

Michèle Mattusch

Sprache als Mittel der Evidenz. Die Predigten Girolamo Savonarolas

Die Wirksamkeit der Predigten Girolamo Savonarolas gibt der Forschung heute keine Rätsel mehr auf. Man weiß, wie es dem Dominikanermönch gelang, die Bürger von Florenz in einer politischen Krisensituation in Atem zu halten, nutzte der Frate doch die diffusen Ängste und Erwartungen der Florentiner nach dem Tod des Lorenzo de' Medici und dem Einbruch Karls VIII. im Jahre 1494, um sie durch seine Predigt von der Notwendigkeit zur Einkehr und Umkehr zu überzeugen und ihre Hoffnungen auf Frieden, Macht und Auserwähltheit zu beflügeln. Doch kann die Predigt Savonarolas durchaus auch als ein Endpunkt der spektakulären Kultur der Florentiner Frührenaissance betrachtet werden, die mit der Redekraft der humanistischen Kanzler begann, mit den synkretisch-halbdramatischen Formen der Festkultur in Prozessionen, Triumphzügen und Karnevalsauzügen auf den Höhepunkt gelangte und eine Bildkultur hervorbrachte, die auch Savonarola kannte, hatte er doch die Fresken des Fra Angelico in seinem Kloster von San Marco täglich vor Augen. Wir gehen deshalb davon aus, daß der Prediger keineswegs eine anachronistische Erscheinung in der Tradition der mittelalterlichen Bußpredigt ist. Savonarolas Predigt scheint vielmehr eine Reaktion auf die spektakuläre propagandistische Kultur der Frührenaissance, sie eignet sich diese Kultur an und formt sie um. Dabei überkreuzen sich die Techniken der klassischen Rhetorik mit denen der *ars memorativa* der Predigttradition. Dies verleiht den Predigten ihre Wirksamkeit und Nachhaltigkeit. Zwei Techniken lassen sich dabei besonders vermerken, die aus der *actio* hervorgehende Rollenmimesis als Bestandteil einer Predigt, die den Charakter einer Massenveranstaltung besitzt, und die hierauf beruhende Entfaltung sprachlicher Figuren und optischer Bildillusionen. Ihnen wollen wir uns anhand einer Analyse der Predigten¹ zuwenden, um dem Affekt der Überredung auf die Spur zu kommen, der in einer Ad-hoc-Inszenierung Läuterung und Neubeginn im spannungsgeladenen, pathetischen Moment darstellt und vollzieht.

Savonarola selbst lehnte bekanntlich die laizistische Kultur entschieden ab. Der Synthesekarakter des Neoplatonismus um Marsilio Ficino war ihm suspekt und Luigi Pulcis *Morgante* wurde ihm sogar zum Inbegriff der Eitelkeiten, die es zu verbrennen galt. Mit der Forderung, Wissen und Kunst dem Glauben unterzuordnen, setzte er sich dem Humanismus und der Medici-Kultur mit

¹ Textgrundlage der Analyse sind die von Lorenzo Violi transkribierten und editierten Predigtzyklen, die die Predigten über Amos und Zacharias, über das Buch Ruth und Michäa und über das Buch Exodus umfassen. Zitiert wird nach der Nationalausgabe (Savonarola 1955-).

Vehemenz entgegen. Schon in seinem Frühwerk, dem zwischen 1490 und 1492 entstandenen *Apologeticus*, den er als Antwort auf eine Anfrage über die Geltung der lateinischen Dichtung verfaßte, ist seine Position deutlich. In Anlehnung an Thomas von Aquin setzt Savonarola die Theologie wieder in ihre Rechte ein und stellt sie über alle praktischen und spekulativen Künste. Im vierten Buch wendet er sich der Poesie und der Rhetorik zu. Der Poesie und den Bildern ist keine Wahrheit eigen, wie der sakralen Allegorie in facta. Die weltliche Beredsamkeit reizt die Ohren des Volkes nur auf laszive Weise. Ihnen stellt er die Dichtung der Propheten entgegen, die die göttliche Weisheit und Liebe zu verkünden vermögen:

Die Dichtungen der Propheten, so wie sie vom Heiligen Geist erfunden wurden, atmen Weisheit, göttliche Liebe und heilige Demut; und zwar, weil sie nicht ein großes Studium aufgewendet haben, nur um Wörter zusammenzustellen, sondern um die Wahrheit zu sagen. Und weil die katholischen Gelehrten und die Exegeten innerlich vom Heiligen Geist erleuchtet sind, strengen sich diese nicht an, um die Komposition der Wörter zu erforschen, sondern die versteckte ewige Wahrheit und die wunderbaren Mysterien, die darin enthalten sind. (*Apologeticus*, 1982: 254f.)

Rhetorischer Glanz ist dem Frate ein Dorn im Auge, erweckt er doch Hochmut, Ruhm- und individuelle Bestätigungssucht. Und ehrgeiziger Eitelkeit mangelt es, so Savonarola, stets an moralischer Überzeugungskraft. Denn der individuelle Ehrgeiz kann nicht zur Tugend anregen und trage nichts zur Verbesserung und Erziehung der Menschen bei. So steht die Predigt Savonarolas von Anfang an in dem Konflikt zwischen der getreuen, die Wahrheit der Worte Gottes lediglich vermittelnden Sprach- und Deutungsform des Propheten und den profanen Techniken der Persuasion. Für seine Aufgaben als Prediger, über die er selbst oft und reichlich reflektiert,² wählt er sich deshalb in demütiger Bescheidenheit im *Compendio di rivelazioni* in einer symbolischen Geste weder die Philosophie noch die Rhetorik zu Führerinnen, sondern die „Simplicità della fede e della sapienza e eloquenzia delle sacre Scritture“ (*Compendio*, 1974: 30). Einfachheit und Schlichtheit der Rede sollen dem Glauben entsprechen und den Prediger lediglich als Medium des göttlichen Geheimnisses erscheinen lassen.

Andererseits steht die Predigt Savonarolas in der Tradition der apokalyptischen Bußpredigt, die die schwärmerische Verzückung der Mystik auf die Straße brachte und in ihren subjektiven, erlebnishaften Prozeßformen auf den historischen Verlauf anwendete. Sie ist der *Renovatio*-Idee verbunden, ruft zur Erneuerung der Kirche und der Menschen durch ein Zurück zum Ursprünglichen auf und zielt auf eine verinnerlichende Intensivierung und kathartische Läuterung des Gläubigen als Voraussetzung und Mittel der Erneuerung.³ Ein Ausgangspunkt der Predigt Savonarolas muß demzufolge in den Intensivie-

² In den Predigten über Amos heißt es in dieser Hinsicht: „Dove dovete notare che 'l predicatore ha a fare tre cose: La prima è che 'l debba illuminare el populo; la seconda, delectare; la terza, inclinare, cioè tirare li uomini alla buona vita“ (*Amos*, II; 1971: 189).

³ Von Caterina da Sienas (1347-1380) Episteln über Vincenzo Ferrer (1350-1419), Giovanni Dominici (1357-1419) und Bernardino da Siena (1380-1444) läßt sich der Zusammenhang von Mystik, Prophetie und *renovatio*-Idee geradezu paradigmatisch nachvollziehen. Vgl. hierzu Garfagnini/Picone 1999.

rungstechniken der christologischen Mystik gesucht werden. Und schließlich steht Savonarola natürlich in der Tradition der italienischen Volkspredigt. Wie sein unmittelbarer Vorgänger Bernardino da Siena hält er sich deshalb wenig an die mittelalterlichen *artes praedicandi* und ihre Regeln der *quaestio* und der *divisio* des Themas.⁴ Er bevorzugt die homilektische Textpredigt, die sich auf der Basis von Schemata improvisatorisch dem städtischen Publikum öffnet und in der offenen Komposition Platz läßt für die Fragen der Alltagsmoral und der Politik. Mittel hierfür ist die Auslegung der Propheten des Alten Testaments und ihre Anwendung auf die unmittelbare Gegenwart.

