

TRAJEKTE

Eine Reihe des Zentrums für
Literatur- und Kulturforschung Berlin

Herausgegeben von

Sigrid Weigel und Karlheinz Barck (†)

Gesichter

Kulturgeschichtliche Szenen aus der
Arbeit am Bildnis des Menschen

Herausgegeben von Sigrid Weigel
unter Mitarbeit von Tine Kutschbach

Wilhelm Fink

Die Drucklegung dieses Buches wurde vom Bundesministerium für Bildung
und Forschung unter dem Förderkennzeichen 01UG0712 gefördert.
Die Verantwortung für den Inhalt liegt beim Herausgeber.

Umschlagabbildung:
Georges Méliès, *Autoportrait de l'Artiste*.
Privatsammlung.
Foto: S. Worring.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2013 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Redaktion: Tine Kutschbach, ZfL Berlin
Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5344-0

CARLO GINZBURG

Seitenblicke

Anmerkungen zu einem Brief von Machiavelli

1.

Persönliche Dokumente wie die zwischen Freunden gewechselten Briefe liefern unschätzbare historische Evidenz: für das, was sie sagen, ebenso wie für das, wovon sie schweigen. Offen ausgesprochene, vertrauliche Bemerkungen und stillschweigendes Wissen wechseln sich auf der gleichen Seite, in ein und demselben Absatz ab. Niedergeschriebene Worte wirken dabei als Stellvertreter für faziale Reaktionen, Tonfälle, Zwinkern oder auch Schweigen.

Dies gilt in besonderer Weise für die zwischen Niccolò Machiavelli und seinem Freund Francesco Vettori gewechselte Korrespondenz, da beide ihre Briefe mit einem hohen Maße an literarischem Bewusstsein verfassten.¹ Hinter den Zeilen vernehmen wir häufig Ungesagtes, das ihren Dialog angetrieben hat. So offenbart Machiavellis berühmtester, am 10. Dezember 1513 geschriebener Brief, in dem er den *Fürst* erwähnt, eine bittere Ironie, sobald man ihn neben Vettori's Brief vom 23. November stellt.² Vettori, als Botschafter von Florenz in Rom, prahlt mit seinen Begegnungen mit dem Papst und den Kardinälen und provoziert so seinen Freund zur Beschreibung seines Lebens im ländlichen L'Albergaccio. Seit er nach der Rückkehr der Medici Florenz verlassen musste, verbrachte Machiavelli dort sein Exil in Gesellschaft alter Männer beim Kartenspielen in der örtlichen Herberge mit dem Müller, dem Schlachter und zwei Töpfern.

Ende Dezember 1513, Anfang Januar 1514 verbrachten Filippo Casavecchia und Giuliano Brancacci, zwei junge Männer aus Florenz, einige Wochen in Vettori's Haus in Rom. Beide waren mit Machiavelli befreundet: Sein Vertrauter Casa-

1 Vgl. Niccolò Machiavelli: *Opere*, hg. v. Corrado Vivanti, Bd. 2: *Lettere, legazioni e commissarie*, Turin (Einaudi) 1999, S. 212–462; dt. Auswahl an Übersetzungen in: Niccolò Machiavelli: *Gesammelte Schriften*, Bd. 5: *Historische Fragmente, Komödien, Briefe*, hg. v. Hanns Floerke, übers. v. Johann Ziegler/Franz Nicolaus Baur, München (Georg Müller) 1925. Ich bedanke mich bei Eloisa Morra, die mich auf das Thema hingewiesen hat, und Sam Gilbert für seine Kommentare.

2 Vgl. Giulio Ferroni: „Le cose vane nelle *Lettere* di Machiavelli“, in: *Rassegna della letteratura italiana*, 76, Ser. 7 (1972), S. 215–264; John M. Najemy: *Between Friends. Discourses of Power and Desire in the Machiavelli-Vettori Letters of 1513–1515*, Princeton, NJ (Princeton University Press), 1993.

vecchia war der erste, der einen frühen Entwurf des *Fürst* zu lesen bekam.³ Der Briefwechsel der folgenden Wochen zwischen Machiavelli und Vettori ist von einer Reihe liebevoller Scherze über die unterschiedlichen sexuellen Neigungen der beiden jungen Männer durchzogen (Braccacci war ein bekannter Frauenheld, Casavecchia liebte Knaben). Dies ist der unmittelbare Kontext der Dokumente, die ich im Folgenden kommentieren möchte.

2.

Im ersten, auf den 18. Januar 1514 datierten Brief an Machiavelli schrieb Vettori, dass eine Nachbarin, eine Witwe von ehrbarer Herkunft, aber etwas laxer Moral,⁴ sein Haus in Begleitung ihres Bruders und ihrer beiden Kinder besucht hatte, „einer Tochter von ungefähr 20 Jahren und von außerordentlicher Schönheit“ und „eines Sohnes im Alter von 14, höflich und freundlich.“⁵ Während sie auf das Abendessen warteten, begann Braccacci sich mit der Tochter zu unterhalten und Casavecchia mit dem Jungen. Vettori nahm die Witwe und ihren Bruder zur Seite, um „sie in Ruhe zu lassen“:

Ich konnte allerdings nicht anders als hin und wieder mitzuhören, was Giuliano zu Constanzia, das war ihr Name, sagte, und das waren die süßesten Worte, die Du jemals gehört hast; er lobte ihren Edelmut, ihre Schönheit, ihre Rede, und jeden Teil einer Dame, den man preisen kann. Auch Filippo beschränkte sich mit dem Sohn nicht auf gewisse, den Umständen angemessene Ausdrücke, und so fragte er ihn, ob er einen Tutor habe, und ging weiter und fragte ihn, ob er mit ihm schlafe, so dass der schamhafte Jüngling des Öfteren seine Augen niederschlug, ohne ihm zu antworten.⁶

Als ein unangekündigter Besucher vorbeikam, wurde dieser so kühl von den jungen Florentinern begrüßt, dass er sich umgehend wieder verabschiedete. Das Abendessen verlief überaus angenehm. Vettori gestand Machiavelli, dass er sich in Constanzia verliebt habe: „niemals haben Sie mit Ihren Augen eine schönere, noch eine verführerische Frau gesehen.“⁷ Dann bezog er sich kurz auf einige Kapitel, die er von seinem Briefpartner erhalten hatte. Sie gefelen ihm ungemein, aber er wolle

3 Machiavelli: *Opere*, Bd. 2 (Anm. 1), S. 296 (10. Dezember 1513); *Gesammelte Schriften*, Bd. 5 (Anm. 1), S. 408. Vgl. auch den Eintrag „Casavecchia, Filippo“ (von Paolo Malanima) in: *Dizionario biografico degli italiani*, hg. v. Istituto Treccani, Bd. 21, Rom (Istituto della Enciclopedia Italiana) 1978.

