedacht, aber wohl nicht mit der Bildwirklichkeit übereinstimmend, wie mir unser Leser Ferdinand Herget freundlich nachwies. Anders als ich, der ich aus der normalen Anschauung vor Ort, also aus bloßem Augenschein argumentiert hatte, war er der Sache mithilfe der Digitalfotografie auf den Grund gegangen. Und da erwies sich meine doch nur „bloß nach dem Augenschein“ aufgestellte Vermutung als unzureichend begründet. Es war sozusagen mein protestantisches Herz (bzw. in diesem Falle: Auge) mit mir durchgegangen. Ich hatte etwas gesehen, etwas sehen wollen, was vor Ort doch wesentlich komplexer einzuordnen (und gar nicht so leicht zu verstehen) war. Schauen wir uns das Detail nun mit Hilfe der Fotografie unseres Lesers genauer an:



© Foto: Ferdinand Herget

Wie Ferdinand Herget zu diesem Detail zu Recht schreibt, ist das erste, was ins Auge fällt, dass die Figur hinter dem Kreuz keine Stigmata hat. Es kann also *nicht* Christus sein! Der mir zunächst spontan einfallende Gedanke, dass man Christus beim Weltgericht ja nicht not-



wendig mit Stigmata darstellen muss, widerlegt sich dadurch, dass Jesus als Weltenrichter oberhalb der Szene eben doch die Stigmata trägt. Der zweite Einwand war dann, dass die Figur hinter dem Kreuz wohl durch einen dicken Haarschopf, aber eben nicht durch einen Nimbus charakterisiert ist. Auch hier offenbart der genauere Blick, dass das zutreffend ist und Giotto, der sonst so präzise und fast porträthaft malt, Christus wohl kaum so verwaschen gemalt hätte.

Also muss ich meine Darstellung aus dem letzten Heft **updaten**. Diese Figur kann nicht als Christus gedeutet werden, der das Kreuz der Welt trägt und hier wird auch nicht kritisch ein kleiner Christus in Relation zu einem sich groß machenden Scrovegni dargestellt.

Das stellt aber umso dringender die Frage: was sehen wir dann hier? Ferdinand Herget meint, ich müsse meine Deutung nicht völlig aufgeben. Der Kontext zeige, „*dass der gerettet wird, der sich am Kreuz festhält und nicht selbst groß macht. Die Figur hinter dem Kreuz geht nach links zu den Geretteten. Alle anderen Figuren rechts sind der Verdammnis anheimgefallen, weil sie es gerade nicht tun. Die kleine Figur hinter dem Kreuz lässt sich m. E. auch*



nicht als der Wucherer Scrovegni deuten, sonst wäre er sicher mit portraithaften Zügen versehen worden, um den ‚Erfolg‘ der Spende zu belegen.“ Dem stimme ich zu. Dass hier der alte Wucherer Scrovegni dargestellt wäre, widerspräche so sehr der damals geltenden Sündenlehre im Blick auf den Wucher, dass es kaum vertretbar gewesen wäre. So wie Dante es (später) schildern wird, ist der alte Scrovegni unrettbar in der Hölle und eben nicht im Fegefeuer gelandet. Der junge Scrovegni kann es aber auch nicht sein, weil er direkt daneben porträthaft abgebildet wird.

Bleibt die Deutung, dass der, der sich an das Kreuz hält/klammert, vor der Hölle gerettet wird. Kann man das noch genauer spezifizieren? In der italienisch-sprachigen Diskussion wird erörtert, darauf wies mich Karin Wendt hin, ob die kleine Figur nicht auch **Dismas**, den geretteten Schächer am Kreuz symbolisieren könnte. In Lukas 23, 39ff. lesen wir:

Aber einer der Übeltäter, die am Kreuz hingen, lästerte ihn und sprach: Bist du nicht der Christus? Hilf dir selbst und uns! Da antwortete der andere, wies ihn zurecht und sprach: Fürchtest du nicht einmal Gott, der du doch in gleicher Verdammnis bist? Wir sind es zwar mit Recht, denn wir empfangen, was unsre Taten verdienen; dieser aber hat nichts Unrechtes getan. Und er sprach: Jesus, gedenke an mich, wenn du in dein Reich kommst! Und Jesus sprach zu ihm: Wahrlich, ich sage dir: Heute wirst du mit mir im Paradies sein.