Sehen wir uns in diesem Zusammenhang den Aufbau der wichtigsten Festtagspredigten an. Savonarolas Predigten beginnen mit einem thematisch angelegten Zitat, das sich zunächst in argumentativen Ketten entfaltet. Der Text entwickelt sich in einer assoziativ fließenden und leitmotivisch rekurrierenden Iteration, die zeitweise dem Liturgischen verpflichtet ist, zwischen didaktisch-belehrenden und lyrisch-emphatischen Registern wechselt und die doktrinären Passagen dramatisiert. Schon als Savonarola am 1. November 1494 angesichts der Bedrohung der Stadt durch Karl VIII. seine Aufforderung zu Umkehr und Buße verkündet, rekurriert das „*Poenitentiam agite: appropinquabit regnum coelorum*“ (Mt. 3, 2) in seiner fordernden Kurzform: „*Agite Poenitentiam! Fate penitenzia*“. In seiner großen apokalyptischen Predigt *Ecce gladius Domini super terram cito et velociter*⁵ lenkt die leitmotivische Formel die visionären Bildwelten. In der einer *ars moriendi* nahestehenden Predigt *Dell'arte del ben morire* vom 2. November 1496 wird ein Thema des Ekklesiasten (VII, 40) variiert: „*In omnibus operibus tuis memorare novissima tua, et ni aeternum non peccabis*“. Zwischen solchen intensivierenden Wiederholungen geht Savonarolas Predigt immer wieder zu belehrenden und erläuternden Stellen über. „*Dicono li filosofi*“, leitet er sie ein und zeigt etwa die Schichten des allegorischen Schriftsinns, die Zusammensetzung der Teile der Seele oder den Unterschied zwischen Substantia und Akzidentia nach den von ihm bevorzugten Philosophen und Theologen auf: Augustinus, Aristoteles und Thomas von Aquin. Dabei wendet sich der Prediger häufig an das Publikum und appelliert an seinen Erfahrungshorizont. Das „*Sperimentalmente proviamo che*“ wird genauso zum Stereotyp seiner didaktisierenden Ansätze, wie das „*Secondo il modo commune del parlare*“ (Amos, 1971: I, 211). Mit Alltagsbeispielen: „*Ecco qua un cecco...*“ (ibid., 320) erläutert er die Blindheit der Bürger gegenüber Gott, mit: „*Vien qua*“ (ibid., 322), führt er Exempel ein. „*Va dimandane li Dottori*“ (ibid., 323), fordert er seine Zuhörer auf, sich kundig zu machen.

Die mündliche Rede inszeniert den Dialog mit dem Publikum oder nutzt die direkte Hinwendung und Aufforderung: „*Io parlo a te, Firenze, e non fo altro*

⁴ Vgl. hierzu Marietti 1997: 3. Marietti geht davon aus, daß auch die Hinwendung zum Alten Testament bei Bernardino da Siena vorgeprägt ist.

⁵ Die Vision des *Gladius Dei*, die Savonarola am 6. April 1494 im Genesis-Zyklus predigt, deren Gesichte, so teilt er im *Compendio di rivelazioni* mit, ihm aber schon im Jahre 1492 zuteil wurden, besteht aus unterschiedlichen Bibelstellen. Savonarola kombiniert eine Formel der Vulgata ‚gladius Domini‘ (Jesaja 34, 6) mit dem Syntagma ‚Cito et velociter‘ (Joshua 23, 16). Die ikonologischen Elemente schöpft er aus der Apokalypse.

che gridare ad alta voce: – Fa penitenzia” (Aggeo, 1965: 11). Performative Verben des Anschuldigens, Aufrufens, Warnens oder Versprechens tragen die Rede. Dazwischen setzt die Invokation vermittelt der eigenen Stimme ein: „Oh quanto è maggiore el numero de’ dannati che delle salvati” (Aggeo, 1965: 2) oder „Oh cuore umano, perchè non ti struggi e liquefai in tanta dolcezza e in tanto amore?” (Aggeo, 1965: 7). Die Rede geht bis zum vorgestellten Dialog mit Gott: „io mi volto a te Signore: Vox dicentis: – Clama; – una voce dice: – Chiama. – O Italia, propter peccata tua venient tibi adversa” (Aggeo, 1965: 21f.). Der spektakuläre mehrstimmige Vortrag bedient sich der Appellfiguren, der Exklamation und Invokation in all ihren Formen. Anaphorik und Parallelismen führen in die Klimax: „guarda se tu se’ in carità col tuo fratello; guarda se tu se’ disposto a morire per Cristo; guarda se hai restituito l’usure e la roba degli altri; guarda se tu ti se’ dato alla semplicità” (Amos, 1971: I, 332). Assonanzen, Alliterationen und Reime intensivieren den sprachlichen Vollzug: „Fati una forte fantasia della morte” (Dell’arte del ben morire, 1962: 380).

Der ständige Wechsel zwischen Zuhöreransprache, rekurrerender Intensivierung und dialogisch-mimetischem Stimmenspiel setzt in den Predigten Savonarolas oft jegliche memorialisierbare Ordnung außer Kraft. Er generiert einen Mischdiskurs, der seine Wirkung aus der Unvorhersehbarkeit nimmt. Die rhetorische Kontingenz setzt dabei ganz auf den Moment im Vollzug der Rede selbst. Getragen wird sie freilich immer von der Stimme des Predigers. Er verweist auf Tag – ‚oggi’ – und Stunde – ‚ora’ – , um die Rede situativ zu verankern. Er markiert explizit seine Redepausen: „Lasciami riposare, ché te lo dirò” (Amos, 1971: I, 320) oder: „Ora lassami un poco riposare, ch’io tel dichiarerò a parte a parte” (Amos, 1971: I, 203). Seine Regieanweisungen führen den Zuhörer von Etappe zu Etappe: „Ora veniamo al proposito nostro” (Amos, 1971: I, 315).

Aber wie schon im *Apologeticus* versteht sich der Prediger stets als göttliches Sprachrohr. Das Thema seiner Predigt, so der Redner, kommt nie aus äußeren Anlässen, sondern erscheint immer als göttlicher Auftrag. Denn die Aufgabe des ‚illuminare’ kann der Prediger nur erfüllen, wenn er selbst vom übernatürlichen Licht Gottes erfüllt ist. Gott allein lenkt und legitimiert den Prediger als Propheten, von ihm inspiriert, muß er reden, auch wenn er lieber schweigen würde. So ist es nicht verwunderlich, daß die Selbstthematization zur durchgängigen Konstante der Predigten Savonarolas wird. Savonarola erzählt von seiner Berufung zum Propheten. Er beschwört den Augenblick herauf, an dem Gott selbst Beziehung zu ihm aufnahm, berichtet von den spärlichen Predigtanfängen, bis er eines nachts die Gewißheit bekommen habe, wie er zu predigen hätte: „Stolto, non vedi tu, che la volontà di Dio è che tu predichi in questo modo?” (Compendio, 1974: 9f.). Neben diese Selbstthematization geraten die Ideen, worüber zu predigen wäre, nämlich daß sich die Kirche in der Gegenwart zu erneuern habe, daß zuvor großes Unheil über Italien kommen und daß all dies bald geschehen werde. Savonarola kleidet seine Selbstdarstellung als Prediger und Prophet dabei gern in eine eigene christliche Metaphorik. Er erzählt, wie er dreiundzwanzigjährig aus seinem Elternhaus schied, am Strand die Fischlein sah und beschloß, Fischer zu werden. Der Frate versteht und verkündigt sich

selbst als Seelenfischer. So steht neben der führenden Stimme des Predigers in der *actio* die Rollenmimesis des Darstellenden.