4 Francesco Vettori, in: Machiavelli: *Opere*, Bd. 2 (Anm. 1), S. 306: „[...] è buona compagna.“

5 Ebd.: „una figlia di circa anni 20 la quale è bella per eccellenza“, „un figlio d'età d'anni 14, politico e gentile.“

6 Ebd., S. 307: „Né potevo però fare che qualche volta non porgessi l'orecchio a quello diceva Giuliano alla Constanzia, che così à nome, ch'erano le piú suave parole che voi udissi mai, lodandola della nobiltà, della bellezza, del parlare e di tutte le parte si può lodare una donna. Filippo ancora col maschio non si stava con certe parolete acomodate, col domandare se studiava, se avea maestro e, per entrare piú a drento, interrogava se dormiva con esso, in modo che spesso il vergognoso fanciullo abassava il viso senza risponderli.“

7 Ebd.: „voi non vedesti mai piú bella femmina colli ochi, né piú galante.“

sein abschließendes Urteil zurückstellen, bis er das ganze Werk – es handelte sich natürlich um *Der Fürst* – gesehen hätte.

Machiavellis Antwort vom 4. Februar verrät seine ungeheure Belustigung, die möglicherweise mit einem geschärften Sinn für seine soziale Isolierung aufgrund des Exils auf dem Land versehen ist (welches nur durch gelegentliche Besuche von Brancacci und Casavecchia gelindert wurde). Der Brief beginnt mit einer spaßhaften Anspielung auf die von Vettori erzählte Geschichte, „die ich wahrhaftig, hätte ich meine Kritzeleien nicht verloren, in die Memoiren der neuen Zeit würde eingedrückt haben.“⁸

Danach ändert sich der Tonfall. Machiavelli fährt mit einer detaillierten Beschreibung des Abendessens fort, an dem er indirekt teilgenommen hatte – als sehe er es durch Vettori's Augen:

Ich meine den Brancaccio zu sehen, wie er, um das Gesicht der Konstanza besser zu betrachten, zusammengekauert auf einem niederen Schemel sitzt und in Worten und Mienen, in Gebärden und Lächeln, in Mundverziehen, in Liebäugeln, in Räuspfern ganz zerschmilzt, ganz vergeht, und die Worte, den Atem, die Blicke, den Duft, die lieblichen Manieren und die kokette Freundlichkeit der Konstanze ganz in sich einsaugt.⁹

Dann fällt der Blick (der zeitgenössische Leser würde sagen, die Kamera) auf Filippo Casavecchia:

Ich sehe ihn sich gebärden, bald sich auf die eine Hüfte stützend, bald auf die andere; ich sehe ihn manchmal den Kopf schütteln über die abgebrochenen und verschämten Antworten des Jünglings. Ich höre ihn mit ihm sprechen, bald als Vater, bald als Lehrer, bald als Verliebter. Der arme Junge ist ungewiß, zu welchem Ziele er ihn führen möchte, bald fürchtet er für seine Ehre, bald vertraut er dem Ernste des Mannes, bald flößt ihm seine anmutige bedächtige Miene Verehrung ein.¹⁰

Als nächstes tritt Vettori selbst nach vorne:

Ich sehe Euch, Herr Botschafter, beschäftigt mit der Witwe und ihrem Bruder. Ihr habt ein Auge für den Knaben, – das rechte meine ich, – das linke für das Dämchen,

-
- 8 Machiavelli: *Gesammelte Schriften*, Bd. 5 (Anm. 1), S. 415; *Opere*, Bd. 2 (Anm. 1), S. 308 f.: „[...] se io non avessi perdute le mie bazzicature, io l'arei inserta in fra le memorie delle moderne cose, e mi pare che la sia così degna di recitarla ad un principe, come cosa che io abbia udita questo anno.“ Für den Bezug auf *Decennale Secondo* vgl. Machiavelli: *Lettere a Francesco Vettori e Francesco Guicciardini (1513–1527)*, hg. v. Giorgio Inglese, Mailand (Rizzoli) 2002, S. 221 f.
- 9 Machiavelli: *Gesammelte Schriften*, Bd. 5 (Anm. 1), S. 415; *Opere*, Bd. 2 (Anm. 1), S. 309: „E' mi pare vedere il Brancaccio raccolto in su una seggiola a seder basso per considerar meglio il viso della Gostanza, e con parole e con cenni, e con atti e con risi, e dimenamento di bocca e di occhi e di spurghi, tutto stillarsi, tutto consumarsi, e tutto pendere dalle parole, dallo anelito, dallo sguardo, e dallo odore, e da' soavi modi e donnesche accoglienze della Gostanza.“
- 10 Machiavelli: *Gesammelte Schriften*, Bd. 5 (Anm. 1), S. 415; *Opere*, Bd. 2 (Anm. 1), S. 309: „Io lo veggio gestire, e ora recarsi in su un fianco e ora in su l'altro, veggolo qualche volta scuotere il capo in su le mozze e vergognose risposte del giovane; veggolo, parlando seco, ora fare l'uffizio del padre, ora del precettore, ora dello innamorato; e quel povero giovinetto stare ambiguo del fine a che lui lo voglia condurre: et ora dubita dell'onore suo, ora confida nella gravità dell'uomo, ora ha in reverenzia la venusta e matura presenza sua.“

und ein Ohr für die Worte der Witwe, das andere für den Casa und den Brancaccio. Ich höre Euch antworten, im allgemeinen und auf die letzten Worte, wie das Echo. Endlich müßt ihr das Gespräch abbrechen, Ihr eilt an den Kamin mit gewissen raschen weiten Schrittlein, ein wenig vorgebückt.¹¹

Und so weiter.

3.

