

Uns entgeht auch einiges, wenn wir keinen Sinn haben für einen gewissen Unterschied zwischen religiöser und weltlicher Gestik. Es handelt sich nicht um einen scharfen Unterschied; insbesondere wurde eine primär religiöse Geste oft auch bei einem weltlichen Thema verwendet und hatte dann ein entsprechendes Gewicht. In Ermangelung anderer Hilfsmittel kann uns die Liste der Prediger sogar ein wenig Aufschluß über das Geheimnis von Pinturicchios *Szene aus der Odyssee* geben. Ganz ähnlich setzt seine Verwendung der ausschließlich weltlichen Einladungsgeste bei der Versucherin in *St. Antonius und St. Paulus* einen absichtlich profanen Akzent. Im allgemeinen aber neigen religiöse Bilder zu religiöser Gestik und heben dadurch die heiligen Geschichten ein wenig von der Ebene des profanen Alltagslebens ab; sie etablieren eine charakteristische Form physischer Ereignisse oberhalb des Normalen, einen besonderen hohen Stil.

7.

Eine Figur spielte in den Geschichten dadurch ihre Rolle, daß sie in den Gruppierungen und Haltungen, mit denen der Maler Beziehungen und Handlungen ausdrücken wollte, mit anderen Figuren interagierte. Nicht nur der Maler bediente sich dieser Art von Zuordnung: Dieselben Themen wurden oft auch in geistlichen Schauspielen der einen oder anderen Art dargestellt. Allerdings nicht in allen Städten. In Florenz hatte das religiöse Schauspiel während des 15. Jahrhunderts eine große Zeit, in Venedig dagegen waren solche Aufführungen verboten. Wo es sie gab, müssen sie beim Publikum die Visualisierung der von ihnen dargestellten Geschehnisse bereichert haben; tatsächlich wurde zu der Zeit eine gewisse Beziehung zur Malerei festgestellt. Im Jahre 1439 sah und beschrieb ein russischer Bischof, der sich wegen des Konzils in Florenz aufhielt, zwei Spiele, denen er in Kirchen beiwohnte, die *Verkündigung* und die *Himmelfahrt*. Er bemerkte über die Ähnlichkeit des einen oder anderen Details mit Gemälden: »Die Apostel gingen barfuß und sahen aus wie auf den heiligen Bildern.« »Der Engel Gabriel war ein schöner Jüngling, gekleidet in einen

Umhang so weiß wie Schnee und goldverziert – genau wie man die himmlischen Engel in den Gemälden findet.« Aber seine und andere Beschreibungen der geistlichen Schauspiele verraten uns nicht viel über das, was wir wissen möchten: die Art und Weise, wie sich ein Akteur körperlich zu einem anderen verhielt. Zweierlei scheint jedoch einigermaßen klar zu sein. Erstens – negativ und mutmaßlich –, daß die Beschreibungen, die wir von Aufführungen in Kirchen besitzen, oft auf deren Abhängigkeit von spektakulären Effekten hinweisen, die mit den verfeinerten erzählerischen Andeutungen des Malers nur wenig gemein haben. Die Spiele, die der russische Bischof 1439 sah, erreichten ihr Ziel mit komplizierten mechanischen Mitteln; an Schnüren aufgehängte Schauspieler, große kreisende Scheiben, gebündelte künstliche Lichtquellen, in hölzernen Wolken auf und ab steigende Spieler. Vorführungen der Geschichten auf der Straße, wie die Johannistagsfeiern in Florenz, die Matteo Palmieri 1454 beschrieb, scheinen den Gemälden nähergekommen zu sein, weil sie weniger sprachlich operierten und ein stärkeres Element des *tableau vivant* hatten, doch auch sie beruhten auf einem Prunk mit Zahlen: 1454 folgten den heiligen drei Königen 200 Reiter. Es gab natürlich auch viel bescheidenere Schauspiele; aber der Maler, der durch die komplexe und subtile Gruppierung einiger weniger Figuren ein dramatisches Ereignis ausdrückte, indem er statische Figuren so behandelte, als stünden sie in bewegten Beziehungen zueinander, und dabei nicht mit der Tatsache in Widerspruch geriet, daß seine Figuren unbewegt waren, konnte mit alledem nur in begrenztem Maße etwas gemeinsam haben.