Savonarola beherrscht Selbstdarstellung und Maskenspiel der Renaissance. Ein erstes und immer wieder aufgerufenes Bild entstammt schon den Predigten über Aggäus und über die Psalmen. In ihnen wandelt sich der Prediger einem neuen Noah an, indem er von der rettenden Arche spricht, die er für die Florentiner gezimmert habe. Ob Noah, Aggäus, Moses, der Gärtner, Amos oder Christus selbst, der Prediger nimmt die Rolle der Propheten, der Staatengründer, Strafinden, Leidenden und Heilenden ein, indem er sich sinnfällig biblischer Figuren bedient. Dabei handelt es sich augenscheinlich um Rollen, die den Florentinern nicht unbekannt gewesen sein dürften, denkt man etwa an das Sintflutfresko des Chiostro Verde der Santa Maria Novella von Paolo Uccello, in dem Cosimo de' Medici als Noah erscheint. Savonarola besetzt diese Bildvorstellungen mit seiner eigenen Person.

Mimetisches Rollenspiel und Verwendung sprachlicher Bilder unterliegen im Prinzip derselben Figuralisierung einer aktualisierenden In-Kraft-Setzung. Verlebendigende Vergegenwärtigung des Nicht-Anwesenden (Vergangenen, Gegenwärtigen und Zukünftigen) und Anverwandlung an das Erfahrbare lassen verschiedene Zeiten gleichzeitig ineinander aufscheinen. Der lebhafteste, transparente und orale Stil des Frate führt dabei die Zeiten und Figuren in der Person des Predigers zu einer pathetischen Vergegenwärtigung. Geht man von der Rollenmimesis des Predigers jedoch zum Erzählen über, gilt es, die Zeigefähigkeit der Sprache zu aktivieren, Bilder zu evozieren, die die Vorstellungskraft der Zuschauer wecken. Die rhetorische Figur hierfür ist die *enargeia* (lat. *actualitas*), die Verwendung der Wörter in der Weise, daß das dargestellte Objekt vor dem inneren Auge des Hörers erscheint. Evidenz kommt deshalb einer Rede zu, wenn sie eine kategoriale Transposition zum Zeigen verfolgt und die Sprache sich im Hinblick auf ein Bild transparent hält, um zum Medium einer optischen Illusionsbildung zu werden.

Savonarola stellt sich unter diesem Aspekt keinesfalls als ein Feind der Bilder und der rhetorischen Figuren dar. Denn die Kraft des Propheten kommt für ihn selbst aus der Imagination, die er als eine zweite Form des Erkennens bezeichnet. „E acciò che tu intenda meglio, sappi che dua sono le cognizioni. La prima, quando cognosciamo, per qualche segno esteriore, quello che intrinsecamente significa quello segno. La seconda cognizione è per imaginazione“, heißt es in der Dritten Predigt über die Psalmen (*Salmi*, 1969: I, 51). Savonarola reflektiert die Funktionen der Bilder oft. Der körperlich-sinnliche Bereich ist für ihn ein Spiegel des Inneren, durch den die unsichtbaren Dinge sichtbar werden: „Imperoché, conoscendo voi le cose invisibili per le cose visibili, e essendo necessario che colui che intende in questa vita speculi ine' suoi fantasmati“ (*Semplicità*, 1959: 241). Der intellektuelle Teil der Seele, so Savonarola, kann nicht direkt erkennen: „non può, come la esperienza ci mostra, senza el senso conoscere“, er muß sich sinnlicher Mittel bedienen: „seguita che lo intelletto non possa, se non mediante le cose corporale e sensibile cosa conoscere“. Bilder dienen dem menschlichen Verstehen durch Ähnlichkeit: „E però sperimentalmente proviamo che, quando le cose spirituale ci sono proposte per similitudine delle

cose corporale, molto meglio s'intendono dagli uomini" (*Semplicità*, 1959: 181f.). Schließlich, so weiß der Prediger, ist am Äußeren das Innere nicht nur zu erkennen, sondern eben auch zu beherrschen: „perché gli uomini conoscono e governano le cose interiore per le esteriori“ (*Semplicità*, 1959: 196).

Bilder sind für Savonarola damit vor allem ein sinnlicher Anhaltspunkt, an dem sich über die Kontemplation die Erneuerung des Ichs und der Gemeinschaft vollziehen läßt. Ausgangspunkt hierfür ist die christologische Mystik des Dominikaners. Sie hat sich schon früh an der Bildvorstellung des Gekreuzigten und der Abfolge der Passion entfaltet. Hier werden Gedächtnisörter aus der Bibel ausgelöst und meditiert, mnemonische Techniken und Meditation verbunden.⁶ Die Meditation des vor-gehaltenen Bildes im Sprachlichen, so Alois M. Haas, verkörpert den Pol, der die Transzendenz in die Immanenz einholt und die Absenz des Zu-Sagenden im Gesagten zur „höchst denkbaren Präsenz von Erfahrung in der Sprache“ (Haas 1979: 29) wendet. Die christologische Meditation gibt dem Mystiker aber auch das Bewußtsein von der Veränderlichkeit des Ichs und der Menschheit, vollzieht er doch durch die Teilhabe an der Passion Christi eine Transformation entlang des Wortes und des aus ihm hervorgehenden Vorstellungsbildes.

Hierfür lohnt sich ein Blick auf Savonarolas kleines mystisches Frühwerk, den *Trattato del amore di Gesù*.⁷ Er ist der intensiven Kontemplation des Gekreuzigten gewidmet, thematisiert die Einübung der Jesusliebe und empfiehlt sie zur Nachahmung.⁸ Der in sieben Kapitel aufgeteilte Traktat beginnt doktrinär, behandelt den Gegenstand der Jesusliebe, welchen Lohn sie bringt, wie man sie gewinnt und bewahrt, welche Strafe denjenigen erwartet, der sie nicht pflegt. Im laudenhaften Schlußteil, der *Contemplazione infiammativa all'amore di Gesù*, entfaltet sich dann das Szenarium der Passion. Jesusminne ist für Savonarola eine vermittelnde. Ziel bleibt die höchste Erfahrung durch die *compassio* als Teilhabe am göttlichen Licht. Deshalb stellt der Text gleich zu Anfang die Süße des Ziels heraus, das süßer als jegliche ‚voluntà del senso‘ ist und alles menschliche Wissen übersteigt. Die Partizipationsmetapher des Gustativen gipfelt in einer körperlichen Emphase der Interiorisierung, die auch in den Predigten wiederkehrt. Im Gegensatz zu denen, die teilhaben an der Süße, stehen die ‚tiepidi‘. Gemeint sind die Lauen der Apokalypse, die florentinischen Gegner der Lombardischen Kongregation. Sie vollziehen den Glauben nur auf äußere Weise und sind der Erneuerung nicht teilhaftig. Zum Höchsten kann sich nur emporschwingen, wer die asketischen Tugenden ‚pian piano‘ schrittweise vollzieht. Der Prozeß beginnt mit der Loslösung von den irdischen Dingen, dem gesamten äußerlichen Tand, der immer wieder Savonarolas Zorn auf sich zieht.

⁶ Die Kombination der Meditation mit mnemonischen Techniken ist in einer anonymen *ars memorativa* mit dem Titel *Giardino di orazione* von 1454 belegt, die Nicola da Osimo zugeprochen wird. Vgl. hierzu Bolzoni 2002: 194f.

⁷ Der Traktat basiert auf einer Predigt, die Savonarola schon am 28. März 1483 gehalten hat. Zwischen 1491 und 1492 nimmt er den Stoff wieder auf, um seine mystischen Erfahrungen der Allgemeinheit zugänglich zu machen.

⁸ Angelehnt an Thomas von Aquin ist die Kreuzesmystik vor allem bei Caterina da Siena belegt, die als eine Vorgängerin Savonarolas gilt. Vgl. hierzu Santi 1999: 35-47.

