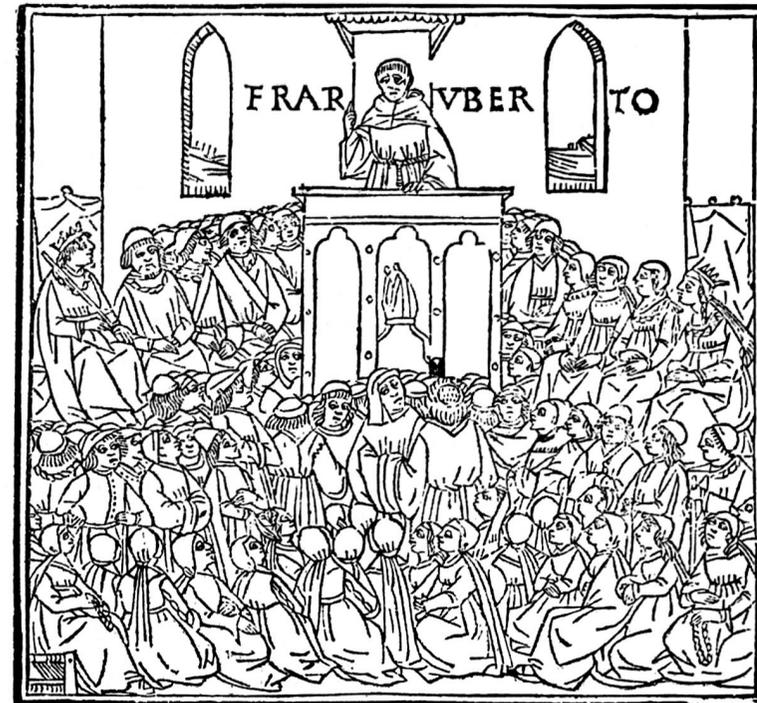


werde von der anderen Seite beigesteuert. Wir würden uns nur selbst betrügen, wenn wir annähmen, wir könnten die Erfahrung der *Verklärung Christi* haben, wie Bellini sie gestaltete, oder daß sie auf irgendeine einfache Weise einen Geist oder einen Geisteszustand ausdrücke. Die größten Gemälde bringen oft ihre Kultur nicht direkt zum Ausdruck, sondern komplementär, weil sie durch Ergänzung am besten dazu dienen, öffentliche Bedürfnisse zu erfüllen: Die Öffentlichkeit braucht nicht etwas, das sie schon besitzt.

Was der *Zardino de Oration* beschreibt, sind private Übungen in der Intensität und Schärfe der Vorstellung. Der Maler wandte sich aber an Menschen, die auch öffentlich darin geübt waren, und zwar auf eine mehr formale und analytische Art und Weise. Der beste Leitfaden, den wir heute für die öffentlichen Übungen haben, ist die Predigt. Predigten bildeten einen sehr wichtigen Bestandteil in der Umwelt des Malers: Predigt und Bild gehörten gleichermaßen zum Apparat einer Kirche, und beide nahmen Notiz voneinander. Im 15. Jahrhundert hatte der mittelalterliche Typ des Volkspredigers seinen letzten großen Auftritt; dann sorgte das fünfte Lateranische Konzil (1512–17) für seine Abdankung. Das ist eine der kulturellen Differenzen, die zwischen dem 15. und dem 16. Jahrhundert in Italien bestehen. Sicher, die Volksprediger waren mitunter geschmacklos und aufrührerisch, aber sie erfüllten unersetzbar ihre Lehrfunktion; sie paulten ihren Zuhörern ohne Zweifel eine Reihe von Interpretationstechniken ein, die genau ins Zentrum der Reaktion des 15. Jahrhunderts auf Gemälde führten. Fra Roberto Caracciolo da Lecce (Abbildung 23) ist ein gutes Beispiel: Cosimo de' Medici meinte zwar, daß er sich für einen Priester zu fein kleidete, und sein Sinn für Dramatik war stark ausgebildet – während einer Predigt über den Kreuzzug legte er sein Gewand ab, um, wie Erasmus mit Mißfallen bemerkte, die Tracht und Rüstung eines Kreuzfahrers darunter zum Vorschein zu bringen –, aber seine Predigten, wie sie uns überliefert sind, haben ihren Dekor. Im Verlauf eines Kirchenjahres, wo ein Fest dem anderen folgte, handelte ein Prediger wie Fra Roberto vieles vom Stoff des Malers ab, indem er die Bedeutung von Geschehnissen erklärte und seine Hörer in den Empfindungen der Frömmigkeit unterwies, die jedem einzel-