Zweitens erwecken so fragmentarische Hinweise über die Aufführung der Stücke, wie wir sie heute finden können, den Eindruck, als habe ihre Gemeinsamkeit mit den Bildern paradoxerweise auf etwas beruht, was uns eher als anti-dramatische Konvention denn als Realismus erscheint. Zum Beispiel wurden die Spiele von einer Chorfigur eingeleitet, dem *festaiuolo*, oft in der Gestalt eines Engels, der während der Handlung des Spiels als Vermittler zwischen dem Betrachter und den geschilderten Ereignissen auf der Bühne blieb; ähnliche Chorfiguren, die den Blick fangen und auf die zentrale Handlung hinweisen, wurden oft auch von den Malern verwendet (Abbildung 37).

37. Filippo Lippi,
Die Jungfrau
betet das Kind an
(um 1465).
Florenz, Uffizien.
Tafelbild.



Alberti empfiehlt sie sogar in seiner *Abhandlung über die Malerei*: »Ich wünschte, es gäbe da eine Figur, die uns über das Geschehen des Bildes belehrt und unterrichtet...« Der Betrachter des Quattrocento nahm solche Chorfiguren gewöhnlich über seine Erfahrung des *festaiuolo* wahr. Oder aber die Spiele wurden von Figuren aufgeführt, die zwischen ihren Auftritten die Bühne nicht zu verlassen pflegten; statt dessen setzten sie sich in die ihnen zugewiesenen *sedie* auf der Bühne und standen wieder auf, wenn sie ihre Zeilen zu sprechen und ihren Part zu spielen hatten. Das Florentiner Spiel von *Abraham und Hagar* enthält hierzu ungewöhnlich klare Anweisungen:

»Nachdem er seinen Prolog beendet hat, geht der *festaiuolo* zu seinem Platz. Abraham sitzt in erhobener Position, Sarah in seiner Nähe; rechts zu

ihren Füßen ist Isaak und links, etwas weiter entfernt, sind Ismael und Hagar, seine Mutter. Am Rand der Bühne zur Rechten sollte ein Altar stehen, zu dem Abraham gehen wird, um zu beten; und am Rand der Bühne zur linken muß ein bewaldeter Hügel sein mit einem großen Baum, an dem eine Quelle hervortreten wird, wenn der Augenblick kommt [für die Episode mit Hagar und dem Engel].«

Hagar und Ismael sind in den ersten paar Minuten nicht am Geschehen beteiligt; sie warten auf ihren Sitzen, wie auch Abraham zu dem seinen zurückkehren wird. Auch diese Konvention findet ihr Gegenstück in der Logik vieler Gemälde (Abbildung 38). In Filippo Lippis *Jungfrau mit Kind und Heiligen* zum Beispiel (Abbildung 74) sitzen die Nebenfiguren der Heiligen da und warten auf ihren Augenblick, um aufzustehen und zu deuten, genauso wie es die Propheten in den Florentiner Spielen von der Verkündigung taten.

Jedenfalls ist man mit dem, was man über diese Schauspiele weiß, noch ein gutes Stück vom Zentrum des Problems ent-