Dann geht Savonarola zur notwendigen täglichen Kontemplation der eigenen Mängel über und warnt eindringlich vor dem immer möglichen Rückfall. Das Mittel, das Savonarola gegen den Rückfall empfiehlt, ist die Gottesfurcht. Nur derjenige, der in Furcht lebt – „che sempre sta in timore“ (*Trattato*, 1976: 95) –, kann sich seine Liebe erhalten. Furcht und Liebe, so heißt es folgerichtig später, sind die beiden Dynamisatoren der Menschen (*Dell'arte del ben morire*, 1962: 374). Zwischen ihnen vollzieht sich das Leben im Entwurf auf den letzten Moment hin. Rede und Bildwelt Savonarolas bedienen sich der antithetischen Gegenüberstellung, setzen die Lauen gegen die Entflammten, die Reuigen, denen der Prediger die Arche aufhält, gegen die Verlorenen. Die Dichotomie suggeriert den Moment einer Entscheidung. Savonarola predigt die Mobilisierung im spannungsgeladenen Umschlag gegen das Normale des Privat-Alltäglichen, des Existentiellen und des Geschichtlichen.

Dieser Umschlag vollzieht sich im *Trattato* durch die Kontemplation des Ge Kreuzigten in der Seele. Sie bildet den Höhepunkt des Traktats. Das Laudenszenarium geht nach einem Verweis auf die Unaussprechlichkeit des Zuschauenden sofort zur Schau über: „Apri gli occhi e guarda che spietata stampa oggi ti è proposta“ (*Trattato*, 1976: 100). Mit der ‚cerna‘-Formel – ‚vediamo‘, ‚considera‘, ‚contempla‘ – führt ein Ich den Leser dialogisch durch neun Etappen der Passion; den Demütigungen: „Ecco che è inginocchiato dinanzi agli mortali“ (*Trattato*, 1976: 106), dem Anschlagen an das Kreuz, dem Aufziehen des Kreuzes, den letzten Worten und Blicken sind jeweils eigene Kapitel gewidmet. Das Ich vollzieht im Text Standpunkt und Emotionen eines Schauenden nach, der immer neue sinnliche Details in den Blick nimmt. Savonarola hebt die Deliktheit der Hände, die Füße, den feinen, zarten, weißen Körper hervor und dehnt die Zeit. Er schildert die Schmerzen, indem er alle betroffenen Sinne einzeln behandelt, benennt die Objekte, die den Schmerz verursachen, das Holz des Kreuzes, die Nägel, den Hammer, die Lanzenspitze. Das Ich spricht mit ihnen und sie antworten, verlebendigt durch Prosopopöien. Die Szenerie vervollständigt sich um die Gruppe der biblischen Figuren, die das Kreuz umstehen – Maria, Johannes, Magdalena. Die Teilhabe des Ichs am Leidensprozeß gipfelt im Aufruf zum gemeinsamen Tod und dem Wunsch der Seele, ein reinigendes Bad im Blute Jesu nehmen zu wollen: „o morte, fammi nel suo sangue la mia vita finire“ (*Trattato*, 1976: 101). In der Vorstellung will sich der Meditierende an das blutige Kreuz versetzen: „O croce, fammi loco“, die Krone soll auch ihm Platz machen: „Dilatavi, corona“ (*Trattato*, 1976: 100). Die Seele versetzt sich so in das eigene Vorstellungsbild. Hierdurch erfolgt ihre Läuterung: „tutta in lui si trasforma“ (*Trattato*, 1976: 87). Am Ende hat sich das Bild in der Seele fixiert und die Liebe im Inneren verankert. „Io mi ho scolpito tanto amore nelle viscere e nelle radice del mio core“ (*Trattato*, 1976: 126), heißt es in der Prägemetaphorik. Demjenigen, der liebt, öffnet sich der Geist ‚a tanta luce‘ und ihm geschieht das, was das zweite große Metaphernfeld Savonarolas umschließt, das Herz entzündet sich, der göttliche Funke wird entfacht: „e lo affetto infiamma“ (*Trattato*, 1976: 85). Die Jesusminne entzündet den Funken, der die Seele ‚eccita‘, sie dynamisch über sich selbst hinaustreibt: „che la leva sopra di sé“ (ibid.).

Von hier aus bekommt das Vorstellungsbild Savonarolas seine Funktionen in den Predigten. Es ist das Vor-Augen-Stellen als figurales Verfahren, das mit der Aktualisierung und Inkraftsetzung eines gespannten augenblicklichen Umschlags einhergeht und mit ekphrastischem Ehrgeiz mnemonische Mittel der Einprägung und Mobilisierung entwickelt. Hier interagieren Rhetorik und *ars memorativa*. Deutlich zeigt sich dieser Prozeß in der Predigt über den guten Tod, *Dell'arte del ben morire*. Die Predigt beginnt mit der konzentrierenden Affektlenkung auf den Tod, den man ständig vor Augen haben soll: „Fati una forte fantasia della morte“, fordert der Frate. Savonarola setzt ganz auf die Vorstellungskraft: „la fantasia, forte fissa, muove l'uomo dove ella vuole“ (*Dell'arte del ben morire*, 1962: 380). Ziel ist es, sich den Tod gut einzuprägen: „s'imprimi bene nel cervello“ (*Dell'arte del ben morire*, 1962: 365). Aber das Einüben und Einprägen des Todes als ein Hinordnen des Lebens auf das letzte Ziel ist besonders schwer, weil der zerstreute Mensch aus Unwissenheit oder Unbedachtsamkeit zu sündigen pflegt und sich nicht zu konzentrieren vermag. Nur der wahrhaft Weise ordnet sein Leben dem Ende zu. Die Predigt, die leitmotivisch auf ihr Grundthema rekurriert, endet mit zwei Exempeln, dem guten und dem schlechten Tod, sie bleibt offen. Dazwischen ergreift der Prediger das Wort, erteilt Ratschläge, wie man die Affektkonzentration erreicht. Er fordert seine Zuhörer auf, die Brille des Todes aufzusetzen, um sich den Tod so lebendig wie möglich vorzustellen. Und damit die Brille des Todes nicht abfällt, muß man ihr an sinnlichen Dingen einen Halt, einen ‚uncino‘, einen Haken, geben. Der sinnliche Haken, der die Brille fixiert, wird zur Metapher der bildhaften Fixierung selbst.

Das Vor-Augen-Halten kennt nun viele Mittel. Savonarola schlägt die Betrachtung des eigenen, vergänglichen Fleisches vor, häufige Besuche bei Begräbnissen, das meditierende Gebet, die Predigt, die Buße oder den ständig in der Hand zu haltenden kleinen Totenkopf. Vor allem aber soll jetzt das optische Bild die mentale Vorstellung der Zuhörer besetzen. Drei Bilder, die sich der Zuhörer zu Hause aufhängen soll, empfiehlt der Prediger zur täglichen Anschauung. Angesichts des ersten, das die Welt in Himmel und Hölle scheidet, hat sich der Betrachter ständig nach seinem letzten Weg zu befragen: „guarda, dove tu voi andare, o quassù in paradiso o quaggiù in inferno“ (*Dell'arte del ben morire*, 1962: 373). Der Florentinische Holzschnitt, der ab 1496 die Predigtausgabe textnah illustriert, zeigt einen Jüngling zwischen Himmel und Hölle, dem der Tod vermittelt eines örtlich versetzten Spruchbands die entscheidende Frage stellt: „O qua su, o qua giu“ (Savonarola 1926 [1496]), vgl. Abb. 1.⁹

Der Holzschnitt füllt Savonarolas ekphrastische Anweisung, die sich lediglich auf die Darstellung von Paradies und Hölle bezieht, damit der Schauende sich meditierend selbst in die Mitte des Bildes versetzen kann. Er zeigt in der

⁹ Die mit Holzschnitten versehene Predigt ist in vier Florentiner Einzelausgaben überliefert, die eventuell auf einer gemeinsamen Zeichnung beruhen oder Kopien sind. Eine Zuschreibung an bekannte Künstler ist nicht nachweisbar. Dem Titelblatt mit einem Triumph des Todes folgen die den Text illustrierenden drei Holzschnitte, dort wo der Prediger jeweils das Bild beschreibt. Dem ersten Bild wurde sogar eine verallgemeinernde Titelunterschrift beigegeben. Der Berliner Faksimile Druck gilt als Variante c, er stammt von Bartolomeo de Libri, der von 1482-1500 in Florenz tätig war.

