

Franco Sacchetti: Das Porträt auf dem Kopf. Schandmalerei, Ironie und forensischer Praxis (ca. 1392)

Non tenendosi quelli del reggimento di Fiorenza contenti di lui [Messer Ridolpho di Camerino] nella fine della guerra della Chiesa, lo fecino dipingere, come a drieto è detto. Di che, dappoi a certo tempo, essendo stato spinto, furono mandati a lui certi ambasciatori fiorentini, a' quali fece due cose. La prima, che essendo a tavola nel mese di luglio, da lui convitati, era di drieto a loro, a uno camino così acceso un gran fuoco, come se fosse stato nel mese di gennaio. Gli ambasciatori, sentendo alle spalle il fuoco penace per lo sollione, domandorono messer Ridolfo, che cagione era, il perché di luglio tenesse il fuoco acceso alla mensa. Messer Ridolfo ripose che ciò faceva, perché quando i Fiorentini l'aveano dipinto senza calze in gamba; di che per quello avea sì infrigidite le gambe, che mai da là in qua non l'avea possute riscaldare, e però gli convenia tenere il fuoco presso per riscaldarle. Gli ambasciatori sorrisono un poco, ma quasi ammutolorone.

Franco Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, hrsg. v. V. Pernicone, Florenz 1946, Novella XLII, S. 98.

Da die Regierenden von Florenz am Schlusse des Krieges mit der Kirche nicht mit ihm [Messer Ridolfo da Camerino] zufrieden waren, liessen sie, wie oben erwähnt, sein Bild an die Mauer malen. Einige Zeit darauf, nachdem das Bild wieder ausgelöscht war, wurden einige Florentiner Gesandte zu ihm geschickt, denen er zwei Streiche spielte. Der erste war folgender: Als sie – es war im Monat Juli – von ihm zur Tafel geladen waren, war hinter ihnen in einem Kamin ein Feuer angemacht, derartig groß, als wenn man im Januar gewesen wäre. Als die Gesandten das bei der Hundstagshitze in ihrem Rücken besonders lästige Feuer spürten, fragten sie Messer Ridolphi, aus welchem Grunde er im Juli bei Tisch das Feuer in Brand halte. Messer Ridolfi antwortete, er habe das getan, weil die Florentiner, als sie sein Bild gemalt, ihn ohne Strümpfe an den Beinen dargestellt hätten und seine Beine ihm daher derart vereist seien, daß er sie seither nicht wieder warm bekommen können und daher ein Feuer in der Nähe haben müsse, um sie zu wärmen. Die Gesandten lächelten gezwungen und verstummten fast gänzlich.

Die fünfundsiebzig Künstlernovellen der Renaissance, hrsg. u. übers. v. H. Floerke, München und Leipzig 1913, S. 244 f.

Kommentar

In der hier zitierten Anekdote findet sich eine Bildpraxis beschrieben, durch die das traditionelle Porträt ebenso in sein Gegenteil verkehrt wird, wie die Geschichte selbst innerhalb der neuen Möglichkeiten der Novelle die Umkehrung eines klassischen Exemplum bietet.¹ Entnommen ist die Erzählung der dreihundert Novellen umfassenden Sammlung des Florentiners Staatsmannes Franco oder Francesco Sacchetti (ca. 1332–1400), die dieser um 1392 während eines Aufenthaltes in San Miniato bei Florenz niedergeschrieben haben muß.² Wenige Jahre später fand die prominente Episode Eingang in die von den Zeitgenossen wegen ihrer »licenzia« geschätzten, aber auch verurteilten Witzgeschichten bzw. Facezien des Poggio Bracciolini, die dieser am päpstlichen Hof in gelehrtem Latein zur Erheiterung des Geistes und zur Übung des Ingeniums verfaßte.³ Von dort konnte sie sich in zahlreiche europäische Länder verbreiten, darunter auch in den deutschen Sprachraum, wo eine erste Fassung von 1522 durch Johannes Pauli überliefert ist.⁴