Dass diese lebendige Beschreibung die charakteristische Stimme des Dramatikers Machiavelli zeigt, wurde bereits bemerkt. Vettori selbst hat später darüber geschrieben, worauf ein Kritiker hingewiesen hat. Ein kurzes Stück in seinem *Viaggio in Alemagna* trägt den Titel *La Costanza di Casale di Monferrato*. Es entsprang seiner Liebesgeschichte mit der jungen Constanza. Die Betonung des Theatralischen in diesem Brief durch die Wissenschaft ist zweifellos angebracht, aber sie hat einige formale Elemente übersehen lassen, die eine genauere Untersuchung verdienen. Zuerst einmal die Wiederholung der Wendung „ich sehe“ in all ihren Varianten: „Ich scheine ihn zu sehen [...] Ich sehe ihn [...] Ich sehe ihn [...] Ich sehe Dich [...] Aber vor allem glaube ich zu sehen.“¹²

Das erinnert an die Sprache der Prophetie. Im zwanzigsten Gesang des *Purgatorio* stellt Dante sich vor, wie er Hugo Capet trifft, den Begründer der Capetinger, der *post eventum* eine die französischen Könige betreffende Prophezeiung ausstößt. Ich zitiere einen Abschnitt dieses Gesangs, der vom Attentat von Anagni, der körperlichen Misshandlung von Papst Bonifaz VIII. durch Wilhelm von Nogaret und seine französischen Freunde, handelt:

Perchè men paia il mal futuro e il fatto,
Veggio in Alagna intrar lo fiordaliso,
 E nel vicario suo Cristo esser catto.
Veggiolo un'altra volta esser deriso;
Veggio rinnovellar l'aceto e il fele,
 E tra vivi ladroni esser anciso.
Veggio il nuovo Pilato sì crudele,
 Che ciò nol sazia, ma senza decreto,
 Portar nel Tempio le cupide vele.

Daß alt und neue Schande kleiner scheine,
Seh ich die Lilie nach Alagna kommen,
 Um Christi Stellvertreter einzufangen.

11 Machiavelli: *Gesammelte Schriften*, Bd. 5 (Anm. 1), S. 415 f.; *Opere*, Bd. 2 (Anm. 1), S. 309: „Veggio voi, signor oratore, essere alle mani con quella vedova e quel suo fratello e avere uno occhio a quel garzone, il ritto però, e l'altro a quella fanciulla, e uno orecchio alle parole della vedova e l'altro al Casa et al Brancaccio; veggovi rispondere generalmente loro, et all'ultime parole, come Eco; e infine tagliare e ragionamenti, e correre al fuoco con certi passolini prestì e lunghi un dito, un poco chinato in su le reni.“

12 Vgl. Anm. 10.

*So seh ich ihn zum zweiten Mal verlästert,
 Ich seh ihn wieder Gall' und Essig trinken
 Und wieder zwischen Missetätern sterben.
 Ich seh Pilatus neu so grausam wieder,
 Daß dies ihm nicht genügt und er begierig
 Sein Banner trägt zum Tempel ohne Urteil.*¹³

Einige Jahre später zitiert Machiavelli die Zeile „Veggio in Alagna intrar lo fiordaliso“ („Seh ich die Lilie nach Alagna kommen“) in einem Brief an Francesco Guicciardini, um auf das Papst Clemenz VII. drohende düstere Schicksal hinzudeuten (die Vorhersage erwies sich als korrekt).¹⁴

Die Vermutung, dass sich Machiavellis Brief vom 4. Februar der Sprache der Prophetie bedient, wäre durchaus naheliegend. Einige Wochen zuvor hatte Machiavelli in seinem Brief an Vettori vom 19. Dezember 1513 ausgiebig eine apokalyptische Predigt kommentiert, die der Franziskanermönch Francesco da Montepulciano in Santa Croce gehalten hatte, „der, um mehr Kredit als Prediger zu finden, sich zum Propheten aufwirft.“¹⁵ „Aber ich hörte sie nicht selbst, weil ich solche Predigten nicht besuche“, schreibt Machiavelli voller Verachtung und fügt hinzu, dass ihn die dunklen Vorhersagen des Mönchs so sehr gängstigt haben, dass er seinen Plan, die Riccia, eine bekannte Kurtisane, noch am gleichen Morgen zu besuchen, fallen ließ.¹⁶ Wenn wir aber die Möglichkeit einer anderen Art von Parodie in Betracht ziehen, ergibt sich eine andere Interpretation von Machiavellis Brief.

4.

Der Abschnitt über Filippo Casavecchia („Ich sehe ihn sich gebärden [...]“) wird durch drei Verse eingeleitet:

Volsimi da man destra, e viddi il Casa
 Che a quel garzone era piú presso al segno,
 in gote un poco, e con la zucca rasa.¹⁷

13 Dante Alighieri: *Purgatorio* 20, 85–93, in: ders.: *Die göttliche Komödie. Italienisch und Deutsch*, Bd. 2: *Purgatorio – Der Läuterungsberg*, übers. und komm. v. Hermann Gmelin, Stuttgart (Klett) 1988, S. 240 f.

14 Machiavelli: *Opere*, Bd. 2 (Anm. 1), S. 411 (post 21. Oktober 1525); *Gesammelte Schriften*, Bd. 5 (Anm. 1), S. 496.

15 Machiavelli: *Gesammelte Schriften*, Bd. 5 (Anm. 1), S. 410; *Opere*, Bd. 2 (Anm. 1), S. 299: „el quale, per avere piú credito nel predicare, fa professione di profeta.“ Vgl. Roberto Ridolfi: *Vita di Niccolò Machiavelli*, Florenz (Sansoni) ³1969, S. 493.

16 Machiavelli: *Gesammelte Schriften*, Bd. 5 (Anm. 1), S. 411; *Opere*, Bd. 2 (Anm. 1), S. 299 f.: „La predica io non la udi', perché io non uso simili pratiche.“

17 Machiavelli: *Opere*, Bd. 2 (Anm. 1), S. 309; *Gesammelte Schriften*, Bd. 5 (Anm. 1), S. 415: „Ich wandte mich zur Rechten und sah den Casa bei dem Knaben näher seinem Ziele, ein wenig gravitätisch mit geschornem Kopfe.“

Viele Leser (doch gewiss nicht Vettori) haben übersehen, dass es sich hierbei um eine Parodie auf eine Terzine aus Petrarcas *Triumphus Fame* handelt:

Volsimi da man manca; e vidi Plato,
che 'n quella schiera andò più presso al segno
al qual aggiunge cui dal cielo è dato.¹⁸

Platon durch Casavecchia zu ersetzen ist durchaus typisch für den Briefeschreiber Machiavelli. Auch nachfolgend vermischt er in diesem Brief niederen und gehobenen Stil. Erneut erscheint Petrarca mit einem Echo aus *Triumph der Liebe* (I, 160): „Endlich ist Jupiter an den Triumphwagen gefesselt.“¹⁹ Es folgen Zitate aus Terenz und Ovid, gefolgt von einer Reihe gängiger mythologischer Themen. Machiavelli sieht Vettori („Veggovi“), der sich wie Jupiter in einen Schwan, in Gold, in verschiedene Tiere verwandelt. Wir werden hier mit einer spielerischen Variation der Ekphrasis konfrontiert, jenem literarischen Genre, das auf der Beschreibung eines bestehenden oder imaginierten Kunstwerks basiert. Der Bezug auf die Malerei erfolgt explizit am Ende von Machiavellis Kommentar zu der von Vettori beschriebenen Szene mit all ihren erotischen Feinheiten:

Aber vor allem glaube ich Filippo zu sehen, als Piero del Bene kam. Wenn ich malen könnte, ich würde ihn Euch gezeichnet schicken; denn gewisse seiner gemeinen Bewegungen, gewisse schiefe Blicke, gewisse unwillige Stellungen lassen sich nicht beschreiben.²⁰

In einem vorherigen Brief hatte Vettori seinem Freund amüsiert eine der skurrilen Reaktionen Casavecchias beschrieben: Als dieser eine Kurtisane überraschte, die bei Vettori zu Besuch war, sah Casavecchia sie mit „einem Paar staunender und schnippischer Augen“ an²¹; später hielt er seinem Gastgeber eine Standpauke und warf ihm unmoralisches Verhalten vor. Machiavelli nahm das Adjektiv *sdegnosi* als Ausgangspunkt einer Skizze von Casavecchias Gesicht, erklärte sich hierzu aber bald darauf außerstande und gab auf.

Wir wollen uns diese Worte genauer ansehen.

18 Francesco Petrarca: *Trionfi, rime stravaganti, codice degli abbozzi*, hg. v. Vinicio Pacca/Laura Paolina, Mailand (Mondadori) 2000, S. 433 f.; Petrarca: *Die Triumph auf das Leben und den Tod der Monna Laura*, übers. v. Benno Geiger, Wien (Phaidon) 1935, S. 84: „Ich sah zur linken Plato, hochgenommen / im Kreis der Weisen und zunächst dem Ziele, / das man erreicht allein durch Himmels Frommen.“ Vgl. Najemy: *Between Friends* (Anm. 2), S. 265: „a tercet with unmistakable Dantesque rhythms.“ Soweit ich sehen kann, haben die Herausgeber von Machiavellis Briefen bislang die Quelle der Parodie nicht identifiziert.

19 Machiavelli: *Gesammelte Schriften*, Bd. 5 (Anm. 1), S. 416; *Opere*, Bd. 2 (Anm. 1), S. 309 f.: „Veggio infine Giove incatenato innanzi al carro.“

20 Ebd.; *Opere*, Bd. 2 (Anm. 1), S. 309: „Ma soprattutto mi pare vedere Filippo, quando Piero del Bene giunse; e se io sapessi dipingere, vel manderei dipinto, perché certi atti suoi familiari, certe guardature a traverso, certe posature sdegnose non si possono scrivere.“

21 Francesco Vettori: Brief vom 24. Dezember 1513, in: Machiavelli: *Opere*, Bd. 2 (Anm. 1), S. 300: „un paio d'ochi ammirativi e sdegnosi.“

5.

Malerei ist stumme Dichtung, Dichtung Malerei, die spricht: diese Simonides zugeschriebene Redensart wird von Plutarch in *De gloria Atheniensium* (III, 346) zitiert. Zu Beginn seiner Biographie von Alexander dem Großen unterzieht Plutarch bei seiner losen Bestimmung der *Doppelbiographie* den Vergleich von Malerei und Dichtung, Bild und Text einer neuerlichen Betrachtung. Er sei Biograph, nicht Geschichtsschreiber:

Wie nun die Maler die Ähnlichkeiten dem Gesicht und den Zügen um die Augen entnehmen, in denen der Charakter zum Ausdruck kommt, und sich um die übrigen Körperteile sehr wenig kümmern, so muß man es mir gestatten, mich mehr auf die Merkmale des Seelischen einzulassen und nach ihnen das Lebensbild eines jeden zu entwerfen, die großen Dinge und die Kämpfe aber anderen zu überlassen.²²

Machiavelli war mit dieser Passage vertraut. Nachdem er 1502 Cesare Borgia in Imola getroffen hatte, schrieb er an seinen Freund und Kollegen Biagio Bonaccorsi und bat ihn um eine Ausgabe von Plutarchs Lebensbeschreibungen. Direkte wie indirekte Bezüge auf Plutarchs Porträts berühmter Männer sind durchaus üblich bei Machiavelli. Aber statt Plutarch zu folgen, der die Parallelen zwischen Malerei und Dichtung unterstrichen hatte, weist Machiavelli in seinem Brief an Vettori auf eine Differenz hin: Ein Gemälde kann etwas repräsentieren, das mit Worten unerreichbar ist. In dieser Bemerkung vernehmen wir ein Echo der Gespräche Machiavellis mit Leonardo.

6.

Machiavelli traf Leonardo 1502 am Hof von Cesare Borgia in Imola; Machiavelli hielt sich dort als Botschafter der Republik Florenz auf, Leonardo arbeitete als Ingenieur, Militärarchitekt, Kartograph. Im darauffolgenden Jahr versuchte Machiavelli unermüdlich, wenn auch erfolglos, ein Projekt Leonardos voranzutreiben, und zwar, die Stadt Pisa, die Florenz seit Jahren zu erobern versucht hatte, durch den Arno überfluten zu lassen.²³ 1503 begann Leonardo zudem die Arbeit an dem Fresko *Die Schlacht von Anghiari*, ein Karton, der zusammen mit Michelangelos Karton für *Die Schlacht von Cascina* im Saal des Palazzo Vecchio ausgestellt wurde. Machiavelli wiederum war unmittelbar in Leonardos Malerei involviert. Eine Be-

22 Plutarch: *Vita Alexandri* 1, dt. in: Plutarch: *Große Griechen und Römer*, eingel. u. übers. v. Konrat Ziegler, Bd. 5, Zürich/Stuttgart (Artemis) 1960, S. 1.