38. Piero di Cosimo,
Besuch der Jungfrau
bei Elisabeth
(um 1490–1500).
Washington, National
Gallery of Art.
Tafelbild.

fernt, das uns in den Bildern interessiert: Auf welche Weise kann die bildlich dargestellte Haltung von, sagen wir, zwei Personen zueinander solche geistigen oder emotionalen Beziehungen wie Feindseligkeit, Liebe, Gedankenaustausch evozieren auf einer Ebene, die weniger explizit ist als Angriff, Umrarmungen, Zuhalten des Ohrs oder selbst noch verkürzte Varianten dieser Handlungen? Der Maler arbeitete mit Nuancen; er wußte, sein Publikum war in der Lage, aufgrund einer kleinen Andeutung von ihm zu erkennen, daß die eine Figur in seinem Gemälde Christus war, die andere Johannes der Täufer, und daß Johannes den Christus taufte. Sein Gemälde war gewöhnlich die Abwandlung eines Themas, das der Betrachter kannte, sowohl von anderen Bildern her als auch durch eigenes Nachdenken und aus der öffentlichen Darstellung durch Prediger. Zusammen mit verschiedenen Gründen des Geschmacks schloß dies eine drastische Schilderung des Offensichtlichen aus. Die Figuren des Malers spielen ihre Rollen mit Zurückhaltung. Aber dieser gedämpfte Modus der körperlichen Beziehung zehrt von einer deftigere einheimischen Tradition der Gruppierung und der Gestik; sie geht nicht oft in die Gemälde ein, wird aber gelegentlich in einem bescheideneren Medium dokumentiert wie der Buchillustration durch Holzschnitte. Ein Holzschnitt etwa aus dem neapolitanischen Buch *Leben und Fabeln des Aesop* von 1485 (Abbildung 39) arbeitet mit einer eindringlichen, einfachen und sehr beredten Figurengruppe. Schon bevor wir den Text gelesen haben, erhalten wir durch den Holzschnitt eine klare Mitteilung über die sich entwickelnde Handlung. Die kniende Figur mit den halb geschlossenen Händen richtet offensichtlich eine Bitte an die Figur auf dem Thron, deren erhobene Hand vermuten läßt, daß sie beeindruckt ist. Die beiden stehenden Figuren rechts sind so angeordnet, daß man eine Verbindung zwischen ihnen erkennt. Die eine streckt die Hand aus, als wolle sie auch freundlich um etwas bitten; die andere, die zweifellos grinst, krümmt einen Daumen halb in die Richtung des Schiffes. Wenn wir das anhand des Textes überprüfen, sehen wir, daß die kniende Figur tatsächlich Aesop ist, der erfolgreich mit König Krösus darüber verhandelt, daß der Tribut, den ihm die Samoser auf der rechten Seite entrichtet haben, nach Samos zurückgebracht werde.



39. Aesop und Krösus.
Aus: Aesop,
Vita [et] Fabule
(Neapel 1485).
Holzschnitt.

Die Version des Malers von solchem Beziehungsreichtum war gedämpft, aber selbst der für seine Zurückhaltung in diesen Dingen bekannteste Maler, Piero della Francesca, vertraute auf die Bereitschaft des Betrachters, Beziehungen in Gruppen hindeuten. In seiner *Taufe Christi* steht rechts eine Gruppe von drei Engeln (Abbildung 40), die einem Kunstgriff dienen, den Piero oft einsetzte. Wir werden gewahr, daß eine der Figuren mit schweren Lidern entweder direkt auf uns oder wenige Zentimeter über unseren Kopf hinweg oder an ihm vorbei starrt. Dieser Zustand stiftet eine Beziehung zwischen uns und ihr, und wir werden aufmerksam auf diese Figur und ihre Rolle. Sie ist fast ein *festaiuolo*. Die Rolle ist immer eine untergeordnete, ein begleitender Engel oder eine Hofdame;



40. Piero della Francesca, *Taufe Christi* (Detail). London, National Gallery. Tafelbild.

aber sie steht in enger Beziehung zu anderen, ähnlichen Figuren. Oftmals, wie in der *Taufe Christi*, ist ihr Kopf dicht bei anderen Köpfen, die sich der Art nach kaum unterscheiden, und diese schauen mit unbeirrbarer Aufmerksamkeit auf den wichtigsten Punkt der Erzählung, den getauften Christus oder die Begegnung zwischen Salomon und der Königin von Saba. Auf diese Weise werden wir aufgefordert, uns an der Figurengruppe zu beteiligen, die dem Ereignis beiwohnt. Wir schwanken zwischen unserer eigenen Frontansicht der Handlung und der persönlichen Beziehung zu der Engelgruppe und haben so eine doppelte Erfahrung des Geschehnisses; die Klarheit der einen Zugangsweise wird durch die Intimität der anderen bereichert. Der Kunstgriff wirkt subtiler auf uns als ein gebogener Daumen oder ein zeigender Finger, und er verlangt uns auch mehr ab: er setzt auf unsere Bereitschaft, stillschweigende Beziehungen zu und innerhalb einer Menschengruppe zu er-