Es hat auf den ersten Blick gewisse eine Plausibilität, in der kleinen Figur zumindest eine Verkörperung der Aussagen des Dismas zu erkennen. Dem steht freilich die Tatsache entgegen, dass laut Lukas 23 Dismas bereits schon am selben Tag im Paradies ist. Die christliche Ikonographie stellt das seit der Jahrtausendwende so dar, dass im himmlischen Paradies, vor dessen Tor der Cherub wacht, neben Abraham, Lazarus und Maria auch Dismas dargestellt wird, hier zum Beispiel auf einer **Elfenbeintafel des Jahres 1050 aus dem Victoria and Albert Museum**.

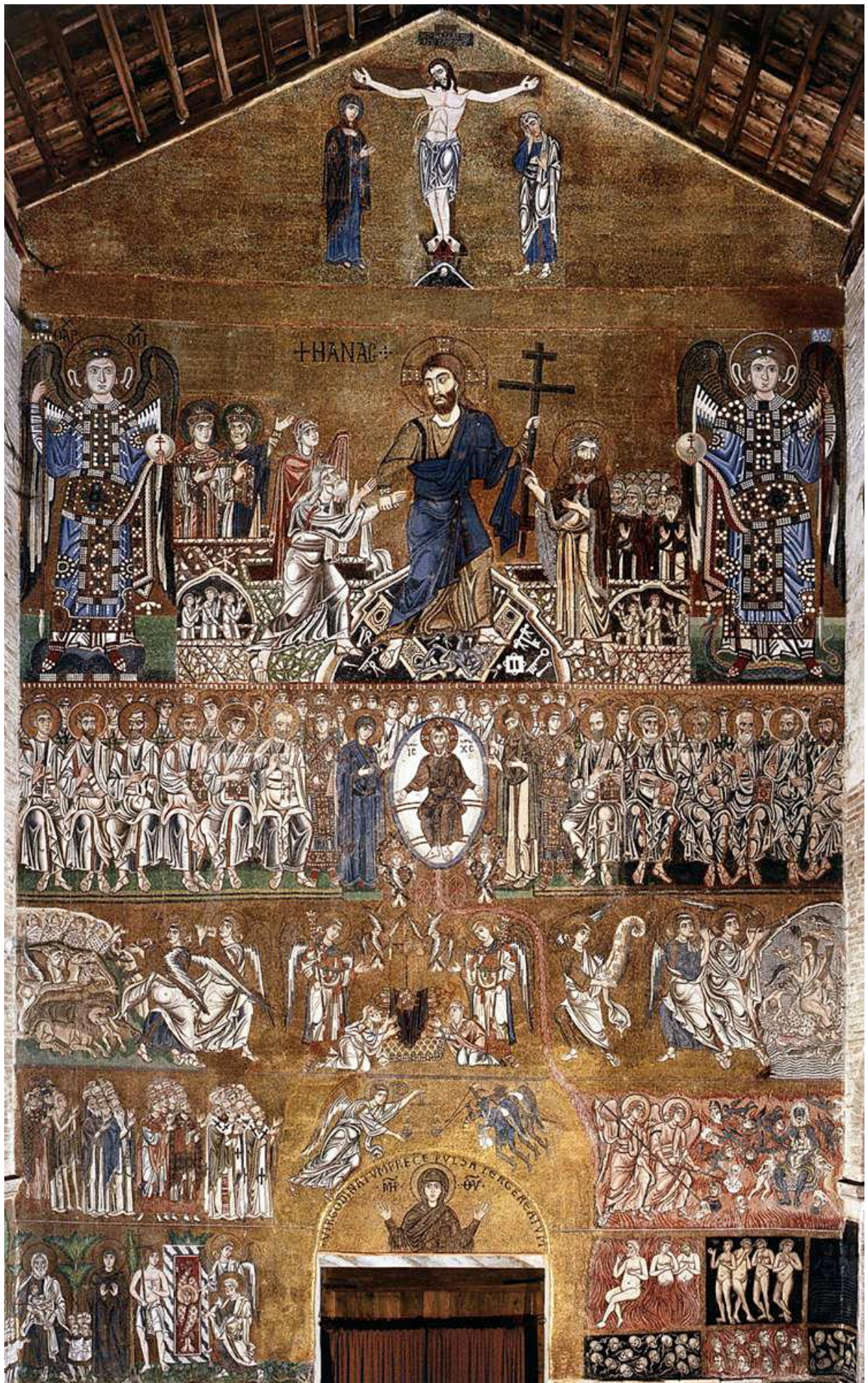


Abraham, Maria, Dismas
Lazarus

Fast ein Vierteljahrhundert nach Giotto finden wir auf Michelangelos berühmter Weltgerichtsdarstellung in der Sixtinischen Kapelle, die ja in einem gewissen Sinne einem Allerheiligenbild ähnlich ist, tatsächlich den Heiligen Dismas dargestellt, allerdings nicht im Zentrum des Geschehens der Auferstehung der Menschen, sondern rechts am Rande im oberen Bereich und vor allem im Kontext der bereits in den Himmel erhobenen Heiligen. Diesem Dismas bei Michelangelo käme also nicht jene Funktion zu, die der Figur auf dem Fresko von Giotto zugeordnet ist.



Wenn die kleine Figur aber nicht Dismas darstellt, dann bliebe nur noch, wie es Herget nahelegt und es in der italienischen Literatur auch erörtert wird, sie als Prototypen des reuigen Betrachters zu begreifen, der sich von seinem sündigen Leben ab- und dem Kreuz zuwendet. Was spräche für diese Deutung? Seitdem Weltgerichtsdarstellungen großformatig in Kirchen zu finden sind, werden sie oft direkt über dem Eingang/Ausgang der Kirche platziert, damit die Besucher:innen der Gottesdienste beim Verlassen des Gebäudes an das drohende Weltgericht erinnert werden.