23 Nach wie vor grundlegend ist Edmondo Solmi: „Leonardo e Machiavelli“, in: ders.: *Scritti vinciani. Le fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci e altri studi*, Florenz (La nuova Italia) 1976, S. 535–571, insbes. S. 551–564. Vgl. ebenso Roger D. Masters: *Fortune is a River: Leonardo da Vinci and Niccolò Machiavelli's Magnificent Dream to Change the Course of Florentine History*, New York (Free Press) 1998; Patrick Boucheron: *Léonard et Machiavel*, Paris (Verdier) 2008.

schreibung der Schlacht von Anghiari von seiner Hand wurde auf einem Blatt der Leonardo-Handschrift *Codex Atlanticus* entdeckt.²⁴

In seinen Skizzenbüchern lobte Leonardo nachdrücklich die Vorzüge der Malerei gegenüber der Dichtung. Eines seiner Beispiele handelte von der Repräsentation einer Schlacht. Ein ausführliches Zitat mag einen Eindruck seiner Argumentation vermitteln:

Wirst du Dichter die blutige Schlacht darstellen, steht man da (*m. 3*: in Eins, gegenwärtig) vor düsterer Luft, verdunkelt von der erschrecklichen Mordmaschinen Dampf, der sich mit dichtem, den Himmel trüb einhüllendem Staube mischt, und inmitten der Flucht Elender, vom furchtbaren Tod Gescheuchter? In solchem Fall überragt dich der Maler, denn deine Feder wird aufgebraucht sein, ehe denn du voll auf beschreibst, was der Maler dir, mit seiner Wissenschaft, unmittelbar vor Augen stellt. Und es wird deine Zunge vom Durst, der Körper vom Schlaf und Hunger gehemmt werden, ehe du das in Worten darlegst, was dir der Maler in einem Augenblicke zeigt. In diesem Bild fehlt nichts als die lebendige Seele der vorgestellten Dinge, und an jedem Körper ist die ganze Seite völlig da, die sich in *einer* Ansicht zeigen kann, und das wäre eine langwierige und sehr ermüdende Sache für eine Dichtung, alle die Bewegungen derer herzusagen, die in solch' einer Schlacht fechten, sowie die Theile der Gliedmaassen und ihren Schmuck, Dinge, welche das fertige Bild in grosser Kürze und Wahrhaftigkeit vor dich hinstellt. Es geht dieser Darstellung nichts ab, als der Lärm der Geschütze, die Rufe der schreckeinflossenden Sieger und das Geschrei und Heulen der Geschreckten, Dinge, welche der Dichter gleichfalls dem Gehörsinn nicht darstellen kann.

Wir werden also sagen, die Poesie sei eine Wissenschaft, die in hohem Grade auf die Blinden wirkt, und die Malerei thue das Gleiche bei den Tauben; die Malerei bewahrt aber immer in dem Grade höheren Rang, als sie einem besseren Sinne dient.²⁵

24 Vgl. Solmi: „Leonardo e Machiavelli“ (Anm. 23). Solmis Annahmen wurden zurückgewiesen von Gerolamo Calvi: „Contributi alla biografia di Leonardo da Vinci“, in: *Archivio storico lombardo*, 43 (1916), S. 441, wonach das Dokument von dem Autor eines Briefentwurfs geschrieben wurde, der an Kardinal Ippolito d'Este adressiert war. Letzteres Dokument wurde Leonardo zugeschrieben von Jean Paul Richter (Hg.): *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, 2 Bde., Oxford u. a. (Phaidon u. a.) 1977 (1883), Bd. 2, S. 332, 343; vgl. Francesco Malaguzzi-Valeri: *La corte di Ludovico il Moro*, Bd. 2: *Bramante e Leonardo da Vinci*, Mailand (Hoepli) 1915, Abb. 694.

25 Leonardo da Vinci: *Das Buch von der Malerei*, ital.-dt., hg., übers. u. erläutert. v. Heinrich Ludwig, Bd. 1, Wien (Braumüller) 1882, S. 22–25; die Passage entstammt dem ersten Teil von Leonardos unveröffentlichtem *Trattato della pittura*: „Se tu, poeta, figurerai la sanguinosa battaglia, si sta (*m. 3*: in uno) con la oscura e tenebrosa aria, mediante il fumo delle spauenteuoli e mortali machine, mista co' la spessa poluere intorbidatrice del l'aria, e la paurosa fuga deli miseri, spauentati dalla orribile morte? In questo caso il pittore ti supera, perchè la tua penna fia consumata, innanzi che tu descriua appieno quel, che immediate il pittore ti rappresenta co' la sua scientia, e la tua lingua sarà impedita dalla sete, et il corpo dal sonno e fame, prima che tu co' parole dimostri quello, che in un istante il pittore ti dimostra. Nella qual pittura non manca altro che l'anima delle cose finte, et in ciascun corpo è l'integrità di quella parte, che per un sol aspetto può dimostrarsi, il che lunga e tedioussima cosa sarebbe alla poesia a ridire tutti li mouimenti de li operatori di tal guerra, e le parti delle membra, e lor' ornamenti, delle quali cose la pittura finita con gran breuità e uerità ti pone innanzi, et à questa tal dimostrazione non manca, se non il romore delle machine, et le grida de li spauentanti uincitor[!] e le grida e pianti de li spauentati, le quali cose ancora il poeta non può rappresentare al senso de l'audito. / Diremo adonque la poesia essere scientia, che sommamente

Der große Filmregisseur Sergej Eisenstein führte Leonardos berühmteste Übung der Ekphrasis, die Beschreibung eines Gemäldes, das die biblische Flut darstellt und auf das bekannte Verfahren „Vedeasi ... d'intorno vedeasi“ zurückgreift,²⁶ als Beispiel für ein frühes Drehbuch an.²⁷ Wasser und seine vielfältigen Bewegungsmöglichkeiten haben einige von Leonardos wunderbarsten Zeichnungen inspiriert. Wenn wir aber nach dem unmittelbaren Kontext suchen, ruft Leonardos Beschreibung einer Schlacht unweigerlich seine *Schlacht von Anghiari* in uns hervor. Einige seiner großartigsten Zeichnungen für den Karton sind überliefert; der fertige Karton und der Fresko sind verloren. Allerdings haben einige Kopien überlebt, darunter eine von Rubens. Die Gespräche zwischen Leonardo und Machiavelli, ihre Diskussionen über die jeweiligen Vorzüge von Malerei und Dichtung sind ebenfalls für immer verloren. Doch können wir nicht umhin, uns darüber zu wundern, wie Machiavelli auf Leonardos außergewöhnliche bildliche Neuerungen und ihren sowohl unmittelbaren wie mittelbaren Nachhall reagiert hat. An welche Art von Porträt aber mag Machiavelli gedacht haben, als er an Vettori schrieb: „Wenn ich malen könnte, ich würde ihn Euch gezeichnet schicken; denn gewisse seiner gemeinen Bewegungen, gewisse schiefe Blicke, gewisse unwillige Stellungen lassen sich nicht beschreiben.“²⁸

7.

Das prachtvolle *Bildnis eines Mannes* in der Berliner Gemäldegalerie (Abb. 1) wurde von Sydney Freedberg als „a male and anticlassical inversion of the *Mona Lisa*“ beschrieben.²⁹ Ich möchte nicht unterstellen, dass Machiavelli sich speziell auf dieses Gemälde bezogen hat. Ich möchte lediglich der Möglichkeit nachgehen, dass ein Gemälde wie dieses zu Machiavellis Bemerkung passt.