23. Fra Roberto Caracciolo, *Prediche vulghare* (Florenz 1491). Holzschnitt.

nen davon angemessen waren. *Die Geburt Christi* (Farbtafel IV) verkörpert die Geheimnisse (1) der Demut, (2) der Armut und (3) der Freude, wobei jedes untergliedert und auf die materiellen Einzelheiten des Geschehnisses bezogen wird. Der *Besuch der Jungfrau bei Elisabeth* (Abbildung 38) verkörpert (1) Güte, (2) Mutterschaft und (3) Löblichkeit; Güte bezeugt sich in (a) Erfindungsgabe, d. h. Marias Einfall, die entfernte Elisabeth aufzusuchen, (b) Begrüßung, (c) Gespräch – und so weiter. Solche Predigten waren eine sehr gründliche emotionale Kategorisierung der Geschichten, mit enger Bindung an die physische und damit auch visuelle Verkörperung der Mysterien. Prediger und Maler dienten sich gegenseitig als *repetiteur*. Betrachten wir nun eine Predigt etwas näher. Wenn Fra Roberto über die Verkündigung predigt, unterscheidet er drei Hauptmysterien: (1) Die Botschaft des Engels, (2) die Begrüßung des Engels und (3) das Gespräch mit dem Engel. Jedes dieser drei wird unter fünf Gesichtspunkten erörtert. Für die Botschaft des

Engels entfaltet Fra Roberto (a) Folgerichtigkeit – der Engel als geeigneter Vermittler zwischen Gott und den Sterblichen; (b) Würde – Gabriel als höchster Engel in der Hierarchie («die Berechtigung des Malers, den Engeln Flügel zu geben, um ihre schnelle Bewegung in allen Sphären auszudrücken», wird hier angemerkt); (c) Klarheit – der Engel offenbart sich dem leiblichen Blick Marias; (d) Zeit – Freitag, der 25. März, vielleicht bei Sonnenaufgang oder am Mittag (es gibt für beides Argumente), gewiß aber zu der Jahreszeit, da sich die Erde nach dem Winter mit Gräsern und Blumen bedeckt; (e) Ort – Nazareth, was »Blume« bedeutet und auf die symbolische Beziehung der Blumen zu Maria verweist. Bei der Begrüßung des Engels faßt sich Fra Roberto viel kürzer: Die Begrüßung enthält (a) Ehrerbietung, da der Engel vor Maria kniet, (b) Freistellung von den Schmerzen der Kindesgeburt, (c) das Geschenk der Gnade, (d) Einheit mit Gott und (e) die einzigartige Glückseligkeit der Maria, als Jungfrau und Mutter zugleich.

Insoweit ist das von Fra Roberto Gesagte im Grunde nur vorbereitend oder marginal für des Künstlers bildliche Darstellung des Dramas der Maria. Erst das dritte Mysterium, das Gespräch mit dem Engel, wirft klares Licht auf die Empfindungen, die man im 15. Jahrhundert dem entgegenbrachte, was ihr, auf der Ebene des menschlichen Gefühls, in der Krise geschah, die der Maler darzustellen hatte. Fra Roberto analysiert den Bericht des Lukas (1,26–38) und arbeitet eine Abfolge von fünf geistlichen und geistigen Konditionen oder Zuständen heraus, die der Maria zugeordnet werden können:

»Das dritte Mysterium der Verkündigung wird Gespräch mit dem Engel genannt; es umfaßt fünf lobenswerte Konditionen der gesegneten Jungfrau:

1. *Conturbatio* – Aufregung
2. *Cogitatio* – Überlegung
3. *Interrogatio* – Nachfragen
4. *Humiliatio* – Unterwerfung
5. *Meritatio* – Verdienst