Innerhalb der »Trecentonovelle« gehört die Erzählung zu einer größeren Gruppe von Geschichten, die auf den persönlichen Erinnerungen des Autors beruhen. Ihr Held, der offenbar geistreiche und gewitzte Condottiere Ridolfo Varano aus Camerino war im Verlauf der militärischen Auseinandersetzungen zwischen dem Heiligen Stuhl und Florenz als Feldherr zunächst für den Papst, dann für die Florentiner tätig, wobei seine Rolle bei der Einnahme der Stadt durch die päpstlichen Truppen im Jahr 1377 doppeldeutig blieb. Um den vermeintlichen Verrat zu sanktionieren, ließ die Florentiner Kommune zwei öffentliche Schandbilder ihres ehemaligen Heerführers anfertigen, die dazu geeignet waren, unmißverständlich seine soziale Ächtung zum Ausdruck zu bringen. In einem Tagebucheintrag unter dem 13. Oktober jenes Jahres berichtet ein anonymes Autor über das Gemälde an der Fassade des Bargello: »Heute begann man an der Fassade des Podestàpalastes Kalk aufzutragen und die Gestalt des Messer Ridolfo da Camerino, des Verräters der Heiligen Mutter Kirche wie des Volkes von Florenz und der Liga, abzubilden; ebenso malte man ihn an die Fassade des Amtes der Condotta. Er wird dargestellt mit dem einen Fuß am Galgen hängend; zu seiner Linken hat er eine Sirene, zur Rechten einen Basilisken. Auf seinem Kopfe ist eine Mitra befestigt und ihm zur Seite sieht man einen Teufel. Seine Arme sind nach beiden Seiten ausgebreitet und mit den Händen macht er das Zeichen der Fica gegen die Kirche wie gegen die Kommune Florenz, da er den Papst ebenso wie diese betrogen hatte.«⁵

Mit diesem Gemälde, das mit dem bei Sacchetti genannten identisch sein muß, schildert der anonyme Autor eine an die städtische Kultur gebundene Bildpraxis, die für die norditalienischen Kommunen, insbesondere aber für Florenz seit dem späten 13. Jahrhundert in einer großen Vielzahl von Fällen literarisch überliefert ist und nach Auskunft der Quellen breiteste Anwendung gefunden haben muß.⁶ Die an diese Praxis gebundenen

Porträts zielten nicht auf Ruhm und Ehre des Dargestellten, d. h. seine »fama«, sondern im Gegenteil auf seine Schande, die »infamia«. Ähnlich wie gute und schlechte Regierung durch Ambrogio Lorenzettis Fresken im Sieneser Kommunalpalast einander kontrapostisch entgegengesetzt sind, konnten die Schandbilder als Komplemente zu ihrem Gegenteil, dem Porträt, verstanden werden. »Capite transverso« wurde der Porträtierte meist mit dem Kopf nach unten an einem Fuß hängend dargestellt, womit das traditionelle Bildnis nicht nur eine funktionale, sondern auch eine reale Umkehrung erfuhr. Dabei wurde bezeichnenderweise die der Gattung sonst eigene Emphase des Gesichtes aufgehoben zugunsten der Darstellung des gesamten Körpers, der dadurch als ein Feld peinlicher Bestrafungen ins Blickfeld geriet.⁷

Als rhetorisches Mittel forensischer Praxis diente die »Pittura infamante« insbesondere dazu, den ehrwidrigen Tatbestand des Verrates zu sanktionieren, konnte vereinzelt aber auch bei anderen Delikten Anwendung finden. So gaben etwa die Statuten der Stadt Parma von 1255 an, daß grundsätzlich jeder, der gegen diese Vorschriften verstoße, am Palast der Kommune porträtiert werden solle. Neben dem Bildnis seien der Name des Geächteten sowie die gegen ihn erhobenen Vorwürfe in großen Lettern anzubringen.⁸ Dieser ausdrückliche Verweis auf eine begleitende Inschrift verdeutlicht die enge Bindung des Bildnistypes an das Medium der Schrift⁹, durch die die zweifelsfreie Identifikation ermöglicht wurde, ohne daß es einer naturalistischen Ähnlichkeitsbeziehung bedurfte.¹⁰ Andererseits findet sich in Quellen des 15. Jahrhunderts auch der ausdrückliche Wunsch der Auftraggeber nach größtmöglicher Naturnähe des infamierenden Bildnisses festgehalten: »commettiamo che subito faciat dipingere . . . piú naturale sij possibile acciò che ognuno intenda che e«.¹¹

Eine Gruppe eindrucksvoller Zeichnungen Andrea del Sartos von 1530, die als Studien für ein Schandbild dienten, dokumentiert die konstante Anwendung der genannten Bildform noch im frühen 16. Jahrhundert und bezeugt deren zum Teil hohe künstlerische Qualität.¹² Nicht nur im Fall del Sartos läßt sich aber den Quellen ein deutliches Widerstreben der Künstler entnehmen, entsprechende Aufträge auszuführen.