warten und zu befördern, und diese unsere Bemühung verleiht unserer Wahrnehmung der Bedeutung der Gruppe um so mehr Gewicht. Wir werden zu aktiven Trabanten des Ereignisses. Diese Umwandlung einer populären gesellschaftlichen Kunst der Gruppierung in eine Kunst, in der ein strukturiertes Bild von Personen – die nicht gestikulieren, springen oder Grimassen schneiden – immer noch einen starken Eindruck von psychologischen Wechselwirkungen hervorruft, bildet das Problem; es ist zweifelhaft, ob wir die richtigen Voraussetzungen haben, um solche raffinierten Anspielungen überhaupt spontan zu sehen.

Eine der Aktivitäten des 15. Jahrhunderts, die den Gruppierungen der Maler ähnlich genug ist, um uns hier eine kleine Einsicht zu verschaffen, finden wir im Tanz; besonders in der *bassa danza* (Abbildung 41), diesem langsamen Schreit-Tanz, der während der ersten Jahrhunderthälfte in Italien populär wurde. Es gibt einige Umstände, welche die *bassa danza* zu einer hilfreichen Parallele machen, weit mehr als die geistlichen Schauspiele. Zunächst handelte es sich dabei um eine ausgebildete Kunst mit ihren eigenen Abhandlungen – die früheste



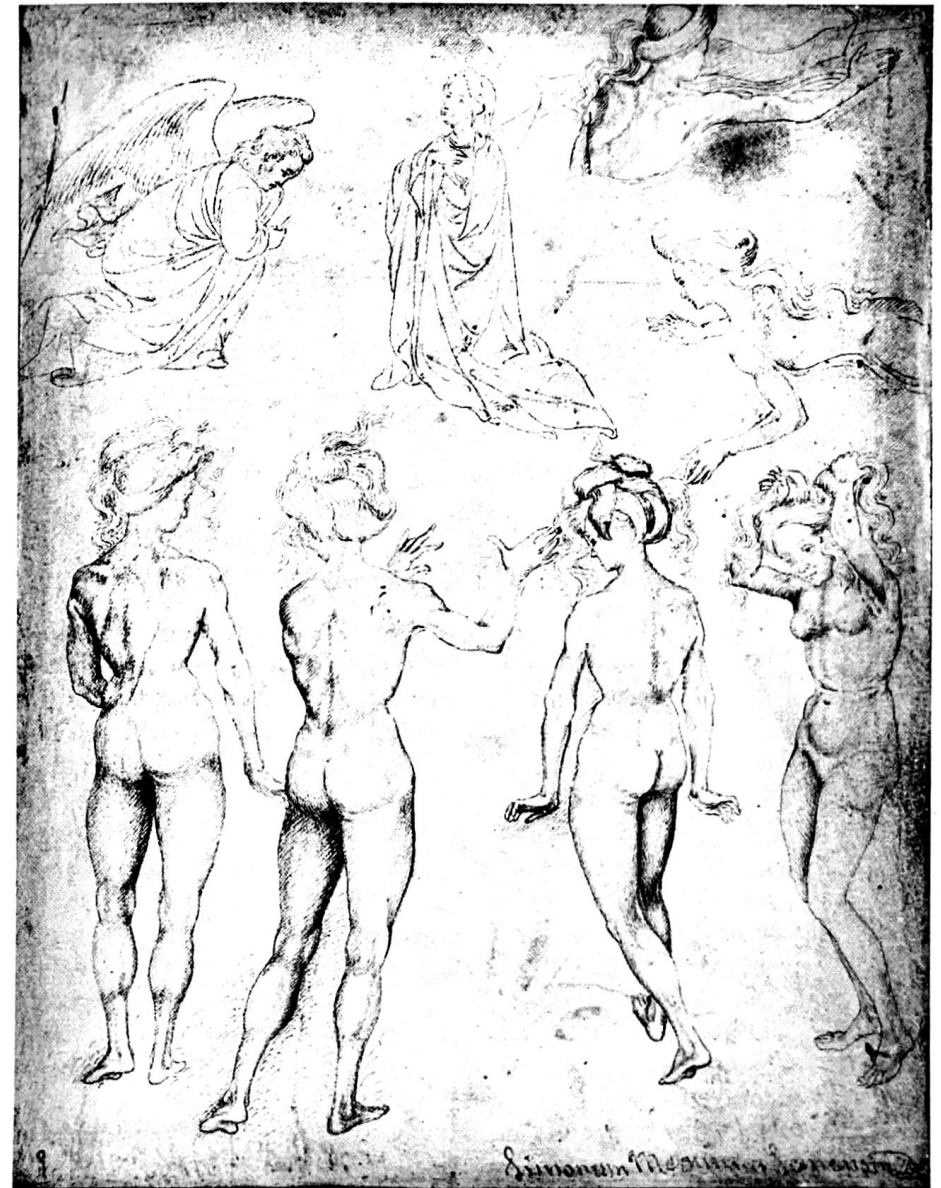
41. Guglielmo Ebreo, *Trattato del ballo* (um 1470). Paris, Bibliothèque Nationale, MS. italien 973, Miniatur auf fol. 21 r.