Die erste lobenswerte Kondition wird *Conturbatio* genannt; wie Lukas schreibt: als die Jungfrau die Begrüßung des Engels vernahm – »Gegrüßet seist du, Hochbegnadete! Der Herr ist mit dir!« – erschrak sie über seine Rede. Diese Aufregung beruhte, wie Nikolaus von Lyra schreibt, nicht auf Unglauben sondern auf Erstaunen, da sie es zwar gewohnt war, Engel zu

sehen, und sich nicht so sehr über das Erscheinen des Engels wunderte, aber in ihrer Demut über die gewaltige und erhabene Verkündigung, in der ihr der Engel große und wunderbare Dinge eröffnete, überrascht und erstaunt war [Abbildung 24(a)].

Ihre zweite lobenswerte Kondition wird *Cogitatio* genannt: Sie dachte bei sich selbst: Welch ein Gruß ist das? Das zeigte die Klugheit der heiligsten Jungfrau. Und der Engel sprach zu ihr: Fürchte dich nicht, Maria, du hast Gnade bei Gott gefunden. Siehe, du wirst schwanger werden und einen Sohn gebären, des Namen sollst du Jesus heißen . . . [Abbildung 24(b)]

Die dritte lobenswerte Kondition wird *Interrogatio* genannt: Da sprach Maria zu dem Engel: Wie soll das zugehen, da ich doch von keinem Manne weiß?, das heißt, . . . »da ich doch den festen Entschluß habe, von Gott eingegeben und durch meinen eigenen Willen gefestigt, niemals einen Mann zu erkennen«. Dazu sagt Francis Mayron: »Man könnte sagen, die glorreiche Jungfrau beehrte es mehr, Jungfrau zu sein, als den Sohn Gottes unter Verzicht auf ihre Jungfräulichkeit zu gebären, weil Jungfräulichkeit lobenswert ist und einen Sohn zu gebären nur ehrenvoll, was keine Tugend ist, sondern nur die Belohnung einer Tugend; und die Tugend ist erstrebenswerter als ihre Belohnung, da Tugend Verdienst einschließt, Belohnung jedoch nicht.« Aus diesem Grunde überlegte diese bescheidene, reine, keusche, unberührte Liebhaberin der Jungfernschaft, wie eine Jungfrau gebären könne . . . [Abbildung 24(c)]



24a. Die Verkündigung in Florenz (1440–1460).
Aufregung:
Filippo Lippi.
Florenz, S. Lorenzo.
Tafelbild.



24b. Die Verkündigung in Florenz (1440–1460).
 Überlegung: Meister der Barberini-Tafeln.
 Washington, National Gallery of Arts,
 Kress Collection. Tafelbild.

Die vierte lobenswerte Kondition wird *Humiliatio* genannt: Welche Sprache könnte jemals beschreiben, ja welcher Geist könnte jemals erfassen die Bewegung und die Art, in der sie ihre heiligen Knie auf den Boden setzte? Mit gesenktem Haupt sprach sie: ›Siehe, ich bin des Herrn Magd.‹ Sie sagte nicht ›Frau‹; sie sagte nicht ›Königin‹. O tiefe Demut! o welche Lieblichkeit! ›Sieh‹, sagte sie, ›die Sklavin und Dienerin meines Herrn.‹ Und dann, indem sie die Augen zum Himmel erhob und ihre Arme zum Kreuz verschränkte, schloß sie, wie Gott, die Engel und die heiligen Väter wünschten: ›Mir geschehe, wie du gesagt hast‹ [Abbildung 24(d)].

Die fünfte lobenswerte Kondition wird *Meritatio* genannt . . . Als sie diese Worte gesagt hatte, schied der Engel von ihr. Und die wohlthätige Jungfrau trug augenblicklich Christus, den fleischgewordenen Gott, in ihrem Leib, entsprechend der wunderbaren Kondition, von der ich in meiner neunten Predigt gesprochen habe. Wir können daher zurecht annehmen, daß sich die Seele der Jungfrau Maria in dem Augenblick, da sie Christus empfing, zu einer so hohen und hehren Anschauung von der Kraft und Süße der göttlichen Dinge erhob, daß sie angesichts der seligmachenden Vision die Erfahrung jedes anderen Geschöpfes überflügelte. Und die körperlichen Sensationen von dem Kinde, das sie in ihrem Leibe trug, stiegen erneut mit unbeschreiblicher Süße auf. Wahrscheinlich erhob sie in ihrer tiefen Demut die Augen zum Himmel, senkte sie dann mit vielen Tränen auf ihren Leib und sagte etwas wie: ›Wer bin ich, daß ich den fleischgewordenen Gott empfangen habe, etc. . . .‹

Der imaginäre Monolog geht weiter und führt Fra Robertos Predigt zu ihrem Höhepunkt.