Niemand hat je bezweifelt, dass dieses Gemälde in Florenz im frühen 16. Jahrhundert angefertigt wurde, doch über seine Autorschaft lässt sich nach wie vor streiten. Die alte Zuschreibung an Franciabigio wurde 1911 von Claude Phillips zurückgewiesen, der statt dessen Rosso Fiorentino vorschlug. Lassen Sie mich aus Phillips' ekphrastischer Übung mit ihren sowohl negativen wie positiven Implikationen zitieren:

opera nelli orbi, e la pittura fare il medesimo nelli sordi, ma tanto resta più degna la pittura, quanto ella serue à miglior senso.“

26 Vgl. Richter (Hg.): *The Literary Works of Leonardo* (Anm. 24), Bd. 1, S. 352 ff.; Leonardo da Vinci: *Scritti letterari*, hg. v. Augusto Maroni, Mailand (Rizzoli) 1974, S. 176–183.

27 Sergej Eisenstein: *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, hg. v. Paolo Gobetti, Turin (Einaudi) 1964, S. 239 ff.

28 Vgl. oben Anm. 20.

29 Sydney J. Freedberg: *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*, Cambridge, MA (Harvard University Press) 1961, S. 541.



Abb. 1: N.N., *Bildnis eines Mannes* (Florenz, frühes 16. Jh.)

There is something turbulent, full of unrest, at once sensitive and aggressive, in this counterfeit of a young man fronting the spectator with eyes of suspicion and defiance. [...] By degrees I have convinced myself that we have here a portrait by Il Rosso, and very possibly, having regard to the oblique watchful look of the disquieting eyes, an auto-portrait.³⁰

Diese Zuschreibung wurde unter anderem von Roberto Longhi akzeptiert – allerdings nicht die Annahme, dass wir es hier mit einem Selbstporträt zu tun haben.³¹ Später begann Freedberg, wenn auch ohne Absicht, Rossos Autorschaft zu untergraben, indem er das Gemälde auf ca. 1516 datierte, das frühestmögliche Datum, das mit der Zuschreibung an Rosso (geb. 1495) zu vereinbaren ist. Freedberg folgte dem von Phillips eingeschlagenen Weg mit einigen Einschränkungen:

The actual effect of Rosso's picture is, however, eminently unclassical [...]. The head [...] has been strangely dislocated in respect both to the axis of the body and the vertical axis of the picture, and it has been even more abnormally displaced in space, thrust preternaturally forward to the foremost plane. [...] Thus imminently disjoined from its context and compelled toward us, the face is then subtly warped on its own axis (like, but far more subtly than in Berruguete's *Salome*), the far side pulled slightly toward the picture plane. [...] Rosso's sitter inverts the normal relation between spectator and the portrayed subject: he aggressively examines us, but does not permit that we examine him [...].³²

Freedbergs Bezugnahme auf die *Salome* in den Uffizien, von Longhi Berruguete zugeschrieben, hatte ein Nachspiel. In seinem Buch über Andrea del Sarto erwähnte John Shearman beiläufig die Zuschreibung des Berliner Bildnisses als wenig überzeugend und fügte in Klammern hinzu: „but perhaps by Alonso Berruguete.“³³ Shearmans Annahme wurde unter anderem im Katalog der Gemäldegalerie verzeichnet.³⁴ Es ließe sich ergänzen, dass der von Freedberg angeführte Vergleich zwischen den auf merkwürdige Weise dislozierten Köpfen der *Salome* und des unbekanntenen Jünglings durch einen weiteren Vergleich gestärkt wird, und zwar den zwischen *Salomes* Hand und den „long, almost claw-like, hands, nervous, sensitive, bony, slightly swollen at the joints, with carefully trimmed ‚filbert‘ nails“, auf die Phillips anhand des Berliner Gemäldes in einer impliziten Hommage an Morrellis Methode hingewiesen hat.³⁵

30 Sir Claude Phillips: „Il Rosso (Fiorentino) by Himself (?)“, in: *Burlington Magazine*, 20 (1911), S. 140–146, hier S. 140.

31 Vgl. Luisa Becherucci: *Manieristi toscani*, Bergamo (Istituto italiano d'arti grafiche) 1944, S. 24; Roberto Longhi: „Il Rosso Fiorentino“ (1951), in: ders.: *Cinquecento classico e Cinquecento manieristico, 1951–1970*, Florenz (Sansoni) 1976, S. 99–102, bes. S. 99; vgl. *Mostra del Pontormo e del primo manierismo fiorentino*, hg. v. Mario Salmi u. a., Florenz 1956, S. 121 f.

32 Freedberg: *Painting of the High Renaissance* (Anm. 29), S. 541.

33 John Shearman: *Andrea del Sarto*, Oxford u. a. (Clarendon) 1965, Bd. 2, S. 208.

34 Gemäldegalerie Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz Berlin: *Katalog der ausgestellten Bücher des 13.–18. Jahrhunderts*, Berlin 1975, S. 374.

35 Phillips: „Il Rosso“ (Anm. 30), S. 140.

Die Zuschreibung des Berliner Bildnisses an Berruguete statt an Rosso wäre auch mit einem geringfügig früheren Datum als 1516 zu vereinbaren. Alonso Berruguete ist ungefähr 1488 in Spanien geboren, d. h. in etwa ein Jahrzehnt vor Rosso, und er verbrachte die Zeit zwischen 1508 und 1518 im Großen und Ganzen in Florenz und eventuell in Rom. Longhi unterstrich seine Rolle bei der Einführung der *maniera* in Florenz unter Berufung auf Michelangelo, der ihn in einem Brief gelobt hatte. Vasari erwähnt ihn als einen jener Maler, die Michelangelos Karton der *Schlacht von Cascina* studiert hatten.³⁶ Die Zuschreibung an Berruguete ist alles andere als sicher, aber wir können mit Fug und Recht behaupten, dass das Berliner *Bildnis eines jungen Mannes* zur visuellen Erfahrungswelt Machiavellis gehörte.

8.