Ein frühes herausragendes Beispiel für diese appellative Funktion des Jüngsten Gerichts findet sich in der Kirche **Santa Maria Assunta auf Torcello** bei Venedig. Dort gibt es das oben abgebildete Mosaik, das ins 11. bzw. 12. Jahrhundert datiert wird. Nur dass dort die Madonna die zentrale Stelle einnimmt, auf die der Blick fällt, wenn die Besucher:innen die Kirche verlassen.

Nun charakterisiert Giotto eine stark am Subjekt orientierte Einstellung, die bewirkt haben könnte, dass er im Appellativen weniger auf die Vermittlung durch die Madonna als Fürbitterin als vielmehr auf die Eigenleistung des Subjekts setzt. Und dazu nutzt er die größte Nähe, die die Besucher:innen der Kirche zu seinen Fresken erreichen können, und das ist direkt über der Eingangstür. Es ist vermutlich zugleich der einzige Ort, an dem die Figur überhaupt mit dem bloßen Auge lesbar wird. Zugleich wird an dieser Stelle auch die Nichtbefolgung des Appells unmittelbar plastisch: der Sturz in die Hölle. Inwiefern die ostentative Kleinheit der Figur in einem kritischen Kontrast zur Selbsterhebung und Vergrößerung des jungen Scrovegni steht, müssen die Betrachter:innen dann selbst entscheiden. Aus heutiger Sicht ist diese Gegenüberstellung jedenfalls augenfällig.

Ich danke jedenfalls Ferdinand Herget für das genaue Hinschauen und die Überprüfung meiner etwas zu sehr am bloßen Augenschein sich orientierenden theologischen Spekulation.