stammt von Domenico da Piacenza und wurde in den 1440er Jahren geschrieben – und ihrer eigenen theoretischen Terminologie: Wie die Kunst der Rhetorik hatte der Tanz fünf Teile – *aere, maniera, misura, misura di terreno, memoria*. Zweitens wurden die Tänzer als strukturierte Figurengruppen aufgefaßt und beschrieben; anders als die Franzosen verwendeten die Italiener keine Tanz-Notation, sondern beschrieben die Bewegungen der Figuren vollständig, so, als würden sie von einem Zuschauer gesehen. Drittens scheint sich die Parallele zwischen Tanz und Malerei den Menschen des 15. Jahrhunderts selbst aufgedrängt zu haben. Im Jahre 1442 schrieb Angelo Galli, ein Dichter in Urbino, an den Maler Pisanello ein Sonett, das eine Liste seiner Qualitäten enthält:

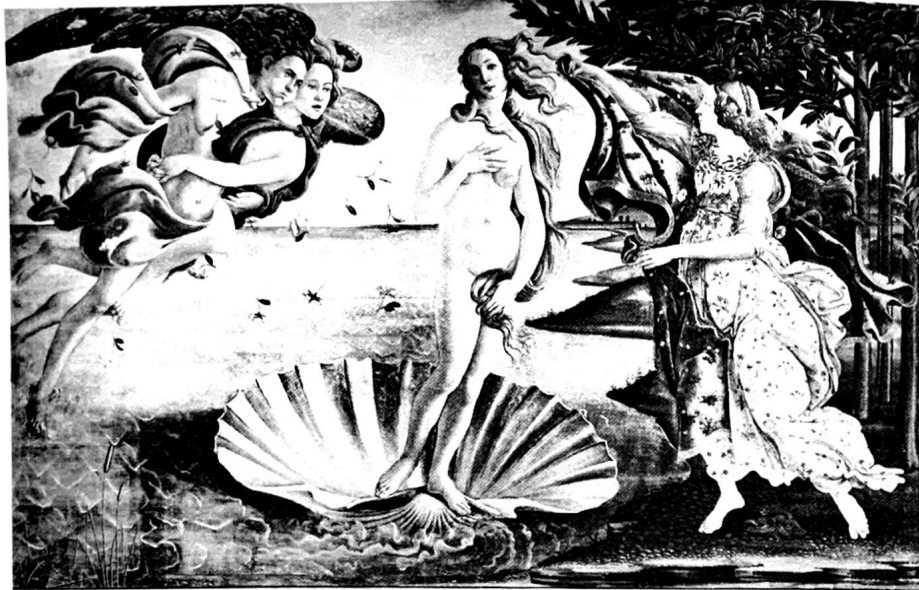
»Kunst, *misura, aere* und zeichnerische Begabung,
Maniera, Perspektive und natürliches Talent –
 Der Himmel schenkte ihm wie durch Wunder diese Gaben.«