Mitte des Bildes einen wohlhabenden Jüngling mit einer auffälligen Geldbörse am Gürtel. Zwei stilisierte Linien setzen ihn auf einen Scheideweg, wo er den Tod trifft. Die Symmetrien von Himmelskreis und Höllenkreis werden zudem vertikal durch die Veranschaulichung der bei Savonarola immer wieder aufgerufenen wirkenden Mächte ergänzt.

Dann folgt das Bild des Kranken, während der Tod an die Tür des Sterbezimmers klopft (Abb. 2), und schließlich der Todkranke, der ohne Buße den letzten Augenblick herankommen ließ (Abb. 3). Der Holzschnitt lenkt den Blick auf spannungsgeladene Alltagsmomente und visualisiert wiederum die wirkenden Mächte. Er ergänzt die Bilder durch konkrete Details. So werden die Verwandten und Erben aufgenommen, die den Kranken, der sich in falscher Sicherheit wiegt, mit ihren weltlichen Angelegenheiten von der Beichte ablenken, wie Savonarola am Ende seiner Bildmeditation warnt. Die Erben sind von Teufeln umgeben und veranschaulichen so Savonarolas sprachlich immer wieder beschworene Gefahr, daß der Teufel überall lauere und mit den Menschen Schach spiele. Die aus der Predigt hervorgehende synthetisierende und moralisierende Bildversion stellt einen unbußfertigen Kranken dar. Der letzte Holzschnitt ist dann als Gegenbild angelegt. Trotz der moralisierenden Intention des Holzschnitts, die der Predigt insofern entspricht, daß der Frate sich als Vorbereiter, als Heiler für den guten Tod darstellt, bleibt der Moment des Umschlags im Bild gewahrt. Während im ersten Bild der Tod erst an die Tür klopft, sitzt er im zweiten Bild schon am Fußende des Bettes. Typisch sind auch die Darstellung der wirkenden Mächte in der Form einer Psychomachie und die Beweglichkeit der Teufelsfiguren im ersten Bild, dem der altargleiche Raum für das Kreuzifix im zweiten entgegengestellt wird.

Während diese Predigt der existentiellen Dimension des Menschen gewidmet ist und ihr ikonologisches Repertoire aus dem Alltag nimmt, erstellen die alttestamentarischen Botschaften der Propheten und die Apokalypse die Bildwelten der kollektiven Emphase. In ihnen ist das Szenarium von Untergang, Reinigung und Neuanfang eines ganzen Volkes vorgeformt, das der Prophet ins Hier und Jetzt überführt, so etwa in der Vision des *Gladius Dei*, die er am 6. April 1494 im Genesis-Zyklus predigt und in der Predigt über die Psalmen am 13. Januar 1495 wieder aufnimmt. Die ganz der Erneuerung der Kirche gewidmete Predigt ist ein regelrechter Bilderbogen. Zunächst zählt der Prediger anhand von biblischen Gleichnissen die Gründe auf, die im Hier und Jetzt die Notwendigkeit der Erneuerung sichtbar machen. In kumulativer Amplifikation werden die Pferde aus der Apokalypse gerissen, erscheint der Gärtner, der einen verdorrten Feigenbaum umhaut, züchtigen Christus und Gott das liederliche Weib der Kirche. Dann verspricht der Prediger im Rückgriff auf das Bild der Arche der Stadt Florenz bei angemessener Buße zukünftig Macht, Ruhm und Reichtum. Den Unbußfertigen droht er mit der rekurrierenden Formel *cito et velociter* und ambivalent stellt er am Ende ein letztes großes Gericht als Gastmahl mit vielen Gängen in Aussicht. Savonarola, der über das biblische Bildrepertoire wie in einer *ars combinatoria* verfügt, läßt die Predigt wiederum offen.

Im Zentrum der Predigt jedoch stehen die Visionen, die Vision des Schwarzen und des Goldenen Kreuzes vor dem Hintergrund von Rom und Jerusalem,

dem verdunkelnden Zorn Gottes und der Aufklärung des Himmels und die Vision des *Gladius Dei*. Der Frate sieht eine Hand mit dem Schwert, über der geschrieben steht: *Gladius Domini super terram cito et velociter*. Und die Hand scheint aus drei lichtüberfluteten Gesichtern hervorzugehen, von denen jedes Bibelzitate zugesellt bekommt. Er selbst vermittelt die donnernde Stimme des göttlichen Zorns. Schließlich setzt er die Bildwelt in Bewegung. Er sieht vom Himmel niedersteigende Engel, die den Menschen weiße Gewänder und rote Kreuze darbieten. Manche nehmen die Gaben an, andere wenden sich ab, wieder andere versuchen, die Gabe zu verhindern. Die Hand neigt sich, der Himmel verdunkelt sich und es regnet Schwerter, Hagel, Pfeile und Feuer. Krieg, Pest, Hungersnot und Leid brechen über die Erde herein. Rekurrierende Formel, Aufbau und Kommentar der Bilder vollziehen für den Zuhörer einen permanenten medialen Wechsel vom Sprachlichen zum Optischen.¹⁰ Die Erneuerung erfolgt quasi audiovisuell, indem sie das eschatologische Szenarium im Raum der Kirche sichtbar und hörbar macht. Die Neubekleidung mit dem weißen Gewand der Reinheit und dem roten Kreuz der Passion teilt die Figuren mit Hilfe äußerer Zeichen in Sünder und Büßer ein, am Äußeren wird das Innere erkennbar. Und schließlich zielt die Ausdeutung immer auch auf eine Aktualisierung, denn Pest und Schwert, so heißt es, sind die Herrschaft der „cattivi prelati“ und der „predicatori di filosofia“ (*Compendio*, 1974: 14).

Die Karfreitagspredigt aus dem Jahre 1496 schließlich, die direkt an die christologische Mystik anlehnt, zeigt in einem grandiosen Raum- und Bewegungsbild die Erneuerung der Menschen aus dem Blut des Heilands:

Io vidi tutto il mondo innanzi agli occhi miei, piano piano, in una pianura grandissima tutta piena di molti uomini e donne di tutte le condizioni del mondo [...] In mezzo la pianura uno monticello tutto pieno di fiori e gigli, e in cima del monte uno Crucifisso, el quale versava sangue rosso e radiava per tutto il mondo a tondo a tondo e schizzava in aria qua e là con razzi splendissimi. Versava ancora in terra abundantissimamente, e mi pareva che facessi uno fiume che divideva il mondo in dua parte. E gridava il Crucifisso: Venite ad me omnes qui laboratis et onerati estis et ego reficiam vos. (*Amos*, 1972: III, 249)

Der Prophet schaut und beschreibt. Er nutzt Alliterationen und zeitdehnende Rhythmisierungen: ‚piano piano‘, ‚pianura‘, ‚piena‘. Das fehlende Verb im zweiten Satz lenkt den Blick auf den Berg und das Kreuz: „In mezzo la pianura uno monticello“. Das Blut sprüht seinen Glanz in alle Richtungen und vereint sich auf der Erde zu einem Fluß, der die Welt in Heiden und Christen teilt. Dann versetzt sich der Prophet selbst auf die Bildebene: „Stavo a vedere: e dalla parte sinistra del fiume era Roma con tutti gli cristiani; e dalla parte destra era Jerusalem e tutti e‘ pagani.“ Erneut gerät das Bild in Bewegung, der innere Film der Vision entsteht vor den Augen der Zuhörer. Mit Hilfe einer genauen Situierung treten die Figuren hervor. Von der rechten Seite vor Jerusalem nähern sich Heiden, scheinbar mit roten Kreuzen auf der Stirn. Links vor dem Hintergrund von Rom erscheinen Christen, ebenfalls mit rubinroten Kreuzen auf der Stirn. Die

¹⁰ In der Fassung, die Savonarola im *Compendio* gibt, wechseln ständig Bild und Wort. Den Gesichtern werden Stimmen gegeben, die Bibelzitate sind.