Anspielungen auf Gemälde und Skulpturen begegnen einem in Machiavellis Schriften nicht sehr häufig, sie sind aber in jedem Fall bedeutsam. Die Ausführungen zu Casavecchias fazialen Reaktionen in seinem Brief an Vettori bilden hiervon keine Ausnahme. Um deren Bedeutung zu erschließen, muss man einen weiteren seiner Briefe in Betracht ziehen, geschrieben am 25. Februar 1514. Der Brief ist berühmt – und überaus rätselhaft.³⁷ In ihm geht es, so Machiavelli, um „eine komische Metamorphose, würdig auf den alten Pergamenten zu stehen.“³⁸ Diese ironische Wendung wirkt wie ein Echo auf seinen Kommentar zur doppelten Anmache von Brancaccio und Casavecchia, die er „in die Memoiren der neuen Zeit würde eingerückt haben.“³⁹ In der Tat müssen diese beiden Briefe zusammen gelesen werden, der zweite als ein versteckter Kommentar zum ersten. Vettori (so wie wir) wird gebeten, die Geschichte nicht allzu wörtlich zu nehmen: „Damit sich niemand über mich beklagen könne, erzähle ich sie Euch unter Gleichnissen verborgen.“⁴⁰

Es folgt eine geistreiche Erzählung in der Tradition der florentinischen Novelle, der sie sowohl in der Form als auch im Inhalt ähnelt. Ihr Held ist „Julian Brancaccio zum Beispiel“⁴¹, d. h. jemand, dessen sexuelle Orientierung bereits eine andere als die des wirklichen Giuliano Brancacci ist. Dessen fiktionales Pendant hat nach

36 Roberto Longhi: „Comprimari spagnoli della maniera italiana“ (1953), in: ders.: *Arte italiana e arte tedesca con altre congiunture fra Italia ed Europa*, Florenz (Sansoni) 1979, S. 51–61, bes. S. 51–57.

37 Es sei denn, man liest ihn als einen unvermittelten dokumentarischen Beleg: Michael Rocke: *Forbidden Friendships. Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence*, New York u. a. (Oxford University Press) 1996, S. 151.

38 Machiavelli: *Gesammelte Schriften*, Bd. 5 (Anm. 1), S. 418; *Opere*, Bd. 2 (Anm. 1), S. 314: „una metamorfosi ridicula, degna d'essere notata nelle antiche carte.“

39 Vgl. oben Anm. 8.

40 Machiavelli: *Gesammelte Schriften*, Bd. 5 (Anm. 1), S. 418; *Opere*, Bd. 2 (Anm. 1), S. 314: „non voglio che persona si possa dolere di me, ve la narrerò sotto parabole ascose.“

41 Ebd.; *Opere*, Bd. 2 (Anm. 1), S. 314: „Giuliano Brancacci, verbigrazia.“

einem nächtlichen Spaziergang durch die Straßen von Florenz ein sexuelles Abenteuer mit einem jungen Mann. Dieser Teil der Geschichte wird mit unendlich vielen Metaphern und Zweideutigkeiten erzählt.⁴² Dann beschwert sich Machiavelli unvermittelt, „die Gleichnisse genügen nicht, und diese Metapher nützt mir nichts mehr.“⁴³

Sollten wir das Folgende unbesehen, *at face value*, glauben?

Der junge Mann verlangt für seine sexuellen Dienste von Brancacci eine Bezahlung. Brancacci verspricht ihm zu zahlen und bietet ihm als Pfand einen Namen und Adresse: „Wisse, ich bin Filippo di Casa vecchia; mein Magazin ist da und da. Geld habe ich jetzt nicht bei mir, komm du dahin, oder schicke morgen früh ins Magazin, ich werde dich zufriedenstellen.“⁴⁴

Am nächsten Tag schickt der junge Mann einen Bevollmächtigten mit einem Brief zu Casavecchia, um die Schulden einzutreiben. Doch Casavecchia jagt ihn davon, und als er nach geraumer Zeit den jungen Mann schließlich selbst vor sich hat, platzt es wütend aus ihm heraus: „ich bin ein sehr wohlgesitteter Mann, und gebe mich nicht mit solchen Schlechtigkeiten ab.“⁴⁵ Nach einer Reihe von Missverständnissen wird Giuliano Brancacci als der wahre Schuldige ausgemacht: „Jetzt erschien jedermann die Sache klar, Filippo blieb rein von Vorwurf und Brancaccio hatte die Schande. In ganz Florenz hörte man während dieses Karnevals nichts anderes, als: bist du der Brancaccio, oder bist du der Casa?“⁴⁶

Machiavellis Quasi-Novelle wurde während der Karnevalszeit geschrieben und ist getränkt von karnevaleskem Geist. Sie beruhte wahrscheinlich auf einer wahren Begebenheit, die, wie Machiavelli am Ende seines Briefes sagt, Vettori womöglich schon in der einen oder anderen Form gehört haben mochte. Die Identifizierung des Protagonisten mit „zum Beispiel Julian Brancacci“ war vermutlich Machiavellis Erfindung, „unter Gleichnissen verborgen.“

Aber wovon handelt die Parabel? Sie als Metapher für Machiavellis Schreiben zu lesen, wie kürzlich vorgeschlagen wurde, erscheint eher wie ein Symptom für die Besessenheit des späten 20. Jahrhundert mit der Selbstreflexivität.⁴⁷ Alternativ ließe sich spekulieren (dies würde eine Besessenheit mit der Psychoanalyse reflektieren), dass der fiktionale Brancacci, der als ein Spiegelbild des wirklichen Filippo Casa-

42 Jean Toscan: *Le carnaval du langage. Le lexique érotique des poètes de l'équivoque de Burchiello à Marino (XV^e–XVII^e siècles)*, Lille (Université de Lille) 1981, Bd. 3, S. 1334.

43 Machiavelli: *Gesammelte Schriften*, Bd. 5 (Anm. 1), S. 419; *Opere*, Bd. 2 (Anm. 1), S. 314: „le parabole non bastano e questa metafora più non mi serve.“

44 Ebd.; *Opere*, Bd. 2 (Anm. 1), S. 314: „Sappi che io sono Filippo da Casavecchia, e fo bottega nel tal lato; e perché io non ho danari meco, o tu vieni, o tu mandi domattina a bottega, et io ti satisfarò.“

45 Ebd., S. 420; *Opere*, Bd. 2 (Anm. 1), S. 315: „io sono un uomo molto costumato, e non attendo a queste tristizie.“

46 Ebd., S. 421; *Opere*, Bd. 2 (Anm. 1), S. 316: „donde a ciascuno la cosa parse chiara, di modo che Filippo è rimasto tutto scarico, et il Brancaccio vituperato. Et in Firenze in questo carnasciale non si è detto altro, se non: ‚Se' tu il Brancaccio, o se' il Casa?‘“.