Wenn wir die Termini *aere, maniera* und *misura* in ihrer tänzerischen Bedeutung verstehen, so wie Domenico da Piacenza und seine Schüler sie definieren, enthalten sie eine sehr zutreffende Beurteilung Pisanellos (Abbildung 42). *Aere* bedeutet nach Guglielmo Ebreo »ätherische Erscheinung und erhabene Bewegung, die mit der Figur ... eine sanfte und höchst menschliche Emphase zeigt«. *Maniera* ist nach Domenico »eine gemäßigte Bewegung, nicht zu viel und nicht zu wenig, aber so sanft, daß die Figur wie eine Gondel ist, die von zwei Rudern bewegt durch die leichten Wellen einer ruhigen See gleiten wird, wobei die Wellen langsam steigen und schnell fallen«. *Misura* ist Rhythmus, aber ein geschmeidiger Rhythmus, »Langsamkeit durch Schnelligkeit ausgeglichen«.

Albertis Abhandlung über die Malerei und Guglielmo Ebreos Abhandlung über den Tanz teilen also das Interesse für physische Bewegungen als Ausdruck geistiger Bewegungen. Das Handbuch des Tanzes spricht hochtrabender darüber, da es sich hierbei, zumindest intellektuell gesehen, um den entscheidenden Punkt des Tanzes handelte. Domenico da Piacenza beruft sich zur Rechtfertigung der Kunst auf Aristoteles. Aber neben ihren Prinzipien bieten die Abhandlungen in Form der Tänze, die sie beschreiben, auch modellartige Figurenmuster, die ganz offenkundig psychologische Beziehungen ausdrücken. Die



42. Pisanello, *Mädchen-Studien*.
 Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen.
 Federzeichnung.



43. Botticelli,
Die Geburt der Venus
(um 1485).
Florenz, Uffizien.
Tafelbild.

Tänze waren halbdramatisch. In einem Tanz namens *Cupido* oder *Begierde* führen die Männer eine Reihe von Windungen vor, so, als seien sie an ihre Partner gefesselt und versuchten zugleich, sie zu verfolgen, deren Rolle im Zurückweichen besteht. In einem Tanz namens *Eifersucht* tauschen drei Männer und drei Frauen ihre Partner, und jeder Mann durchläuft eine Phase, in der er allein und abseits von den anderen Figuren steht. In *Phoebus* bilden zwei Frauen einen beweglichen Hintergrund für einen exhibitionistischen Mann; und so weiter. Wie sehr der Gruppierungsstil des Malers hiermit verwandt war, tritt gewöhnlich nicht in den religiösen Gemälden, sondern in Gemälden mit den neuartigen klassischen und mythologischen Themen am deutlichsten zutage. Hier war der Maler gezwungen, im Geschmack des 15. Jahrhunderts Neues zu kreieren, anstatt nur die traditionellen religiösen Vorbilder weiterzuentwickeln und an die Sensibilität des Jahrhunderts anzupassen. Botticellis *Geburt der Venus* (Abbildung 43) wurde in den 80er Jahren für Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici gemalt, *Primavera* einige Jahre früher: Sein Cousin, Lorenzo di Piero de' Medici, il Magnifico, hatte, vermutlich in den 60er Jahren, einen Tanz *Venus* komponiert:

»Bassa danza, genannt Venus, für drei Personen von Lorenzo di Piero di Cosimo de' Medici.