Abfolge der dargestellten Gesten inszeniert nun die Erneuerung. Die Heiden werfen sich in den Fluß, ertrinken und erstehen schön und süß wie Engel auf. Manche Christen dagegen wollen das Kreuz mit einer Mütze, der Hand oder gar einer Maske verdecken: „e vedevo che alcuni si mettevano la berretta per coprire la croce, alcuni la mano, alcuni la maschera (erano diverse maschere: alcune di leone, alcune di lupo, alcune di volpe, alcune di altre diversi animali)“ (Amos, 1972: III, 250). Besonders den Masken widmet der Prophet seine Aufmerksamkeit, dienen sie doch dem Verbergen des Kreuzes und der Verstellung des sich tierisch gebärdenden Menschen gleichermaßen und entsprechen so augenscheinlich der Visualisierungstendenz seines eigenen Vortrags. Doch werden die Masken den Christen von Engeln genommen, die vom Himmel niedersteigen. Der Ruf des Kreuzes wird dringender. Die Klimax rekuriert auf das Leitmotiv über die Prosopopöie des rufenden Kreuzes in kürzeren Abständen. Obwohl auch die Christen nicht alle dem Ruf folgen, erscheinen doch einige durch das Bad im Blute neu geboren. Der höchst dramatische Holzschnitt macht Landschaft, Hintergrund und vor allem wieder die Details in einem angeschnittenen Kreis sichtbar. Er läßt Rom in einem Hagelschauer versinken und bezieht Florenz bewußt in die Weltlandschaft der Erlösung ein. Die Figurengruppen werden durch ihre Situierung, durch Kleidung und Gesten getrennt. Auf den Ruf des Kreuzes, das seinen Glanz über der Erde verbreitet, verweist die Bewegung der Figuren und ihre pikturale Kennzeichnung (Abb. 4).

Es sind die großen visionären Welten, so auch die Jenseitsreise als Botschafter für Florenz, die Savonarola im Kompendium beschreibt, die schließlich ein mnemonisches Netz von pikturalen Merkzeichen ausbilden, die Savonarolas Technik der bildhaften Memorialisierung fruchtbar werden lassen. Aus dem rekurrierenden Kontinuum seines eher zufälligen Sprachflusses, der um den spannungsgeladenen Umschlag kreist, heben sich Details in der Form von Ding-Symbolen heraus. Neben dem Kreuz auf dem Berge, den weißen Hemden, roten Kreuzlein, der Krone, die der Prediger als Botschafter im Paradies für Florenz darreicht, neben Tieren und Blumen stehen Äpfel, Kugeln, Schlüssel, Räder, Schwerter, Hämmer und Sägen. Sie werden, wie etwa das Rad des Hesekiel, aus ihren typologischen Bezügen gelöst und handhabbar gemacht. Sie sind es, die ausschnitthaft-vergrößert auf Holzschnitte und Gedenkmünzen gelangen und dem Prediger seine Breitenwirkung ermöglichen (Abb. 5, 6).¹¹

Dieser Emblematisierung steht der Florentinische Holzschnitt zur Seite, der die Bilder des spannungsgeladenen Umschlages durch seine präzise Bildaufteilung und die Versinnbildlichung entscheidender Details fixiert. Die Massenprozessionen schließlich, die in den Jahren nach dem Tod des Lorenzo de' Medici an die Stelle des Florentiner Karnevals treten, wiederholen die Bildwelten des Predigers real im städtischen Raum. Von ihnen ist sicherlich die Prozession am Palmsonntag, dem 27. März 1496, am besten belegt, angeführt von 6000-7000 bekränzten Kindern in weißen Hemden mit roten Kreuzchen und Palmwedeln

¹¹ Die von Savonarola angestrebte Massenwirkung reflektiert sich nicht nur in den Holzschnitten, die die Drucke illustrieren, sondern vor allem auch in den mehr als 150 gedruckten Einzelschriften, die zwischen 1492 und 1498 in Florenz von Savonarola erschienen sind.

in den Händen und der Tafel, auf der der Einzug Jesu in Jerusalem zusammen mit der von Savonarola im Paradies dargereichten Krone nachgebildet ist (Burlamacchi 1937: 127-129).

So beherrschen Savonarolas Bildwelten das städtische Leben. Dafür sorgt er auch, indem er sie selbst in seinen Predigten ständig erinnert. Viele seiner Predigten enthalten schließlich nur noch die Aufforderung zum gemeinsamen Erinnern der Bilder und ihrer Bedeutungen: „Ricordatevegli del core che era sopra la coronelle della Vergine? quello significa tutti e nostri cori uniti insieme in pace“ (*Ezechiele*, 1955: I, 6). Oder er erinnert an die mythologisch anmutende Erwählung der Stadt durch einen Apfel:

Ricordati ancora, Firenze, che io t'ho detto che io t'ho dato la mela, come fa la madre, quando dà la mela al suo figliuolo [...]. Così dico a te, Firenze: Iddio ti ha dato la mela, cioè ti ha eletta per sua; se non vorrai fare penitenzia e convertirti a Dio, Lui ti torrà la mela e daralla ad altri. (*Ezechiele*, 1955: I, 58)

Die faktisch automatisch abrufbare Erinnerung bezieht dann natürlich das inzwischen real gewordene Zeitgeschehen ein: „ricordati quando io ti dissi, ora sono tre anni ... Ed ecco è venuto“ (*Ezechiele*, 1955: I, 55). Selbstbezügliche Verweise und Einbindung des Geschehenen in die Auslegung bestätigen die Prophezeiungen am Faktischen.

Auch wenn die Bildkraft die Predigten beherrscht, das Entziffern, so weiß Savonarola, ist doch unumgänglich. Prophezeien, so versichert er, ist nicht nur ein Empfangen von Bildern, sondern die spezifische Teilhabe am göttlichen Licht. Sie befähigt den Propheten zur deutlichen Klärung der eingegebenen Bilder, durch sie vollzieht sich die Anwendung auf die Gegenwart.¹² Entziffert wird ständig durch Zwischenbemerkungen im Redevollzug: ‚e questi erano i cattivi prelati‘. Savonarola lässt keine Möglichkeit der automatisierenden Äquivalenzsetzung aus. Insgesamt aber sind die Bilder dem rekurrierenden Thema der Predigt in der Art des Exempels zugeordnet. Auf diese Weise werden sie zum konkreten und verlebendigen Argument seiner Rede und ergänzen das sprachlich rekurrierende Thema.

