



Abb. 1: Girolamo Savonarola: ausgeschnittenes Porträtmedaillon, Kupferstich von Luca Ciamberlano, Stuttgart, Würtembergische Landesbibliothek, Cod. hist. 2° 1120, vorderer Spiegel.

„Le sue immagini fanno in bronzo,
in oro, in cammei, in stampa ...“

Ein druckgrafisches Bildnis Savonarolas
im Kampf um Destruktion und Sicherung
seines Fortlebens

Felix Heinzer

Am 23. Mai 1498 wurde der Florentiner Dominikaner Girolamo Savonarola auf der Piazza della Signoria hingerichtet: für seine Anhänger ein Prophet und glühend verehrter Märtyrer, für seine religiösen und politischen Feinde ein gefährlicher Fanatiker und fundamentalistischer Eiferer, dessen Wirkung mit allen Mitteln zu unterbinden war. Zur Wirkung eines Helden gehören neben Gefolgschaft und Verherrlichung offenkundig auch Ablehnung und Widerstand, bei Savonarola im Übrigen bis hinein in die moderne Rezeptionsgeschichte.¹

Personalisierte Objekte

Unter der Signatur Cod. hist. 2° 1118, 14 verwahrt die Württembergische Landesbibliothek in Stuttgart als Teil einer Mappe mit kleineren Dokumenten zu Biographie und Kult des *frate* ein handschriftliches Zeugnis des späten 16. Jahrhunderts zur Geschichte seiner *cappa*. Gemeint ist der Mantel, den der Bußprediger während seiner Kerkerhaft getragen hatte, bevor ihm dieses zur dominikanischen Ordenstracht gehörende Kleidungsstück vor der Hinrichtung abgenommen wurde.² Fünfundsiebzig Jahre später nun, nämlich am 22. September 1573 wird die *cappa*, die als kostbare Reliquie im Kreis von Savonarola-Anhängern zirkulierte, an das Dominikanerkloster Santa Maria Novella übergeben.³ Das ist insofern bemerkenswert, als damit gerade jener Konvent ins Blickfeld rückt, dessen Prior, Frau Sebastiano, Savonarola am Fuß des Scheiterhaufens das Ordensgewand ausgezogen hat-

¹ „The question who was Savonarola, a narrow-minded Dominican preacher, a late relic of the ‘dark’ Middle Ages who overshadowed the brightness of Renaissance Florence, or a representative of the true spirit of Renaissance and almost a national hero, has been discussed in the historiography at least since the mid-nineteenth century, but it has its roots even earlier, and in fact, it was part of the public dispute – for or against the preacher – held in Florence during the mid-1490s“, Amos Edelheit: Ficino, Pico and Savonarola. The Evolution of Humanist Theology 1461/2–1498 (The Medieval Mediterranean; 78), Leiden 2008, S. 370.

² Felix Heinzer: Manoscritti Savonaroliani a Stoccarda, in: Luciano Cinelli [et al.]: Crisi „mendicante“ e crisi della chiesa (Memorie Domenicane; N.S. 30), Pistoia 1999, S. 259–278, hier S. 270–271.

³ Druck und Kommentierung des Texts: Roberto Ridolfi: Gli Archivi de’ Gondi, in: La Bibliofilia 30, 1928, S. 81–119, hier S. 101–102.

te.⁴ Der Urheber des kurzen Textes, der 1581 verstorbene Prior des Konvents, Alessandro Capocchi,⁵ weist in seinem Bericht in wirkungsvoller Pointierung auf diesen Zusammenhang hin: „questa cappa li fu cavata di dosso ... da un priore di quel tempo di santa Maria Novella“. So schließt sich durch göttliche Disposition („per voluntà divina“, wie Capocchi betont) ein Kreis von höchst symbolträchtiger Bedeutung: Wie 1498 das Degradierungsritual der Entkleidung die Exklusion Savonarolas aus der dominikanischen Gemeinschaft markierte, so symbolisiert nun im Herbst 1573 der feierliche ‚Adventus‘ des Mantels in Santa Maria Novella⁶ die Rehabilitierung des Ausgestoßenen, zumal der Prior in einer Geste von hoher Symbolkraft vor der Übergabe des Mantels an den Konvent sich selbst damit bekleidet: „ricevendo io la cappa me la messi in dosso“. Deutlicher könnte im Übrigen gar nicht zum Ausdruck kommen, in welch ausgeprägtem Maße Santa Maria Novella sich von einem Ort anti-savonarolianischer Gesinnung nach dem Tod des *frate* zu einem wichtigen Zentrum der Pflege seines Andenkens gewandelt hatte.⁷ Die Vorgänge um die *cappa* demonstrieren höchst anschaulich das Potenzial eines solchen mit der heroisierten Person verbundenen Gebrauchsgegenstands für eine Nutzung im Dienst von Gedächtnissicherung und Verehrung. Der Mantel fungiert als Repräsentation des vernichteten Körpers des Helden.⁸

Möglicherweise trägt auch ein biblischer Subtext zu dieser Aufladung bei, nämlich das Paradigma des Propheten Elias und seines Mantels, der im alttestamentlichen Narrativ gleich zwei Mal als Materialisierung charismatischer Autori-

⁴ Zu diesem bewegenden Vorgang Donald Weinstein: Savonarola. The Rise and Fall of a Renaissance Prophet, New Haven, CT 2011, S. 294.