Tà katoptrizómena

Das Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik

133

Das Museo del Precinema in Padua

Eine kurze Empfehlung

Michael Waltemathe



Direkt am Prato befindet sich der Palazzo Angeli. Dieses Gebäude beherbergt im Dachgeschoss das Museo del Precinema. Zum Einlass klingelt man unten an der Tür und steigt dann drei Stockwerke im Treppenhaus nach oben. Beim Aufstieg wird man von Schattenbildern auf den Museumsbesuch eingestimmt. Das im Jahr 1988 gegründete Museum¹ ist klein und wirkt sehr familiär.

Der Besuch beginnt mit einer kurzen Filmvorführung in einem kleinen Vorführsaal im Museum. Eine filmische Einführung in ein Museum für Pre-cinematik ist zwar ein etwas befremdlicher Einstieg, ein Eintritt durch die Hintertür, in diesem Fall aber interessant und kurzweilig.



Das Museum im Dachgeschoss des Palastes lebt von der Atmosphäre des Raumes. Die Sammlung des Museums ist thematisch sortiert und bietet viel Raum zum Entdecken. Man stöbert sich durch den Dachboden der Kino-Kunst.

Pre-Cinematik, also der Vorläufer der Kinokunst und -kultur, wird vor allem durch die Sammlung der Gründerin Laura Minici Zotti dargestellt². Diese Sammlung ist höchst beeindruckend.

Sie zeigt anhand zahlloser Exponate den Weg der bildlichen Darstellung von der Malerei über Graphik und fotografische Reproduktion bis hin zum bewegten Bild. Der Besucher kann im Museum sowohl die Ästhetik als auch die Technik der Reproduktion visueller Weltwahrnehmung nachvollziehen.

Die Ausstellung führt den Besucher durch die Entwicklung dieser Reproduktionsversuche. Exponate, die vom 18. bis zum 20. Jahrhundert datieren,³ stellen die technischen Entwicklungen und die verschiedenen Annäherungsversuche an eine möglichst realistische Reproduktion des Gesehenen oder Imaginierten dar. Dabei ist zweierlei zu beobachten: Mit fortschreitend besserer

Darstellungs- und Betrachtungstechnik nähert sich die Reproduktion dem menschlichen Blick auf alltägliches Erleben an. Dabei geht es um die Perfektion bildlicher Darstellung in Perspektive aber auch Plastizität durch z.B. Stereodarstellungen und Raumbilder in Stereoskopen⁴ oder Linsensystemen wie beim Megaethoskop⁵. Obwohl diese Betrachtungstechniken nicht notwendigerweise auf fotorealistische Darstellungen angewiesen sind profitieren sie natürlich davon. Dem Museum gelingt es beispielhaft sowohl an Medien als auch an Betrachtungsgeräten diese Entwicklung nachzuzeichnen und den Bezug zwischen Abbildungs- und Betrachtungstechnik deutlich zu machen. Während die Annäherung durch Stereoskop oder Megaethoskop auf die individuelle Betrachtung setzt, stellen Projektionssysteme dann das Bild vor ein größeres Publikum. Die Projektion als Schritt zur Bildbetrachtung durch größere Gruppen ist der entscheidende Schritt zu dem was später den sozialen Aspekt des Kinos ausmacht. Hier liegt einer der Höhepunkte der Ausstellung. Die Sammlung zeigt zahlreiche beeindruckende Exemplare von magischen Laternen, *Laterna Magica*⁶.