Ausgehend von den Sprüchen Salomons wird in *Dell'arte del ben morire* die wirkliche Weisheit der Weisen an Tieren, der Ameise, der Heuschrecke, dem Häschen und der Eidechse, aufgezeigt. Savonarolas Deutung verallgemeinert, er verschränkt die Sprüche mit dem letzten Ziel, das alle vor Augen haben. So werden die Ameisen zu den guten Frauen, die schwach und gebrechlich, aber voll Andacht sind und ihr Leben Gott geweiht haben. Antithetisch stellt er ihnen die Kaufleute entgegen, die über Meere fahren und Vermögen anhäufen. Die Kaninchen versinnbildlichen für ihn einfache Leute, die ihr Lager im Fels bereiten, denn, so verweist der Prediger in der typisch biblischen Korrespon-

¹² Im *Compendio* unterscheidet Savonarola drei Arten der Offenbarung, die rein geistige, die Offenbarung über Bilder und die Offenbarung über die Worte Gottes. Die bildlichen Offenbarungen müssen geklärt werden: „alcuna volta nella immaginazione forma diverse figure e visione immaginarie, le quale significano quello che ha a intendere e a prenunziare el profeta. E lui per el lume sopradetto intende tutta la significazione delle predette visione, altrimenti non si potrebbe domandare profeta“ (*Compendio*, 1974: 7).

denzlektüre: „Petra autem erat Christus“ (I. Kor. 10, 4). Deshalb sind die Kaninchen weiser als die Fürsten und Prälaten, die in ihren Palästen nicht bei Christus wohnen. Die Heuschrecken dagegen sind jene Bürger, die keinen König haben. Sie sind weiser als alle Gelehrten, Theologen, Philosophen, Juristen, Redner und Priester, die ihre Zeit mit Spitzfindigkeiten verschwenden. Die Eidechsen schließlich gehen bei Savonarola auf den Händen. Sie verstehen nicht zu philosophieren, sondern richtig zu handeln. Abgesehen von den Irrtümern der Übersetzung zeigt sich, daß Savonarola im ständigen Überbietungsvergleich arbeitet, durch den er die Grundopposition mit immer neuen Menschengruppen ausfüllen kann. Weiser als die Weisen sind die Armen und Einfältigen. Ihnen stehen die Kaufleute, die Reichen, die Mächtigen, die Gelehrten und Prälaten entgegen. Diese werden auch konkret und persönlich anvisiert. Wenn er nicht auf die Medici im Sinnbild des Tyrannen zielt, trifft es die Prälaten in Rom, so wie z.B. in der Zwölften Predigt über Amos mit Hilfe der fetten Kühe von Samaria. Savonarola faßt die fetten Kühe als Freudenmädchen auf und verschiebt das moralische Bild über eine Ortsveränderung auf die Dirnen von Italien und Rom. Dann klärt er, was eine Kuh ist: „la vacca è un animale insulso e grosso e proprio come uno pezzo di carne colli occhi“ (*Amos*, 1971: I, 323). Er dehnt den Begriff verallgemeinernd und verschiebt ihn metonymisch über die Nähe – die Kühe stehen immer in der Nähe des Stiers. Dieser aber fungiert im Wappen der päpstlichen Borgia. Die fetten Kühe bekommen allusiven Charakter und Savonarola suggeriert dem Publikum: „tu mi intendi bene“. Dann nimmt er das Epitheton auf und erweitert es: „Orsù vacche grasse, idest grasse di danari, grasse ché mangiate bene et calumniam facitis egenis et confrigitis pauperes: voi imponete e’ falsi peccati e calunnie alli uomini“ (*Amos*, 1971: I, 324). Savonarolas gleichsetzende und automatisierende Deutungen ziehen über Bildvorstellungen durch immer neue Amplifikationen die Gegenwartswelt in die Allegorese hinein und stimmen sie mit dem Erfahrungshorizont der Florentiner ab.

Geißelt der Prediger seine Stadt, metaphorisiert er beispielsweise einfach den Fluß von Babylon zum Sündenfluß der Florentiner: „O Firenze, siedi sopra e’ fiumi de’ tuoi peccati“. Gleich darauf kann sich der Sündenfluß in den Tränenfluß der Reinigung verwandeln: „fa un fiume di lagrime per lavarli [...] ora bisogna fare fiume di lagrime [...], bisogna mutare vita e proposito“ (*Aggeo*, 1965: 9). Auch die Auslegungsreihe der apokalyptischen Reiter in der Dritten Predigt über die Psalmen ist typisch. Sie vollzieht sich über die Farbgebung der Pferde. Das weiße, rote, schwarze und das fahle Pferd stellen für Savonarola Zeitzustände der Kirche dar:

[...] il bianco significava lo stato delli apostoli; il rosso significava lo stato de’ martiri, che fu il secondo stato della Chiesa; il nero significava il tempo degli eretici, che fu il terzo stato della Chiesa; il pallido significava il tempo de’ tiepidi, ch’è oggi. (*Salmi*, 1969: I, 48)

So werden die sichtbaren Zeichen zu historischen Ordnungsprinzipien, in denen die ursprüngliche Absicht die Gegenwart vorgeprägt hat. Savonarola setzt sich an das Ende seiner Erfüllungsallegorie.

Savonarolas Predigten, so zeigt sich, erzielen ihre Spannung aus der Aktualisierung der Vorstellung von einem Moment des Umschlags, der immer den letzten Zeitpunkt anvisiert. Seine Bilder setzen diesen spannungsgeladenen Moment in Kraft, verlebendigen und vergegenwärtigen ihn. So wird die präsentische Kraft des simultanen Vorstellungsbildes an der Endzeit gemessen, die der Erneuerung und der zu erwartenden Zukunft entspricht. Savonarolas Deutungen messen den Gegenwartsmoment am letzten Augenblick und führen ihn zirkulär auf sich selbst zurück. So kann der tiefste Punkt des Gegenwärtigen sichtbarer Ausdruck des Neubeginns sein, der Sündenfluß zum reinigenden Tränenfluß werden. Auch diese zyklische Weltsicht verbindet Savonarola zutiefst mit seinen Zeitgenossen. Die alte Idee der *renovatio* wird zu einer Emphase der notwendigen Wiedergeburt. Rollenmimesis in der *actio* und die optische Illusion beim Erzählen haben dabei die Funktion, die ineinander aufscheinenden Zeiten, Figuren und Momente zu konkretisieren und zu fixieren, so daß der Moment eines jederzeit möglichen Umschlags suspendiert erscheint. Es handelt sich um dieselbe mimetische Illusion, derer sich Autoren wie Poliziano oder Maler wie Botticelli bei der Darstellung antiker Themen bedienen, um am Reich der Venus das Goldene Zeitalter der Medici ablesbar zu machen oder den Moment einer Verwandlung festzuhalten. Im Bild versammeln sich die Zeiten, die Bewegung wird suspendiert. Die mediale Notwendigkeit ermöglicht es, das Bild zum Medium der amplifizierenden Oppositionen der Gegenwart zu machen.

Doch die Inszenierung des spannungsvollen Umschlags fordert die Geduld der Florentiner heraus. Sie erwarten ihn in jedem Moment, faktisch und real. Dem Propheten und Prediger Savonarola bleibt zuletzt nur der Versuch, diesen allumfassenden Moment selbst einzunehmen. Als Savonarola am 11. Februar des Jahres 1498 trotz seiner Exkommunikation durch Papst Alexander VI. seine kriegerisch-radikalen Predigten über das Buch Exodus beginnt, geht er erneut vom Bild des Seelenfischers aus, der nun so weit auf das Meer gefahren ist, daß er den Hafen aus den Augen verloren hat (*Esodo*, 1955: I, 4). Wieder wendet er sich an Gott, jetzt mit der Bitte, die neue Zeit beginnen zu lassen. Erneut tritt er in den Dialog mit den Florentinern, geißelt die Herrscher, die ihrer Mission nicht gerecht werden, fordert dazu auf, sie wie eine zerbrochene Säge, wie zerbrochenes Eisen wegzuzwerfen. Trotz aller Militanz prägt noch der letzte Zyklus seiner Predigten ein Bild aus. Bevor Savonarola von der Bühne abtreten muß, spricht er den Florentinern von einer verschlossenen Kasette, zu der er das Schlüsselchen besitzen würde. Theatralisch läßt er in einer Predigt sogar Schlüssel gegeneinander klingen, um das Klingen von Münzen vernehmbar zu machen. Gezwungen, die Wende durch eine mimetische Geste zu bewältigen, bleibt ihm am Ende nur die dramatische Selbstinszenierung des letzten, spannungsgeladenen Augenblicks. Er zieht den Schlüssel bis zuletzt nicht hervor, das Kästchen bleibt ungeöffnet, der Moment suspendiert. So entsteht in der Rollenmimesis noch zuletzt ein Bild, durch das sich der Prediger den Vorstellungen der Nachwelt einzuprägen vermag.