⁵ Zu dieser einflussreichen Figur des pro-savonarolianischen Milieus seiner Zeit in Florenz, 1581 verstorben und selbst im Geruch der Heiligkeit stehend, vgl. Peter Assmann: Dominikanerheilige und der verbotene Savonarola. Die Freskoausstattung des Chiostro Grande im Kloster Santa Maria Novella in Florenz, ein kulturelles Phänomen des späten Manierismus, Mainz 1997, S. 57; Nicholas Terpstra: Mothers, Sisters, and Daughters. Girls and Conservatory Guardianship in Late Renaissance Florence, in: Renaissance Studies 17, Heft 2, 2003, S. 201–229, hier S. 213–218 (mit Hinweisen auf ihm zugeschriebene Mirakel).

⁶ Die von Glockengeläute begleitete Zeremonie hat geradezu den Charakter einer liturgischen Reliquienprozession, bei der selbst meteorologischer Sukkurs nicht fehlen darf – „*fu facto belissimo tempo*“, wie Capocchi in seinem Bericht ausdrücklich betont.

⁷ Assmann: Dominikanerheilige (Anm. 5), S. 50–51. Für dieses Klima steht auch der liturgisch aufgeladene Schluss des Dokuments mit der Formel „*Laus deo et beato Hieronymo Ferrarensi*“, die an den traditionellen Lobpreis für den Ordensgründers alludiert („*Laus Deo et beato Dominico*“), und der 4. Strophe aus dem schon seit frühmittelalterlicher Zeit belegten Allerheiligen-Hymnus „*Christe redemptor omnium: Martyres dei incliti / Confessoresque lucidi / Vestris orationibus / Nos ferte in celestibus*“ (Analecta Hymnica Middi Aevi, Bd. 50, Leipzig 1908, S. 150 Nr. 129).

⁸ Im Kontext von Capochis eigener Verehrung avancierte übrigens der von ihm mit Vorliebe genutzte Wanderstock zu solchen Ehren: „According to one legend, Fiammetta da Morzanno, an early recruit to the home [die Florentiner Pietà] whom Capocchi had healed of an illness, received a vision at the moment of his death of the friar climbing a mountain, and granting his daughters of the Pietà his favourite walking stick. Fiammetta immediately went and fetched the stick from S. Maria Novella, and it became a prized relic“, Terpstra: Mothers, Sisters, and Daughters (Anm. 5), S. 218.

tät ins Blickfeld tritt: Elia wirft ihn nach 1 Kön 19, 19 über den von ihm als Schüler erwählten Elisa, um ihn damit zum Nachfolger zu prädestinieren, und bei seiner Entrückung in den Himmel (2 Kön 2, 8 und 13–14) hinterlässt er den Mantel als Garant der Sukzession dem Zurückgebliebenen und beglaubigt ihn damit endgültig als Nachfolger.

Das bewegte Schicksal von Savonarolas *cappa* steht in direktem Zusammenhang mit dem nach seinem Tod einsetzenden Kampf um seine *memoria* und damit auch um die Deutungshoheit bezüglich seiner Person und seiner Botschaft. Unmittelbar nach der Hinrichtung setzt ein spontaner Ansturm auf Savonarolas Überreste ein. Seine Anhänger, versuchen sogar, Knochen ihres Helden aus den Überresten der Glut zu retten und als Objekte der Verehrung zu sichern. Als Reaktion sperrt die *Signoria* die Piazza, lässt Savonarolas Asche in den Arno werfen und versucht, alle Gegenstände zu beschlagnahmen, die im Zuge von Projektionsmechanismen als potenzielle Reliquien verdächtig erscheinen könnten.⁹ In diesen Zusammenhang gehört auch das Schicksal der Hauptglocke von Savonarolas Konvent San Marco, die zu seinen Bußpredigten geläutet hatte. Nach dem Epitheton ‚piagnoni‘ (von *piangere*), mit dem die gegnerische Partei die Anhänger Savonarolas verächtlich abqualifizierten, wurde auch die Glocke ‚la piagnona‘ genannt. Da sie in der Nacht zum 8. April 1498 beim Sturm des Mobs auf das Kloster die Sympathisanten des *frate* durch ihr Läuten alarmiert und zu den Waffen gerufen haben soll, wurde sie von der *Signoria* in einem Akt bemerkenswerter Personalisierung des Verrats schuldig gesprochen, vom Turm herabgerissen, durch die Straßen geschleift, vom städtischen Henker öffentlich ausgepeitscht und schließlich – nach klassischem Sündenbock-Muster – für fünfzig Jahre in das hoch über Florenz gelegene Kloster S. Salvatore al Monte ins Exil geschickt.¹⁰ Infolge einer politischen Klimaveränderung kehrte sie allerdings schon im Juni 1509 wieder in den Turm von S. Marco zurück.¹¹

Vera effigies

Beide Fälle, ‚piagnona‘ wie *cappa*, sind exemplarisch für die postume Verlagerung der Auseinandersetzungen von der Person selbst auf die sie repräsentierenden Objekte. Das Hauptaugenmerk meiner Beobachtungen soll freilich einem anderen Aspekt dieser Dynamik gelten, nämlich dem Bildnis. Ausgangspunkt ist die einige Jahre zurückliegende Beschäftigung mit einem Ensemble handschriftlicher Savonaroliana in der Württembergischen Landesbibliothek WLB Stuttgart:¹² ei-

⁹ Assmann: Dominikanerheilige (Anm. 5), S. 30.