Die letzte der fünf lobenswerten Konditionen, *Meritatio*, folgt dem Verschwinden Gabriels und gehört zu jenem Typus von Darstellungen der Jungfrau, der heute *Annunciata* genannt wird (Abbildung 50); die anderen vier – Aufregung, Nachdenken, Nachfragen, Unterwerfung – waren Teilaspekte des erhebenden Berichts über Marias Reaktion auf die Verkündigung, die sehr genau den gemalten Darstellungen entsprachen. Die meisten Verkündigungsbilder des 15. Jahrhunderts sind erkennbar solche der Aufregung oder der Unterwerfung oder – weniger klar voneinander unterschieden – solche des Nachdenkens und/oder Nachfragens. Die Prediger drillten ihr Publikum im Repertoire der Maler, und die Maler antworteten innerhalb der gängigen emotionalen Kategorisierung des Ereignisses. Und wenn wir auch, ohne von Fra Roberto beeinflusst zu sein, für eine allgemeine Stimmung von Erregung, Nachdenklichkeit oder Demut in einem Bild des Vorgangs empfänglich sind, so können doch die ausführlicheren Kategorien des 15. Jahrhunderts unsere Wahrnehmung von Unterschieden schär-



24c. *Die Verkündigung in Florenz*
(1440–1460).
Nachfragen: Alesso Baldovinetti.
Florenz, Uffizien.
Tafelbild.



24d. *Die Verkündigung in Florenz*
(1440–1460).
Unterwerfung: Fra Angelico.
Florenz, Museo di S. Marco.
Fresco.

fen. Sie erinnern uns beispielsweise daran, daß Fra Angelico in seinen zahlreichen Verkündigungen nie vom Typ der *Humilitatio* abweicht, während Botticelli (Abbildung 25) eine gefährliche Affinität zur *Conturbatio* hat; daß einige der herrlichen Modi des 14. Jahrhunderts, *Cogitatio* und *Interrogatio* darzustellen, im 15. trotz gelegentlicher Wiederbelebung durch Maler wie Piero della Francesca geschmäht werden und verschwinden; oder daß die Maler um 1500 besonders mit Formen der *Conturbatio* experimentierten, die komplizierter und verhaltener waren als die der Tradition, in der Botticelli stand; sie teilten Leonardos Mißfallen an der gewaltsamen Darstellung:

»... vor einigen Tagen sah ich das Bild eines Engels, der, die Verkündigung aussprechend, Maria aus ihrem Zimmer zu vertreiben schien, mit Bewegungen, die aussahen wie ein Angriff, den man gegen einen verhassten Feind führen könnte; und Maria schien sich wie verzweifelt aus dem Fenster stürzen zu wollen. Verfallt nicht in solche Irrtümer!«

25. Botticelli,
Verkündigung
(um 1490).
Florenz, Uffizien.
Tafelbild.



Die Entwicklung der Malerei im 15. Jahrhundert vollzog sich in Formen emotionaler Erfahrung, die dem 15. Jahrhundert eigen waren.

6.

Der eigentliche Kern der Geschichten war die menschliche Figur. Deren individuelle Eigenschaften lagen weniger in ihrer Physiognomie – eine Privatsache, die, wie wir gesehen haben, weitgehend dem Betrachter zur Ergänzung überlassen wurde – als in der Art und Weise, wie sie sich bewegte. Davon jedoch gab es Ausnahmen, insbesondere bei der Figur Christi.