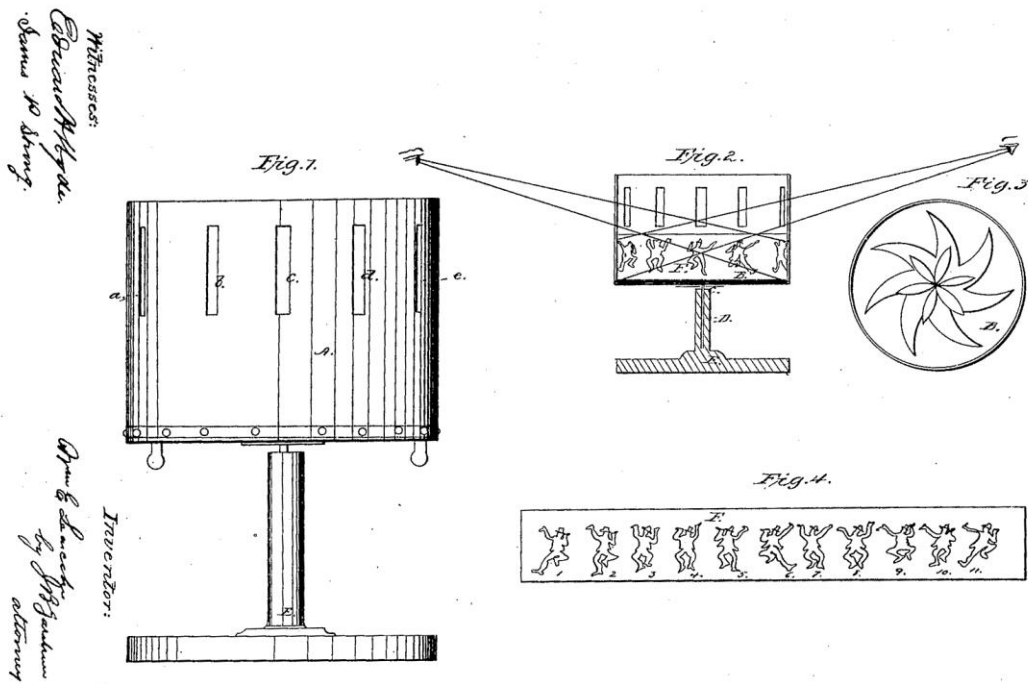
Diese frühen Projektionsgeräte finden sich sowohl in den ursprünglichen technisch innovativsten Formen als auch aus späterer Zeit in Form von Kinderspielzeug wieder. Hier zeigt die Ausstellung die Transformation neuer Technik in Alltagsgegenstände und dann Kinderspielzeug. Neben den Projektionsgeräten selbst sind die ausgestellten Projektionsmaterialien, die Medien zu sehen. Auch hier sind Alltagsszenen und Inhalte mythologischer Art nebeneinander zu sehen. Bei beiden versucht technischer Fortschritt die 'realistische' Darstellung zu verbessern, eine Beobachtung die man natürlich auch bei modernen Kinofilmen machen kann. CGI- und andere Special-Effects-Verfahren machen das Unmögliche zeigbar. Frühe Versuche dieser Art kann man in der Sammlung des Museums sehen. Hier finden sich dann auch Darstellungen aus der christlichen Bildgeschichte. Als Projektion haben diese zum Beispiel in der Missionstätigkeit eine Rolle gespielt.

Ein weiterer wichtiger Schritt in der Annäherung der künstlichen Darstellung an die menschliche Alltagswahrnehmung ist die Abbildung von Bewegung. Ausgestellt sind *Laterna Magica* Bilder, die durch Folien oder mechanische Schieber einfache Bewegungen zeigen können. Technisch ausgefeiltere und dem menschlichen Wahrnehmungsvermögen angepasste Apparate bilden dann ganze Bewegungsabläufe ab und sind dem was später Kinofilm ausmacht sehr nahe.



Hier bietet das Museum zahlreiche Exponate früher Betrachtungsgeräte. Exemplare von Phenakistiskopen⁷, Praxinoskopen⁸ und Zoetropen⁹ und die dazugehörigen Medien sind zu finden.





Die Ausstellung im Museum fasziniert auf drei Ebenen. Erstens zeigt sich technische Entwicklung bildlicher Darstellung sowohl an den Betrachtungsgeräten als auch an den verwendeten Medien. So ist das Museum auch ein Museum für Fotografiegeschichte. Die fotografischen Darstellungen aus dem 19. Jh. zeigen eben auch die technischen Anfänge der Fotografie und die künstlerischen Methoden des Umgangs mit dieser. Ohne die Entwicklung der Albumin-Fotografie¹⁰ wären Geräte wie das Megalithoskop nicht möglich gewesen. Faszinierend dabei ist, dass der Aufnahmeumfang von Albumin-Aufnahmen den heutigen Geräten in vieler Hinsicht nahezu identisch ist. Diese hohe Qualität ist im Museum eindrucksvoll zu erleben.