Bibliographie

Werkausgabe

- Girolamo Savonarola. Edizione nazionale delle Opere, a cura di Roberto Ridolfi, Roma 1955-.
- Apologeticus. De ratione poeticae artis, in: Scritti filosofici, I, IV, a cura di Gian Carlo Garfagnini, Eugenio Garin, Roma 1982.
 - Compendio di rivelazioni. Dialogus de veritate prophetica, a cura di Angela Crucitti, Roma 1974.
 - De simplicitate Christianae vitae, a cura di Pier Giorgio Ricci, Roma 1959.
 - Dell'arte del ben morire, in: Prediche sopra Ruth e Michea, I, a cura di Vincenzo Romano, Roma 1962.
 - Prediche sopra Aggeo, con il trattato circa il reggimento e overno della città di Firenze, a cura di Luigi Firpo, Roma 1965.
 - Prediche sopra Amos e Zaccaria, I-III, a cura di Paolo Ghiglieri, Roma 1971-1972.
 - Prediche sopra Ezechiele, I-II, a cura di Roberto Ridolfi, Roma 1955.
 - Prediche sopra l'Esodo, I-II, a cura di Pier Giorgio Ricci, Roma 1955-56.
 - Prediche sopra i Salmi, I-II, a cura di Vincenzo Romano, Roma 1969.
 - Trattato dell'amore di Gesù Cristo, in: Operette spirituali, I, a cura di Mario Ferrara, Roma 1976.

Sekundärliteratur

- Alberto Asor Rosa (a cura di), Letteratura italiana, III.2: Le forme del testo. La Prosa, Torino 1984.
- Lina Bolzoni, La predicazione profetica del Savonarola, in: Asor Rosa (a cura di) 1984: 1053-1057.
- Lina Bolzoni, La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena, Torino 2002.
- Pacifico Burlamacchi, La Vita del Beato Ieronimo Savonarola, Firenze 1937.
- Vittorio Coletti, Parole dal pulpito. Chiesa e movimenti religiosi tra latino e volgare nell'Italia del Medioevo e del Rinascimento, Casale Monferrato 1983.
- Carlo Delcorno, Exemplum e letteratura. Tra Medioevo e Rinascimento, Bologna 1989.
- Anna Fontes/Jean-Louis Fournel/Michel Plaisance (éd.), Savonarole. Enjeux, débats, questions. Actes du Colloque International (Paris, 25-27 janvier 1996), Paris 1997.
- Giglio Fragnito/Mario Miegge (a cura di), Girolamo Savonarola da Ferrara all'Europa, Firenze 2001.
- Giancarlo Garfagnini (a cura di), Savonarola e la mistica, Firenze 1999.
- Giancarlo Garfagnini/Giuseppe Picone (a cura di), Verso Savonarola. Misticismo, profetia, empiti riformistici fra Medioevo ed Età moderna, Firenze 1999.
- Alois M. Haas, Sermo mysticus. Studien zu Theologie und Sprache der deutschen Mystik Freiburg/Schweiz 1979.
- Horst Heintze/Giuliano Staccioli/Babette Hesse (Hrsg.), Lorenzo der Prächtige und die Kultur im Florenz des 15. Jahrhunderts, Berlin 1995.
- Claudio Leonardi, Savonarola e il 'Trattato dell'amore di Cristo', in: Garfagnini (a cura di) 1999: 63-75.
- Marina Marietti, Les figures du discours dans la prédication de Savonarole, in: Fontes/Fournel/Plaisance (éd.) 1997: 1-17.
- Eugenio Marino, Estetica, fede e critica d'arte. L'arte poetica di Savonarola. L'estetica di Ficino e la Primavera di Botticelli, Pistoia 1997.

- Tina Matarrese, ‚Come parli frate?‘. Sulla lingua e lo stile del Savonarola, in: Fragnito/Miegge (a cura di) 2001: 117-139.
- Matthias Mayer, Die Politische Theologie Girolamo Savonarolas. Studien zur Rezeptionsgeschichte und zum aktuellen Verständnis, Tübingen 2001.
- Josef Nolte, ‚Reduktion und Konzentration‘. Einige Feststellungen zur Ästhetik Savonarolas vor allem im Horizont seines christlich bestimmten Humanismus und seiner antimedicischen Reformpolitik, in: Heintze/Staccioli/Hesse (Hrsg.) 1995: 169-185.
- Francesco Santi, Naturali esperienze dell’eternità in Caterina da Siena, in: Garfagnini/Picone (a cura di) 1999: 35-47.
- Joseph Schnitzer, Savonarola. Ein Kulturbild aus der Zeit der Renaissance, 2 Bde., München 1924.

Bildnachweis

- 1.-3. Girolamo Savonarola, Predica dell’arte del ben morire, Firenze 1496, hrsg. von Erich von Rath, Faksimile, Berlin 1926.
4. Das Bild stammt aus Domenico Benivienis Tractato di maestro, Florenz 1496. Es wurde bei Francesco Bonaccorsi in Florenz gedruckt, in: Schnitzer 1924: II, 811.
- 5.-6. Nach Schnitzer gehen die Münzen mit dem nach links gewendeten Porträt, deren Rückseite das Schwert des Herrn zeigen, auf Ambros della Robbia zurück, in: Schnitzer 1924: II, 816f.

Anhang:

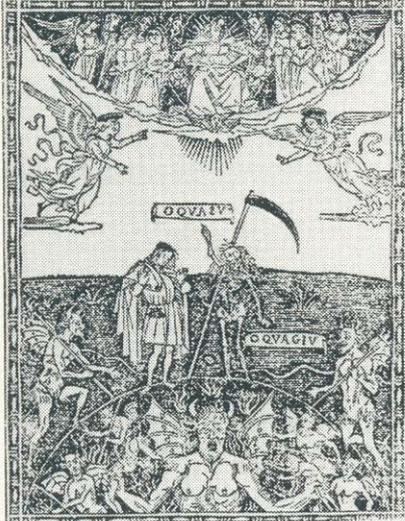


Abb. 1



Abb. 2

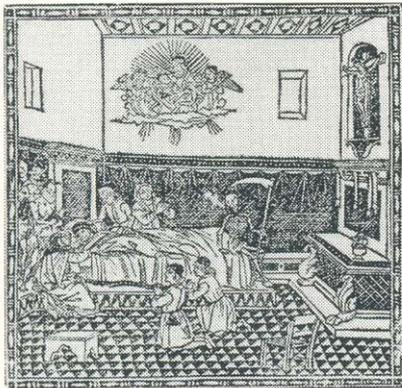


Abb. 3

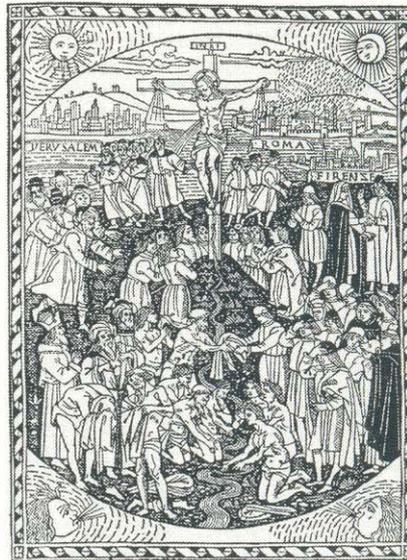


Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6