¹⁰ Lorenzo Polizzotto: The Elect Nation. The Savonarolan Movement in Florence 1494–1545 (Oxford–Warburg Studies), Oxford 1994, S. 170; Lauro Martines: Scourge and Fire. Savonarola and Renaissance Florence, London 2006, S. 278; Peter Dinzelbacher: Das fremde Mittelalter. Gottesurteil und Tierprozess, Essen 2006, S. 104–105.

¹¹ Polizzotto: Elect Nation (Anm. 10), S. 226.

¹² Diese Arbeit führte zur oben genannten Publikation, siehe Anm. 2.

nige Codices sowie ein paar ungebundene Faszikel und Einzelblätter, darunter auch das eingangs angesprochene Blatt über die Schicksale von Savonarolas *cappa*. Diese Dokumente waren Mitte der sechziger Jahre im Zuge einer umfangreichen Erwerbung von Inkunabeln und Frühdrucken von Savonarolas Werken als zunächst kaum beachteter ‚Beifang‘ in den Besitz der Bibliothek gekommen.¹³ Nebst dem eingangs genannten Konvolut Cod. hist. 2° 1118 handelt es sich um die Signaturen Cod. hist. 2° 1119 – 1124 sowie dem als Cod. Hist. 8° 282 aufbewahrten autographen Brief Savonarolas an die Novizen und jungen Brüder von San Marco vom 12. März 1492 (1493). Sie stammen zumeist aus dem Archiv eines Zweigs der mit Savonarola schon zu dessen Lebzeiten verbundenen Florentiner Bankiersdynastie Gondi, und zwar hauptsächlich aus einem Konvolut, das der bedeutende Savonarola-Forscher Roberto Ridolfi, 1928 bei seiner Katalogisierung des Bestands als ‚Miscellanea Savonaroliana‘ bezeichnete.¹⁴

Hier sollen nun allerdings nicht die Texte dieser Dokumente im Vordergrund stehen, so bedeutend sie teilweise auch sind, sondern Bildaspekte. Mein Interesse gilt einem druckgrafischen Bildnis Savonarolas, das auf den Vorsatzblättern oder Spiegeln von nicht weniger als in vier der jetzt in Stuttgart verwahrten Gondi-Handschriften auftaucht. Ein weiterer Beleg lässt sich übrigens in einer heute in der Biblioteca Nazionale Centrale in Florenz liegenden Handschrift mit Savonarolas Fastenpredigtreihe von 1486 nachweisen,¹⁵ was vor allem insofern überlieferungsgeschichtlich bemerkenswert ist, als auch dieser Codex ursprünglich zur Gondi-Sammlung gehörte.

In zwei der Stuttgarter Handschriften (Cod. hist. 2° 1121 und 1122) erscheint das Bildnis in isolierter Form als ovaler, fast medaillonartig wirkender Auschnitt (Abb. 1), der in Cod. hist. 2° 1119 jedoch durch eine angehängte Kartusche mit

¹³ Ediert in Girolamo Savonarola: *Le Lettere di Girolamo Savonarola, ora per la prima volta raccolte e a miglior lezione ridotte* da Roberto Ridolfi, Florenz 1933, S. 26–27. Einzelbeschreibungen bei Heinzer: *Manoscritti* (Anm. 2). Zu den bemerkenswertesten Stücken unter den Druckschriften zählt sicherlich ein wohl kurz nach Savonarolas Tod angelegtes Konvolut mit zehn Florentiner Inkunabeldrucken, darunter dem ausgesprochen seltenen „*Processo di Fra Girolamo Savonarola*“, übrigens noch immer im originalen Florentiner Einband, mit seinem Besitzvermerk („*Laudomia Ridolfi*“), der auf ein weibliches Mitglied einer bedeutenden, eng mit Savonarola verbundenen Florentiner Familie verweist, dazu Ridolfi: *Archivi* (Anm. 3), S. 86.

¹⁴ Das Fehlen dieser Quellen im Archivio Gondi wurde bereits 1968 bemerkt, also kurz nach dem unter unklaren Umständen erfolgten Verkauf des Materials. Dass sie, wie eben ange deutet, seit einigen Jahrzehnten in der Württembergischen Landesbibliothek liegen, war hingegen vor meiner in Anm. 2 genannten Publikation nicht bekannt. – Zu den engen Beziehungen der Gondi zu Savonarola schon zu dessen Lebzeiten und ihrem nachhaltigen Engagement für sein Fortleben vgl. Ridolfi, *Archivi* (Anm. 3), S. 86: „*poche famiglie fiorentine furono, nella grande maggioranza dei loro componenti, più di questa [die Familie Gondi] svisceratamente affezionate a Fra Girolamo fin ch'ei visse, e dopo morto più fedelmente divote alla memoria di lui*“.