Die Pointe der ridolfinischen Facezie besteht nun darin, daß in ihr der Gebrauch des Schandbildes durch die eigenwillige Handlungsweise ihres Helden scharfsinnig kontrariert wird. Der Geächtete sucht seine Widersacher zu verspotten, indem er ihnen bei ihrer Bildproduktion ein fehlerhaftes Bildverständnis unterstellt. In einer Fiktion, in der er die Wirklichkeit des Bildes zu seiner eigenen Wirklichkeit erhebt, versichert er den Gesandten, sich beim barfüßigen Hängen am Galgen ausgekühlt zu haben. Im Wege ironischer Verkehrung und spöttischer Distanzierung spielt Ridolfo dadurch auf jene Vorstellung an, wonach jede Handlung am Bildnis sich gleichzeitig an der dargestellten Person vollziehe. Er bezichtigt die Florentiner eines bildmagischen Denkens, über das er sich selbst erheben kann, wobei sein gewitztes Vorgehen es ihm ermöglicht, die

Gesandtschaft sowohl der Hitze des Kaminfeuers auszusetzen als auch der Lächerlichkeit preiszugeben.

Das von ihm auf diese Weise denunzierte Bildverständnis wird etwa von Johannes von Salisbury ca. 1150 als »envoûtement«, d. h. als Zauber, beschrieben, bei dem »diejenigen, die in der Absicht, den Geist oder Körper eines anderen zu beeinflussen, aus einem weichen Material wie Wachs oder Ton Bildnisse (effigii) von denjenigen anfertigen, denen sie zu schaden wünschen.«¹³ Von der forensischen Malerei, die nach exakten juristischen Vorgaben erfolgt und an eine spezifische Ehrauffassung geknüpft ist, läßt sich eine solche magische Bildpraxis durch die Heimlichkeit ihrer Ausführung und durch ihre Einbindung in ein Ritual unterscheiden. Basierend auf dieser Trennung und unter Berufung auf die Existenz klarer juristischer Termini hat die ältere Forschung in der »pittura infamante« wie in der ihr verwandten, wenn auch späteren »executio in effigie«¹⁴ ausschließlich ein genau kodifiziertes Rechtsinstitut sehen wollen und jeden Zusammenhang mit bildmagischen Momenten nachdrücklich zurückgewiesen.¹⁵ Der Versuch einer strengen Abgrenzung dürfte aber dem Spannungsverhältnis zwischen Wirklichkeit und visueller Repräsentation, auf das sich der Witz der ridolfinischen Anekdote ja gerade gründet, kaum gerecht zu werden. Auch andere Phänomene wie die bewußte Verletzung von Bildnissen oder ihre gezielte Präsentation als Geschändete bei bilderstürmerischen Angriffen lassen sich allein mit dem Hinweis auf ein kodifiziertes Bildrecht kaum angemessen erklären, wie auch das topische Vernichten von Photographien aus enttäuschter Liebe nach einer komplexeren Deutung verlangt.¹⁶ Vielmehr muß man wohl von der Möglichkeit der Überlagerung unterschiedlicher Bildfunktionen oder Rezeptionsweisen ausgehen¹⁷ und zugestehen, daß zu der Funktion des Schandbildes als juristisches Instrumentarium die Identifikation der Darstellung mit dem Dargestellten treten kann. Dabei wird das Bild gerade auf Grund jener Strategien für identisch gehalten, die seine fingierte Identität ausmachen: seine namentliche Benennung und seine visuelle Ähnlichkeit.¹⁸

Die Anekdote Francesco Sacchettis kann erst in dieser Perspektive ihr ironisches Potential entfalten, denn erst so wird sichtbar, daß sie auf die grundsätzliche Frage nach den epistemologischen Folgen visueller Repräsentation im Bildnis und auf das »stumme Wissen« vom Unterschied zwischen Fiktion und Wirklichkeit zielt.¹⁹ Sie läßt sich als eine jener vielfältigen Reaktionen auf die Macht des Bildnisses bzw. Bildes lesen, die erst in der jüngeren Forschung verstärkt in den Blick gerückt sind.²⁰ Wie das auf den Kopf gestellte Porträt, von dem die Erzählung ihren Ausgang nimmt, legt die Trecentofacie die erkenntnistheoretische Spannung offen, in der die gesamte Gattung des Porträts als ein eigenwilliger Sonderfall von Bildlichkeit angesiedelt ist.