Zweitens zeigt das Museum immer wieder auch die Differenz zwischen Dokumentation und Illustration. Geschichten werden illustriert und Zeitgeschichte dokumentiert. Bei beiden Formen geht es in der Pre-Cinematik immer darum, das Bild zugänglich zu machen auf eine Art und Weise die die Betrachter in das Bild hineinzieht, das Bild dem Alltagserleben möglichst gleich macht. Die bleibende Faszination dieser Darstellungsformen zeigt sich beispielhaft heute immer noch an Gesellschaften wie der 'London Stereoscopic Company'¹¹, deren Neugründer der Physiker und Musiker Brian May ist. Der Versuch Geschichten und Geschichte bildlich so darzustellen, dass sie die Betrachter teilhaben lässt, in sie eintauchen lässt ist in der Pre-Cinematik genau so erkennbar und erlebbar wie in aktuellen Virtual Reality angeboten.

Drittens zeigt das Museum den Spagat zwischen Realismus und Abstraktion, den die Einführung neuer Technik mit sich bringt. Die historischen Exponate zeigen eindrücklich wie das unbewegte Bild immer 'besser' wird. Es wird detailreicher, es wird coloriert, es wandelt sich von der Illustration und Graphik zur Fotografie. Das Stereobild wird räumlicher, das Megalithoskop zieht den

Betrachter in die Szene, der Projektor bringt das Bild in denselben Raum mit dem Publikum.¹² Technisch entwickelt sich der Projektor weiter. Das Bild wird heller, die Projektionsfläche größer und die Darstellung realistischer. Einige der ausgestellten Projektoren erlauben mehrere Projektionen gleichzeitig. Überblendungen und damit erste Bewegungen sind so auch projizierbar.

Bewegung kommt ins Bild und wird dann in den Anfängen ganz abstrakt. Die ausgestellten Zoetrope zeigen naturgemäß abstrahierte und reduzierte Bewegungsabläufe. Hier dominiert die reine technische Möglichkeit die bildliche Darstellung. Ein gezeichnetes Skelett bewegt sich. Ein Pferd läuft. Das illustriert Bewegung, reduziert sie und macht sie analysierbar. Aber es ist nur abstrahierte Darstellung von Alltagsrealität. Die Alltagsablösung durch das bewegte Bild bleibt dann der Cinematik überlassen und ist im Museum nicht mehr dargestellt. Einzig das ausgestellte Praxinoskop deutet allein durch die Verlängerung der Spieldauer schon den Übergang zum Kino an.



Animation von Bernard de Go Mars, CC BY-SA 4.0,
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=94671549>

P.S.

Als der venezianische Landschafts- und Vedutenmaler **Canaletto** (eig. Giovanni Antonio Canal, 1697-1768) in Padua war, richtete er im Palazzo Angeli, dem heutigen Haus des Pre-Cinema-Museums eine **Camera Obscura** ein und gestaltete damit zwischen 1745 und 1746 eine **Vedute** des Prato della Valle:



Anmerkungen

- ¹ Vgl. Museo del Precinema: The Museum, <http://www.minicizotti.it/en/the-museum/> (abgerufen 29.09.2021)
- ² Vgl. Ebd.
- ³ Vgl. Ebd.
- ⁴ Zur Geschichte und Verbreitung des Stereoskops als Massenmedium ist die folgende Magisterarbeit sehr lesenswert: Schönfeld, Jochen, Die Stereoskopie. Zu ihrer Geschichte und ihrem medialen Kontext, https://publikationen.uni-tuebingen.de/xmlui/bitstream/handle/10900/46157/pdf/mag_komplett.pdf?sequence=1&isAllowed=y (abgerufen am 29.09.2021). Die Ausführungen zum Amerikanischen Stereoskop (S. 28ff.) und die Beschreibung des Zusammenhangs von Wissenschaftlicher Darstellung und massenmedialer Wirkung illustrieren den gesellschaftlichen Kontext dieser Form der bildliche Darstellung von Alltagswelt scharfsinnig.
- ⁵ Für eine bildliche Darstellung siehe <https://www.getty.edu/art/collection/objects/33800/carlo-ponti-megal-ethoscope-italian-about-1862/>, eine Funktionsbeschreibung und Bemerkungen zur Geschichte finden sich hier: <https://www.cooperhewitt.org/2016/02/07/day-and-night-2/> (beide Linka abgerufen am 29.09.2021)
- ⁶ Lexikon der Filmbegriffe, Artikel Laterna Magica, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/l:laternamagica-783>, (abgerufen am 29.09.2021).
- ⁷ Lexikon der Filmbegriffe, Artikel Phenakistiskop, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/p:phenakistiskop-833>, (abgerufen am 29.09.2021).
- ⁸ Lexikon der Filmbegriffe, Artikel Praxinoskop, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/p:praxinoskop-838>, (abgerufen am 29.09.2021).
- ⁹ Lexikon der Filmbegriffe, Artikel Zootrop, [https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/z:zoetrope-852?s\[\]=zootrop](https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/z:zoetrope-852?s[]=zootrop), (abgerufen am 29.09.2021).
- ¹⁰ Fritz Jörn, Scharf wie 140 Gigapixel, FAZ Technik vom 26.04.2016, <https://www.faz.net/aktuell/technik-motor/fruehe-fotografie-scharf-wie-140-gigapixel-14199180.html>, (abgerufen am 29.09.2021).
- ¹¹ The London Stereoscopic Company Ltd., <https://www.londonstereo.com/>, (abgerufen am 29.09.2021).
- ¹² So wird dann bei der Projektion von religiösen Motiven auch das Transzendente in der Mitte der Gemeinschaft sichtbar. Dieser Effekt wird sicherlich bei ersten Projektionen vor religiösen Gruppen deutlich erlebbar gewesen sein. Auch sei an dieser Stelle bemerkt, dass sich im Museum eine Camera Obscura befindet. Diese stellt einen Projektionsraum dar, in den die Außenwelt durch ein optisches System projiziert wird. So betreten die Besucher in besonderer Weise eine Abbildung der Außenwelt. Sie werden Teil des optischen Systems, teil der Kamera. Diese Dimension geht bei der Projektion durch die Laterna Magica verloren.

Tà katoptrizómena

Das Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik

133

Padua-Impressionen

Michael Waltemathe

Die folgenden Aufnahmen stammen aus dem September 2019. Sie wurden mit einer Minolta XD11 Kamera aufgenommen. Zur Verwendung kam ein ADOX Silvermaxx Schwarzweissfilm. Die Aufnahmen wurden auf Silber-Gelatine-Papier ausbelichtet und digitalisiert.

Prolog Streetart: Der paduanische Hund und der Vogel



Verstreut über die ganze Stadt trifft man in Padua immer wieder auf [Street-Art-Arbeiten](#) verschiedener Künstler. Es gehört quasi zum Stil der Stadt. Man kann sich - was viele Touristen machen - zu den Bildern positionieren oder sie als stillen Kommentar zur Stadt wahrnehmen.

Kanäle



Padua ist von Kanälen durchzogen, manche liegen inzwischen unter dem Pflaster, andere ergeben wunderbare Perspektivschnitte quer durch die Stadt, wie hier von der [Ponte Gregorio Barbarigo](#) in Richtung des Observatoriums La Specula.

Durchblick



Der **Blick auf die Basilika des Hl. Antonius** vom Prato della Valle aus.