¹⁵ Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. N.A. 1277, Ridolfi: *Archivi* (Anm. 3), S. 103–109, Abbildung des Frontispiz bei Armando F. Verde: *Girolamo Savonarola. Il Quaresimale di S. Gimignano* (1486), in: *Memorie Domenicane* N.S. 20, 1989, S. 167–253, nach S. 181.

dem Namen des Dargestellten („Frater Hieronymus Savonarola Ferrariensis [!] Ord. Praedicatorum“) ergänzt wird (Abb. 2), die sich schließlich in Cod. hist. 2° 1120 als Teil eines Sockels entpuppt, von dem aus an Flussgötter erinnernde Figuren mit Zeptern ihren schräg rückwärts und nach oben gewandten Blick auf das Bildnis richten (Abb. 3). Wir haben es also mit verschiedenen Stadien der Fragmentierung eines größeren druckgrafischen Blattes zu tun. Bei diesem handelt es sich, wie ich einem Hinweis von Ludovica Sebregondi verdanke, um einen Kupferstich des zwischen etwa 1600 und 1641 vor allem in Rom tätigen Luca Ciamberlano (Abb. 4).¹⁶ Die Darstellung steht ganz in der Traditionslinie des berühmten Porträts von Baccio della Porta, der nach der Hinrichtung Savonarolas in dessen Konvent San Marco eingetreten war und dort den Namen Fra Bartolomeo angenommen hatte. Das markante, für das ikonographische Fortleben Savonarolas geradezu konstitutive Bildnis soll von der später heiliggesprochenen Dominikanerin Caterina de' Ricci in ihrer Klosterzelle in Prato wie eine Reliquie aufbewahrt worden sein.¹⁷ Wenn Ciamberlano an dieses Modell anknüpft, beansprucht auch seine druckgrafische Ämulation eine Teilhabe an der hohen präsenzkulturellen Dignität des Vorbildes.

Allerdings inszeniert der Stich die Profilansicht nun im Rahmen einer von zwei allegorischen weiblichen Figuren, nämlich Fides und Spes mit den Attributen von Kreuz und Anker, flankierten ädikulaförmigen Architektur, die auf dem Sockel mit der kartuschenförmig arrangierten Namensinschrift steht. Der repräsentative Gestus dieses Arrangements wird komplettiert durch ein heraldisch besetztes Tympanon, wo zwei Putten das Wappen des Dominikanerordens mit einem Stern über der weißen Spitze, einer Anspielung auf das Charisma des Ordensgründers selbst,¹⁸ präsentieren. Durch diese ikonographischen Elemente und die monumentale Gesamtwirkung erinnert diese Inszenierung Savonarolas an ein frühbarockes Grabmal. Diese Anmutung einer öffentlichkeitsorientierten Wirkung wird jedoch durch den dekonstruierenden Umgang mit dem Stich im Kontext der hier diskutierten Handschriften erheblich konterkariert: Das Bildnis selbst ist aus seiner architektonischen Rahmung buchstäblich herausgeschnitten

¹⁶ Ludovica Sebregondi: *La fortuna iconografica di Savonarola in Europa*, in: Donald Weinstein [et al.] (Hrsg.): *La figura de Jerónimo Savonarola O. P. y su influencia en España y Europa*, Florenz 2004, S. 51–91, hier S. 62 mit Abb. 12.

¹⁷ Ebd., S. 53–54.

¹⁸ Wie ein neuer Stern sei er der ihrem Ende zugehenden Welt erstrahlt: „Beatus Dominicus praedicatorum dux et pater [...] quasi novum sidus emicuit“, so der Anfang der wohl unmittelbar nach der Kanonisierung des Heiligen (1234) entstandenen Legende des Petrus Ferrandus, der dann in Kapitel 6 den Knaben in einer Vision seiner Taufpatin mit einem Stern auf der Stirn erscheinen lässt: „Videbatur [...] puer Dominicus quasi stellam haberet in fronte“ (*Legenda Sancti Dominicci auctore Petro Ferrandi, cura M.-Hyacinti Laurent*, in: *Monumenta Ordinis Fratrum Praedicatorum Historica* 16, Rom 1935, S. 197–260, hier S. 212; vgl. auch Angel d'Ors: *Petrus Hispanus o.p., Auctor Summularum (III)* „Petrus Alfonis“ or „Petrus Ferrandi“?, in: *Vivarium* 41, Heft 2, 2003, S. 249–303, besonders S. 262–267.



Abb. 2: Girolamo Savonarola: ausgeschnittenes Porträtmédailon mit Kartusche, Kupferstich von Luca Ciamberlano, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. hist. 2° 1119, 2v.



Abb. 3: Girolamo Savonarola: ausgeschnittenes Porträtmédailon mit komplettem Sockel, Kupferstich von Luca Ciamberlano, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. hist. 2° 1120, I^r.

und erhält dadurch eine Geschlossenheit und Intimität, die ganz auf private Devotion ausgerichtet zu sein scheint.