Zuerst machen sie einen langsamen Seitschritt, und dann gehen sie zusammen mit zwei Paar Vorwärtsschritten nach vorn, beginnend mit dem linken Fuß; dann dreht sich der mittlere Tänzer im Kreis und über Kreuz mit zwei Reprisen, eine auf dem linken Fuß seitlich und die andere auf dem rechten Fuß, auch über Kreuz; und während der mittlere Tänzer diese Reprisen ausführt, gehen die beiden anderen mit zwei Dreierschritten nach vorn und machen dann auf dem rechten Fuß eine halbe Drehung in solcher Art, daß sie mit dem Gesicht zueinander stehen; und dann machen sie zwei Reprisen, die eine auf dem linken Fuß und die andere auf dem rechten; dann gehen sie, mit dem linken Fuß beginnend, in einem Dreierschritt aufeinander zu; dann machen sie alle zusammen eine schnelle Drehung; dann geht der mittlere Tänzer mit zwei Paar Vorwärtsschritten auf die anderen zu; und gleichzeitig führen die anderen auf dem linken Fuß eine Verbeugung aus . . . «

Das ist etwa ein Drittel des Tanzes, der sich in dieser Art weiterentwickelt und dann wiederholt wird. Die Form ist immer die, daß die seitlichen Figuren von der mittleren abhängen. Das Geschlecht wird nicht näher bestimmt. Wenn in zwei Medien



44. Florentinisch,
um 1465–80,
Tanzendes Paar.
Radierung.



45. Botticelli,
Pallas und der Kentaure
(um 1485).
Florenz, Uffizien.
Tafelbild.

der Sinn für ein geformtes Muster ähnlich ist, so bedeutet das natürlich nicht, daß ein bestimmter Tanz ein bestimmtes Bild beeinflußt hätte; es beruht darauf, daß sowohl der Venus-Tanz als auch das Venus-Bild für Menschen gedacht waren, die dieselbe Gewohnheit hatten, künstlerische Gruppierungen aufzufassen. Die im Tanz dargestellte Sensibilität schloß eine öffentliche Fähigkeit ein, Figurenmuster zu interpretieren, eine

allgemeine Erfahrung mit halbdramatischen Arrangements, die es Botticelli und anderen Malern erlaubte, mit einer ähnlichen öffentlichen Bereitschaft zur Interpretation ihrer eigenen Gruppen zu rechnen. Wenn er ein neues mythologisches Thema bearbeitete, bei dem es keine feststehende Tradition der Anordnung und auch nicht die Sicherheit gab, daß die Geschichte weithin bekannt und vertraut war, konnte er die Figuren ihre Beziehungen austanzen lassen, wie Botticelli es in *Pallas und der Kentaure* tut (Abbildungen 44 und 45). Dabei ist es nicht von großer Bedeutung, wenn wir die Geschichte nicht kennen: Das Bild kann im Sinne eines *ballo in due*, eines Tanzes für zwei, aufgefaßt werden.

8.

Bisher haben wir die Personendarstellungen des Malers unter eben diesem Aspekt betrachtet – dargestellte Personen wurden nicht mit den Maßstäben eingeschätzt, die man auf wirkliche Personen anwendet, sondern mit Maßstäben, die wir aus der Erfahrung wirklicher Personen bezogen haben. Zugleich sind die Figuren des Malers und ihre Umgebung aber auch Farben und Formen, und sehr komplizierte, und das Rüstzeug des 15. Jahrhunderts, sie als solche zu verstehen, war ganz und gar nicht dasselbe wie unseres.

Das ist bei den Farben viel weniger deutlich und vermutlich auch weniger wichtig als bei den Formen. Farben nach ihrer symbolischen Bedeutung zu gruppieren, war ein spätmittelalterliches Spiel, das auch in der Renaissance noch geübt wurde. St. Antoninus und andere entwickelten einen theologischen Kodex:

Weiß:	Reinheit
Rot:	Barmherzigkeit
Gold-gelb:	Würde
Schwarz:	Demut

Alberti und andere stellten einen Elementen-Kodex auf:

Rot:	Feuer
Blau:	Luft
Grün:	Wasser
Grau:	Erde