Basilika des Hl. Antonius

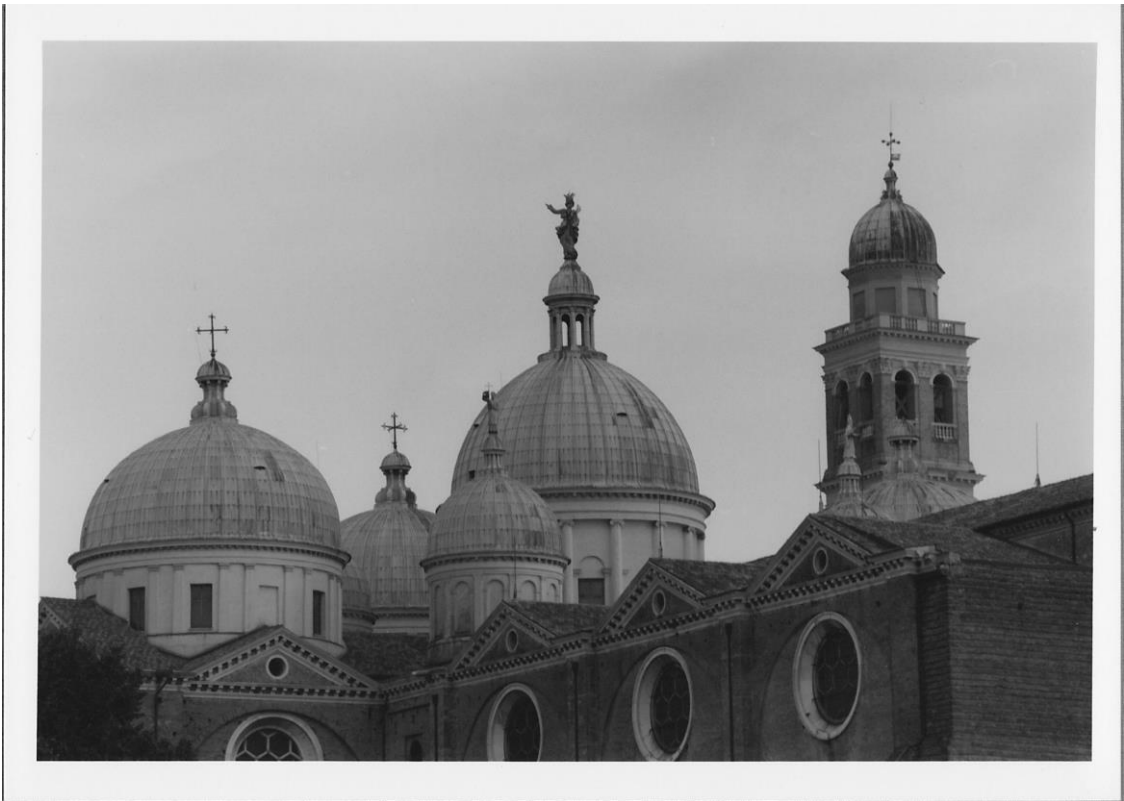


Der Blick auf die Basilika des Hl. Antonius mit Donatellos Reiterstatue des Gattamelata im Vordergrund.

Basilika St. Justina



Die Basilika der Hl. Justina vom Prato della Valle aus gesehen.



Die Basilika der Hl. Justina: ... denn kein Mensch in der Welt, der in dem Augenblick an mich gedacht hätte, würde mich hier gesucht haben. (J.W.v.Goethe)

Galerie der großen Geister: Prato della Valle



Der große Platz Prato della Valle



Der Prato della Valle



Aus der Galerie der großen Geister

Die Streetart: Mona Lisa in der Straße des Hl. Andreas



Mona Lisa beim Shoppen

Streetart: Unter dem Pflaster liegt der Strand



Heidi von Kenny Random in der [Via Ospedale Civile](#)

Der Zauberer von Padua und die Katze



Ein Street-Art-Bild des Künstlers Kenny Random an der **Via Roma**.

Streetart: Pantau in Padua



Kenny Random in der Cesare Battisti

Blick von der Loggia de Carrarese



Ein reizvoller Ort - wenn man sich umdrehen würde.