Dieser Vorgang trifft aber insofern auf eine Gegendynamik, als in mehreren Fällen¹⁹ dem druckgrafischen Bildnis als ergänzendes Element eine handschriftliche Beischrift von mottoartiger Prägnanz hinzugefügt wird, die für den Dargestellten den Anspruch universaler Bekanntheit artikuliert: „Super aethera notus“ (Abb. 2 und 3). Der eigentliche Mehrwert dieses Zusatzes erschließt sich erst, wenn der für zeitgenössische Betrachter selbstverständlich präsente Referenztext erkannt wird, der durch diese Abbreviatur aufgerufen wird: eine Schlüsselstelle von Vergils „Aeneis“ (I, 378–380), in der Aeneas seiner Mutter Venus entgegentritt, ohne sie zu erkennen, und die Frage der Göttin nach Namen und Herkunft mit der viel zitierten Formulierung „Sum pius Aeneas“ beantwortet:

„sum pius Aeneas, raptos qui ex hoste penatis
classe veho mecum, fama *super aethera notus*;
Italiam quaero patriam et genus ab Iove summo.“²⁰

Die Programmatik dieser textlichen Ergänzung des Bildes ist offensichtlich eine doppelte: Der Rekurs auf Aeneas und dessen überzeitlichen und weltumspannenden Ruhm²¹ impliziert einen vergleichbaren universalen Geltungsanspruch für die Mission des *frate*. Zugleich impliziert die mitzuhörende Anspielung auf die italische *patria* und das göttliche Volk²² einen politisch-theokratischen Anspruch auf nationaler Ebene. Nicht erst das Risorgimento des 19. Jahrhunderts also beansprucht Savonarola als Vorläufer für einen auch moralisch begründeten italienischen Patriotismus frei von Diktatur und Tyrannie,²³ offenbar hatte die Vorstellung, ein ‚auserwähltes Volk‘ oder gar ein ‚Neues Jerusalem‘ zu sein, auch schon im Florenz des 16. Jahrhunderts Konjunktur.²⁴ Dies gilt vor allem für die

¹⁹ Cod. Hist. 2° 1119 und 1120 sowie in der bereits erwähnten Handschrift der Florentiner Biblioteca Nazionale Centrale.

²⁰ Vergil, Aeneis 1, 378–380: „Ich bin Aeneas, der Gottesfürchtige; die dem Feind entrissenen Penaten führe ich auf meiner Flotte mit, durch meinen Ruhm über die Himmel hinaus bekannt. Italien suche ich, das Land meiner Väter, und ein Volk, das vom erhabenen Zeus stammt.“ Dazu Eckard Lefèvre: Aeneas‘ Antwort an Venus, in: Wiener Studien 91 = N.F. 12, 1978, S. 97–110.

²¹ „Mein Schall floh überweit“, heißt es in der vom Arzt und Dichter Paul Fleming, dessen Lebenszeit (1609–1640) sich passgenau zu den hier diskutierten Vorgängen der Glorifizierung Savonarolas fügt – vielleicht auch sie ein Echo auf die Vergil-Stelle! Vgl. Jochen Schmidt: Der Tod des Dichters und die Unsterblichkeit seines Ruhms. Paul Flemings stoische Grabschrift „auf sich selbst“, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 123, Heft 2, 2004, S. 161–182.

²² Zeus beziehungsweise Jupiter nehmen in nicht wenigen sakralen Dichtungen des Mittelalters die Stelle des Christengottes ein.

²³ Für diese steht emblematisch das von Enrico Pazzi 1872 geschaffene Denkmal auf der Piazza Savonarola in Florenz. Dazu Régine Bonnefoit: ‚I due Savonarola‘. La contesa su un monumento per Girolamo Savonarola a Firenze, in: Antologia Vieusseux N.S. 4, Nr. 11–12, März – Dezember 1998, S. 109–132.

²⁴ Lorenzo Polizzotto: The Elect Nation (Anm. 10).



Abb. 4: Girolamo Savonarola: Kupferstich von Luca Ciamberlano in seiner kompletten Form, London, British Library.

Jahrzehnte nach dem Zusammenbruch der Medici-Herrschaft im Gefolge des *Sacco di Roma* im Mai 1527: „Most striking of all is the conviction [...] that the present Republic was a gift from God“.²⁵ Man sah sich als Volk, das berufen sei, siegreich und triumphierend über allen anderen Völkern zu stehen: „vittorioso e trionfante sopra gli altri populi“, wie Bartolomeo Cavalcanti am 3. Februar 1529 in seiner fulminanten Rede an die Florentiner Miliz proklamierte.²⁶ Auch Konnotationen solcher Art prägen den Resonanzraum des dem Bildnis hinzugefügten Mottos.

Die Kombination von Savonarola-Bildnis und Vergil-Stelle führt interessanterweise erneut nach Santa Maria Novella: Der berühmte, um 1580 entstandenen Freskenzyklus des dortigen *Chiostro grande* enthielt auch eine Porträtdarstellung Savonarolas auf einem Pfeiler neben der Lünette mit der Darstellung der Geburt des Heiligen Dominicus, in durchaus prominenter Position also, mit dem Vergilzitat als Beischrift.²⁷ Leider befindet sich das entsprechende Fresko, das einen längeren Zyklus von Darstellungen bedeutender Ordensmitglieder in analoger

²⁵ Ebd., S. 361.

²⁶ Zitiert nach ebd. S. 362, Anm. 201.

²⁷ Auftraggeber war nach Assmann: Dominikanerheilige (Anm. 5), S. 58, vermutlich Ludovico Capponi.