47 Najemy: *Between Friends* (Anm. 2), S. 273: „In short, various elements in the text strongly suggest that Giuliano Brancacci's hunting is a metaphor for Machiavelli's writing. Both are governed, trapped, and exposed by the risky peregrinations of desire.“

vecchia präsentiert wird, eine Projektion von Machiavellis angeblicher Bisexualität sei – ein Thema, das mit wenn auch zurückhaltender Ernsthaftigkeit von seinem maßgeblichen Biographen des 20. Jahrhunderts diskutiert wurde.⁴⁸ Akzeptierten wir diesen Vorschlag, kämen die Worte, mit denen Machiavelli den Namen des Protagonisten versah, einer versteckten Eigenidentifikation gleich: „Damit sich niemand über mich beklagen könne [...]“⁴⁹

Aber selbst wenn wir diese Hypothesen auf die Seite stellen, ist eines klar: Machiavellis Novelle schreibt sich in die florentinische Tradition ein, die Mitte des 14. Jahrhunderts mit Boccaccios Calandrino begann und im darauffolgenden Jahrhundert von Filippo Brunelleschi, dem berühmten Architekten, fortgesetzt wurde, der einem Zimmermann mit dem Spitznamen „Il Grasso“ (der Dicke) einen Streich spielte. Calandrino war überzeugt, dass er unsichtbar, Il Grasso, dass er jemand anders geworden sei. Diese Geschichten ebenso wie jene des fiktionalen „Giuliano Brancaccio“ beruhen auf Mehrdeutigkeiten, die letzten Endes den Begriff einer festen Identität unterminieren. „Bist du der Brancaccio, oder bist du der Casa?“

9.

Wir sind umgeben von Ambiguitäten.⁵⁰ Der Schein trügt, und Wörter sind mitunter nicht imstande die Wirklichkeit zu greifen – „la realtà effettuale“, Wirklichkeit, wie sie tatsächlich ist, um Machiavellis berühmte Worte zu zitieren. Malerei stellt eine Herausforderung, aber auch ein alternatives kognitives Modell dar. Deshalb erwähnt die Widmungsepistel des *Fürst* auch die Landschaftsmaler, „pittori di paesi“ (eine Referenz auf Leonardo, wie schon vor langer Zeit erkannt wurde), „denn wie die Landschaftszeichner sich unten in die Ebene stellen, um die Beschaffenheit der Berge und der Höhen zu betrachten, und hoch auf die Berge steigen, um das Land der Täler zu schauen, so muß man Fürst sein, um das Wesen des Volkes zu verstehen, und muß dem Volk angehören, um den Charakter der Fürsten zu begreifen.“⁵¹

48 Ridolfi: *Vita di Machiavelli* (Anm. 15), S. 420 f., Fn. 37.

49 Vgl. oben Anm. 40.

50 Das Wort Ambiguität taucht in Brunelleschis „La novella del grasso legnaiuolo“ zweimal auf. Vgl. *Novellieri del Quattrocento*, hg. v. Claudio Varese, Turin (Einaudi) 1977, S. 47–82, hier S. 67, 69. Hierzu vgl. André Rochon: „Une date importante dans l'histoire de la *beffa*: la nouvelle du Grasso legnaiuolo“, in: ders. (Hg.): *Formes et significations de la „beffa“ dans la littérature italienne de la Renaissance (Deuxième série)*, Paris (Univ. de la Sorbonne Nouvelle) 1975, S. 211–376; Valentin Groebner: *Der Schein der Person*, München (Beck) 2004, S. 13–16.

51 Machiavelli: *Der Fürst*, hg. v. Werner Bahner, übers. v. Friedrich Blaschke, Leipzig (Reclam) 1976, S. 19; Machiavelli: *Il principe*, in: ders.: *Opere*, hg. v. Corrado Vivanti, Bd. 1, Turin (Einaudi) 1997, S. 118: „perché così come coloro che disegnano e' paesi si pongono bassi nel piano a considerare la natura de' monti e de' luoghi alti e, per considerare quella de' luoghi bassi, si pongono alto sopra' monti, similmente, a conoscere bene la natura de' populi, bisogna essere principe, e, a conoscere bene quella de' principi, conviene essere popolare.“ Über einige Implikationen dieses Abschnitts vgl. Carlo Ginzburg: *Holztaugen. Über Nähe und Distanz*, Berlin (Wagenbach) 1999, S. 222–228.

Landschaftsmalerei lieferte Machiavelli ein Modell für kritische Distanz. Bilder des menschlichen Gesichts könnten in ähnlicher Weise als eng umrissene Modelle einer Welt dienen, die stets im Fluss, in Bewegung, im Wandel begriffen ist.

Aus dem Englischen übersetzt von Dirk Naguschewski

Thomas Macho, „Es schaut uns doch an‘: Zur physiognomischen Metaphorik in Wittgensteins Aufzeichnungen“:

Abb. 1:

Buster Keaton bei den Dreharbeiten zu Samuel Becketts *Film* (1963). Quelle:
Robert Benayoun: *Buster Keaton. Der Augen-Blick des Schweigens*, München (BAHIA-Verlag) 1983, S. 32 [Abb. 1].

Abb. 2:

Joseph Jastrow: *Duck-Rabbit*. Quelle:
Ders.: *Fact and Fable in Psychology*, Boston/New York (Houghton, Mifflin & Co.) 1901, S. 295 [Abb. 19].

Abb. 3:

Ludwig Wittgenstein: *Hasen-Entenkopf*. Quelle:
Ders.: *Philosophische Untersuchungen*, hg. v. G. E. M. Anscombe/Georg Henrik von Wright/Rush Rhees, in: ders.: *Werkausgabe*, Bd. 1, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1984, S. 520.

Abb. 4:

Moritz Nähr, *Kompositfotografie*. Quelle:
Michael Nedo: „Familienähnlichkeit: Philosophie und Praxis“, in: *Wittgenstein. Biographie – Philosophie – Praxis*, Katalog zur Ausstellung in der Wiener Secession 13.09.–29.10.1989, Bd. 1, Wien (Wiener Secession) 1989, S. 153.

Helmut Lethen, „Das Lächeln der Höflichkeit. Zwischen Physiologie und Maske“:

Abb. 1:

o.T. („Lächeln“), Fotografie. Quelle:
Desmond Morris: *Körpersignale: Bodywatching*, übers. v. Monika Curths u. Ursula Gnade, München (Heyne) 1985, S. 44.

Carlo Ginzburg, „Seitenblicke. Anmerkungen zu einem Brief von Machiavelli“:

Abb. 1:

N. N., *Bildnis eines Mannes*, Florenz, frühes 16 Jh. Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie. Foto: Jörg P. Anders.