Hannah Baader

Anmerkungen

- 1 Zur Schandmalerei: H. Fehr, *Das Recht im Bilde*, München, Leipzig 1923; W. Brückner, *Das Bildnis in rechtlichen Zwangsmitteln. Zum Magieproblem der Schandgemälde*, in: *Festschrift für Harald Keller zum sechzigsten Geburtstag*, Darmstadt 1963, S. 111–130; ders., *Bildnis und Brauch*, Berlin 1966; G. Ortalli, »... pingatur in Palatio«. *La Pittura infamante nei secoli 13.–16.*, Rom 1979; S. Y. Edgerton, *Picture and Punishment. Art and Criminal Prosecution during the Florentine Renaissance*, Ithaca and London 1985, S. 59–125, S. 85 ff.; D. Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago London 1989, S. 246–282; H. Bredekamp, *Repräsentation und Bildmagie der Renaissance als Formproblem* (Reihe »Themen« der Carl Friedrich von Siemens Stiftung Bd. 61), München 1995; vgl. auch E. Kris u. O. Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt, 1985 (1934), S. 60 ff.
- 2 Zu Sacchetti siehe die Einleitung von V. Pernicone, in: ders. (Hrsg.), *F. Sacchetti. Il Trecentonovelle*, S. V–XXIV.
- 3 Poggio Bracciolini, *Liber facietarum*, hrsg. v. M. Fubini, o. O., 1964, LIII.
- 4 Brückner 1963, S. 111.
- 5 Zit. n. R. Davidsohn, *Geschichte von Florenz. Die Frühzeit der Florentiner Kultur*, Bd. 4, Osnabrück 1969 (Nachdr. d. Ausg. von 1886–1927), S. 328.
- 6 Vgl. Edgerton u. Ortalli mit zahlreichen Beispielen. Die Praxis bleibt auf die Kommunen beschränkt, in Mailand wird der Brauch bezeichnenderweise mit Einsetzung des Herzogtums abgeschafft.
- 7 Vgl. M. Foucault, *Überwachen und Strafen*, Frankfurt a. M. 1976.
- 8 Ortalli, S. 61, Anm. 82 m.w. N.
- 9 Zum Problem vgl. H. Belting, *Das Bild als Text. Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes. Die Argumentation der Bilder*, in: *Malerei und Stadtkultur der Dantezeit*, hrsg. v. H. Belting u. D. Blume, München 1989, S. 23–64.
- 10 Vgl. H. Keller, *Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters*, in: *RömJb* 3 (1939), S. 227–356, S. 289 f.
- 11 Zit. n. Edgerton, S. 92.
- 12 Zur Gruppe der Zeichnungen vgl. J. Shearman, *Andrea del Sarto*, Oxford 1965, Bd. 1, S. 161 f.; zur Ästhetisierung der Gattung vgl. Edgerton, S. 114–122.
- 13 Johannes von Salisbury (*Ioannes Saresberiensis*), *Polycraticus sive de nugis curialium et vestigiis philosophorum*, I, 12.
- 14 Im Gegensatz zur Schandmalerei stellt die »executio in effigie« selbst keine Sanktion dar, sondern meint den Vollzug eines strafrechtlichen Urteils, das ersatzweise am Bildnis vollzogen wird.
- 15 So Brückner 1963 u. 1966.
- 16 Zur Präsentation geschändeter Bildnisse vgl. M. Warnke, *Durchbrochene Geschichte? Die Bilderstürme der Wiedertäufer in Münster 1534/1535*, in: ders. (Hrsg.), *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerkes*, Frankfurt a. M. 1988, S. 65–99. Beispielhaft sei hier sei nur die Nachricht genannt, wonach ein Feind des Mailänder Herzogs Galeazzo Maria solange mit dem Messer auf dessen Bildnis eingestochen haben soll, bis er des Herzogs selbst habhaft werden konnte; Claude Pavradin, *Devises Heroique*, o. O., 1557, S. 132 f.
- 17 Bredekamp, *passim*.
- 18 Vgl. zu »Ähnlichkeit« und Benennung auch M. Foucault, *Dies ist keine Pfeife*, München u. Wien 1997 (1973), S. 25 ff.

- 19 Zum Problem vgl. W. Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt a. M. 1991.
- 20 Freedberg, S. 270–282 u. S. 429–441 u. Bredekamp.