Position eröffnet, mittlerweile in einem extrem schlechten, nicht mehr restaurierbaren Zustand. Man ist daher auf sekundäre Zeugnisse älteren Datums angewiesen:²⁸ eine Abbildung aus dem späten 19. Jahrhundert²⁹ und eine Notiz aus dem 1790 vorgelegten Führer durch das Kloster aus der Feder des Dominikaners Vincenzo Fineschi.³⁰ Er schreibt das als porträtartig charakterisierte Bildnis³¹ Bernardino Pocetti, dem Maler der Lünette selbst, zu und verweist explizit auf die Beischrift: „fu scritto il motto sopra di esso che dice SUPER ETHERA NOTUS“. Die ‚Parallele‘ ist ausgesprochen interessant, denn dieses Arrangement in Santa Maria Novella, das Fineschi übrigens dem Einfluss von Savonarolas eigenem Konvent, San Marco also, zurückführen möchte, könnte als Auslöser für die spätere Koppelung von Bildnis und Beischrift in den Gondi-Manuskripten gewirkt haben. Die Vermutung liegt umso näher, als die Gondi in enger Verbindung mit S. Maria Novella standen und dort seit 1503 auch ihre Familienkapelle hatten. Als Urheber der Verbindung von Porträt und Beischrift in den Handschriften käme insbesondere Bernardo di Bartolomeo de' Gondi in Frage: nach Ridolfi ein besonders engagierter Kurator der Savonarolasammlung seiner Familie um die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert, auf den auch der heutige buchbinderische Zustand des Bestands zurückgehen dürfte.³²

Bedrohte Erinnerung

Wichtiger noch als mögliche Zuschreibungen an eine bestimmte Person ist der größere politische und religiöse Hintergrund dieses Vorgangs: Wenn die Überblendung von Savonarola und Aeneas, die der Pfeiler im Kreuzgang des Klosters dem Betrachter im Modus der Wandmalerei suggerierte, hier in die ‚Klausur‘ des Buchs und seines Innenraums transferiert wird, so stehen wir hier an einer interessanten Schnittstelle jener Auseinandersetzung, die sich mit Peter Assmann als medialen Kampf um den „verbotenen Savonarola“ beschreiben lässt.³³ Was damit gemeint ist, verdeutlicht exemplarisch – und zwar aus der Perspektive der Savonarola-Gegner – ein auf den 26. August 1583 datierter Brief des Florentiner Erzbischofs und späteren Kardinals Alessandro de' Medici (vom 1. April bis zu seinem Tod am 27. April 1605 Papst Leo XI.) an seinen Neffen, den Großherzog

²⁸ Sebregondi: *La fortuna* (Anm. 16), S. 68–69 mit Anm. 78.

²⁹ *Memorie Domenicane* 15, 1898, S. 296.

³⁰ Vincenzo Fineschi: *Il forestiero istruito in S. Maria Novella di Firenze dato in luce dal p. Vincenzo Fineschi domenicano*, Florenz 1790, S. 64, übrigens ebenfalls mit dem Hinweis auf frühere Animositäten des Konvents gegenüber Savonarola: „la qual cosa non sarebbe seguita negli anni anteriori, perchè i Religiosi Domenicani di Santa Maria Novella non erano molto amici di quello“ (S. 64–65).

³¹ Savonarola, so Fineschi, sei „al naturale“ dargestellt – vermutlich war auch hier Fra Bartolomeos Porträt die Referenz.

³² Ridolfi: *Archivi* (Anm. 3), S. 86.

³³ Assmann: *Dominikanerheilige* (Anm. 5), besonders S. 25–61.

Francesco I.³⁴ Hier der für unsere Fragestellung besonders interessante Passus dieses Schreibens:

„Per l'ostinazione dei frati di S. Marco la memoria di Frau Girolamo Savonarola, che era dieci o dodici anni fa estinta, risorge, pullula, ed è più in fiore che mai sia stata [...] gli fanno l'offizio come a martire, conservano le sue reliquie come se Santo fosse insino a quello stile dove fu appiccato, i ferri che lo sostennero, gli abiti, i cappucci, le ossa che avanzarono al fuoco, le ceneri, il cilicio [...] ne contano miracoli, le sue immagine fanno in bronzo, in cammei, in stampe, quelle che è peggio li fanno iscrizioni di Martire, Profeta, Vergine, e Dottore [...] ho fatto rompere le stampe [...] ho impedito che la sua immagine non fosse dipinta nel chiostro di S. Maria Novella in fra i Santi dell'Ordine, il sommario della sua vita per i miracoli ho fatto che non sia stampato“³⁵

Der Text ist in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert. Zunächst gilt dies für das Arsenal der hier aufgezählten Möglichkeiten und Instrumente der Verehrung: (1) den nicht-approbierten Kult mit liturgischem Anspruch (Stichwort *offizio* – vermutlich ist an improvisierte Formulare und vor allem an Adaptionen des im allgemeinen Fundus für Märtyrerheilige, dem sogenannten *Commune Sanctorum*, bereitgestellten Textguts zu denken)³⁶, (2) die Publikation der Vita Savonarolas und der ihm zugeschriebenen Wunder, (3) die Verehrung von Kontaktreliquien wie Folterwerkzeugen, Kleidungsstücken (das erinnert an die eingangs erwähnte *cappa*) oder auch Aschenreste seiner Knochen, und – hier von besonderem Interesse – (4) das breit gefächerte Spektrum von Bildern: Medaillen in Bronze und Gold, Kameen,³⁷ und

³⁴ Ebd., S. 26–27 sowie S. 268–270 (Text des Briefes in deutscher Übersetzung). Vgl. auch Polizzotto: Elect Nation (Anm. 10), S. 442–443; Sebregondi: La fortuna (Anm. 16), S. 68.

³⁵ Jacopo Riguccio Galluzzi: Istoria del Granducato di Toscana, Florenz ⁴1822, S. 276–277. „Durch die Halsstarrigkeit der Brüder von San Marco erhebt sich erneut das Andenken an Fra Girolamo Savonarola, das vor zehn oder zwölf Jahren ausgestorben war, da diejenigen die ihn kannten, gestorben sind; es verbreitet sich und ist in Blüte wie nie zuvor [...] man feiert sein Offizium wie für einen Märtyrer, man bewahrt seine Reliquien, als ob er ein Heiliger wäre, sogar den Balken, an dem er gehängt wurde, die Eisen, die ihn festhielten, Kleidung und Kapuze, die Knochen, die aus dem Feuer übrig geblieben sind, die Asche, den Fußgürtel [...], man erzählt von Wundern, die er gewirkt haben soll, man macht Bildnisse von ihm in Bronze, in Gold, in Form von Kameen und in gedruckter Form, und fügt ihnen, was noch schlimmer ist, Beischriften wie ‚Märtyrer, Prophet, Jungfrau und Lehrer‘ hinzu. [...] Ich habe die Druckstücke zerbrechen lassen [...] und habe verhindert, dass sein Bild im Kreuzgang von Santa Maria Novella in der Reihe der Heiligen seines Ordens gemalt werde, und dafür gesorgt, dass die Zusammenfassung seines Lebens in Form von Wundern nicht gedruckt werde [...]“. Übersetzung (mit leichten Veränderungen) nach Assmann: Dominikanerheilige (Anm. 5), S. 268–269.

³⁶ Gianfrancesco Pico della Mirandola nennt in seiner Vita eine auf Savonarola durch Namensersetzung ‚umgebaut‘ Oration zu Ehren des großen römischen Märtyrers Laurentius, mit der man den gewissermaßen ‚wild‘ Kanonisierten für das Wirken von Heilungswundern angerufen habe: „prolata oratione quae sub martyris Laurentii nomine Deo effunditur, mutato tamen nomine Laurentii in Hieronymi et Dominici nomen“ (Gianfrancesco Pico della Mirandola: Vita Hieronymi Savonarolae, a cura di Elisabetta Schisto (Studi pichiani; 7), Florenz 1999, S. 195).

³⁷ Besonders erwähnenswert ist hier das kurz nach Savonarola Tod von Giovanni delle Cornicole gefertigte Stück mit der Inschrift Hieronymus „Ferrarensis Ord[inis] Pred[icatorum] / Propheta Vir[go] et Martyr“ (heute Florenz, Museo degli argenti, Inventario delle gemme

nicht zuletzt den mit dem Stichwort *stampa* angesprochenen Bereich druckgrafischer Vervielfältigung.

Damit ist der Kontext benannt, in den das in den Gondi-Handschriften verwendete Bildnis einzuordnen ist. Dass die Grafik offenbar nur in loser Form greifbar ist, fügt sich gut in das Szenario, das der Brief des Erzbischofs beschreibt: Es ist durchaus denkbar, dass Ciamberlano sein Blatt von Anfang an als eine Art Flugblatt konzipiert hat, das dann als entsprechend leicht transportables und handhabbares Medium der klandestinen Gedächtnissicherung im Milieu Römischer und Florentiner Savonarola-Anhänger dienen sollte.³⁸ Die diskutierten Ausschnitte aus Ciamberlanos Stich in den Gondi-Manuskripten demonstrieren im Übrigen, dass die von Alessandro de' Medici angekündigten Zensurmaßnahmen gerade in solchen Fällen, bei einem so mobilen, für ein Zirkulieren unter der Hand geradezu prädestinierten Medientyp wie der Druckgrafik also, von vornherein nur schwerlich auf durchschlagenden Erfolg hoffen konnte. Es ließe sich hier im Übrigen sogar spekulieren, ob das beobachtete Ausschneiden des eigentlichen Porträtelements nicht sogar einer Tarnung der ursprünglichen Zugehörigkeit und damit einer Verschleierung der Provenienz der kompletten Grafik dienen sollte. Vergleichbar schwierig dürfte es gewesen sein, die Verbreitung von Medaillen zu verhindern, wie Nachrichten über den offenen Verkauf solcher Devotionalien in Rom im Jahr 1600 belegen.³⁹ Bemerkenswert ist im Übrigen auch die Inschrift, welche diese Medaillen geziert haben soll: „B. M. [Beatae Memoriae] Hieronymi Savonarolae ordinis Praedicatorum, Virginis, Doctoris et Martyris, vera effigies“,⁴⁰ denn dieses Vokabular, das im Übrigen der Beischrift der in Anmerkung 37 erwähnten Gemme von Giovanni delle Corniole ähnelt, entspricht in geradezu frappierender Weise den im zitierten Brief des Medici-Erzbischofs inkriminierten Ehrentiteln („[fanno] iscriptioni di Martire, Profeta, Vergine e Dottore“), während die Bezeichnung der Porträtdarstellung als *vera effigies* an eine christologisch fundierte und entsprechend aufgelaufene Tradition des ikonischen Authentizitätsanspruches anschließt.

Aber selbst im Bereich der ortsfesten Bildnisse ließ sich die vom Medici-Erzbischof betriebene Repressionspolitik kaum durchsetzen. So erweist sich Alessandros Behauptung, Bilddarstellungen Savonarolas im Kontext der Frescomaleien in Santa Maria Novella verhindert zu haben, als Wunschdenken. Dies betrifft nicht nur das bereits erwähnte, schlecht erhaltene Pfeilerbild und seine Bei-

1921, n. 321). Sebregondi: La fortuna (Anm. 16), S. 62–63; Marilena Mosco / Ornella Casazza: The Museo degli Argenti. Collezione e collezionisti, Florenz 2004, S. 19.

³⁸ Heinzer: Manoscritti (Anm. 2), S. 261 mit Anm. 11.

³⁹ Ludovica Sebregondi: Iconografia Savonaroliana. Prime indagini su ritratti veri, presunti, idealizzati, in: Gian Carlo Garfagnini (Hrsg.): Studi Savonaroliani. Verso il V centenario, Florenz 1996, S. 149–166, hier S. 161 mit Anm. 41: „ita, ut [...] in officinis publicis venales extare viderim imagines in aere insculptas“. Vgl. auch Bernard Montagnes: La réception de Savonarole dans la France d' Ancien Régime, in: Revue des Sciences Philosophiques et Théologiques 88, Nr. 3, Juli – September 2004, S. 519–543, mit Anm. 51.

⁴⁰ Ebd.



Abb. 5: Morte di san Domenico: Fresko von Santi di Tito, Florenz, Chiostro di S. Maria Novella.

schrift, sondern die womöglich noch spektakulärere Präsenz der unverkennbaren Profilansicht Savonarolas in der Lünette mit der Darstellung des Todes des Heiligen Dominikus (Abb. 5).⁴¹ Dass der *frate* am rechten Rand unmittelbar neben den Gefährten des Ordensgründers ins Bild aufgenommen ist und damit seine Präsenz am Totenbett des 1221 verstorbenen Dominikus simuliert wird, ist historisch gesehen ein grober Anachronismus, impliziert aber gerade deshalb eine umso provokantere Botschaft, womöglich noch gesteigert durch die direkte Platzierung des ‚Eindringlings‘ unter eine Kreuzungsdarstellung, die den politisch und religiös Verfemten, auf den das Blut des Gekreuzigten tropft, ganz gezielt als christusnahen und christusförmigen Passionsheiligen inszeniert.

Bilder, dies als kurze Schlussbemerkung, zumal wenn sie die Qualität der *vera effigies* beanspruchen, sind offenbar besonders wirkungsvolle Medien im Kampf gegen das Vergessen, genauer noch: im Dienste dessen, was man als Produktion von Erinnerung⁴² oder im Sinn von Jan Assmann als ‚kulturelles Gedächtnis‘ be-

⁴¹ Assmann: Dominikanerheilige (Anm. 5), S. 27, S. 196–197 (Kat. Nr. 26). Farbige Reproduktion: https://it.wikipedia.org/wiki/Chiostro_Grande_di_Santa_Maria_Novella (dort unter 2.2 [Lato Nord], Nr. 9).

⁴² Entsprechend trägt ein umfangreiches Kapitel in Jacques Le Goffs Buch über Ludwig den Heiligen die Überschrift „La production de la mémoire royale“, Jacques Le Goff: Saint Louis (Bibliothèque des histoires), Paris 1996, S. 311–522.

zeichnen könnte. Der Hinweis auf die nach dem Tod der Augenzeugen erst recht zur Blüte kommenden Verehrung Savonarolas im Brief des Erzbischofs scheint sich passgenau in das Assmannsche Modell einzufügen: Zehn oder zwölf Jahre zuvor, zurückgerechnet vom Datum des Schreibens also etwa um 1560, sei die Erinnerung an Savonarola weitgehend erloschen, so Alessandro de' Medici, „weil diejenigen Personen verstorben seien, die ihn gekannt hätten“ („sendo morti quelli che conosciuto l'havevano“). Das geht genau in die Richtung des „durch persönliche verbürgte und kommunizierte Erfahrung“ konstituierten, auf wenige Generationen beschränkten Erinnerungsraums in Assmanns Konzept,⁴³ jener „strukturellen Amnesie“ mündlicher Überlieferung⁴⁴ also, die abgelöst und kompensiert wird durch die stärker formalisierten Konstruktions- und Zuschreibungsmechanismen kultureller Erinnerung und ihrer in „Wiederholung gehärteten Texte, Bilder und Riten“.⁴⁵ Die Archivierung und Bewahrung von Schriftdokumenten zu Savonarola durch die Familie Gondi schreibt sich ein in diese Dynamik, und die Ausstattung einzelner Teile dieser Sammlung mit dem Porträt des Helden lässt sich über rein ästhetische Aspekte hinaus als gezielter Gestus der Subversion im Kampf gegen eine systematisch betriebene *deletio memoriae* des verehrten Helden deuten.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1–3: Württembergische Landesbibliothek Stuttgart.
Abb. 4: Nach dem Exemplar der British Library, London: <https://www.flickr.com/photos/renzodionigi/4143515452>.
Abb. 5: commons.wikimedia.org.

⁴³ Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 1992, S. 50.

⁴⁴ Assmann: Das kulturelle Gedächtnis (Anm. 43), S. 72

⁴⁵ Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis, in: Jan Assmann: Thomas Mann und Ägypten. Mythos und Monotheismus in den Josephsromanen, München 2006, S. 67–75, hier S. 70.