Die Figur Christi war der persönlichen Vorstellung des einzelnen weniger offen als andere, da sich das 15. Jahrhundert noch so glücklich wähnte, eine Augenzeugenbeschreibung seiner Erscheinung zu besitzen, nämlich in dem gefälschten Bericht eines fiktiven Lentulus, Statthalter von Judäa, an den Römischen Senat:

»Ein Mann von durchschnittlicher oder mittlerer Größe und sehr vornehm. Er ist von eindrucksvoller Erscheinung, so daß die, welche ihn ansehen, ihn lieben und fürchten. Sein Haar hat die Farbe einer reifen Haselnuß. Es fällt bis zur Höhe der Ohren gerade; von da an fällt es in dichten Locken, ist ziemlich viel voller und hängt so bis zu den Schultern hinab. Vorne ist sein Haar mit einem Mittelscheitel nach nazarener Art gescheitelt. Seine Stirn ist breit, sanft und heiter, und sein Gesicht ist makellos. Es ist mit einem leicht rötlichen Ton geziert, einer schwachen Farbe. Nase und Mund sind fehlerlos. Sein Bart ist voll und, wie der erste Bart des Jünglings, von derselben Farbe wie das Haupthaar; er ist nicht sehr lang und in der Mitte geteilt. Sein Aussehen ist einfach und reif. Seine Augen sind leuchtend, lebhaft, klar und glänzend. Er ist schrecklich, wenn er tadelt, ruhig und freundlich, wenn er ermahnt. Seine Bewegungen sind schnell, aber er behält immer seine Würde. Nie sah ihn jemand lachen, doch wurde er schon weinen gesehen. Seine Brust ist breit, und er steht aufrecht; seine Hände und Arme sind fein. Seine Rede ist ernst, sparsam und bescheiden. Er ist das schönste unter den Menschenkindern.«

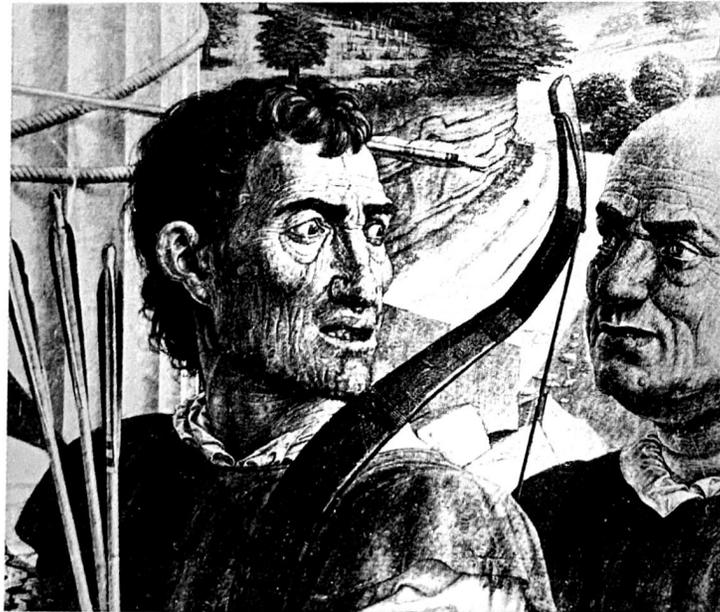
Diesem Bild widersprachen nur wenige Gemälde.

Die Jungfrau wurde, trotz der angeblichen Portraits von Lukas, weniger einheitlich dargestellt, und es gab eine regelrechte Tradition der Diskussion über ihr Aussehen. Da war zum Beispiel das Problem ihrer Gesichtsfarbe: dunkel oder hell. Der Dominikanermönch Gabriel Barletta stellt die traditionelle An-

sicht in einer Predigt über die Schönheit der Jungfrau dar – ein ganz normales Predigtthema, wenn auch ziemlich symbolisch behandelt:

»Du fragst: War die Jungfrau dunkel oder blond? Albertus Magnus sagt, sie war weder einfach dunkel, noch einfach rothaarig, noch schlicht blond. Denn jede dieser Farben verleiht einer Person an sich schon eine gewisse Unvollkommenheit. Darum sagt man: »Gott bewahre mich vor einem rothaarigen Lombarden« oder »Gott bewahre mich vor einem schwarzhaarigen Deutschen« oder »vor einem blonden Spanier« oder »vor einem Belgier jedweder Haarfarbe«. Maria war eine Mischung von Farben, die von allen etwas hatte, denn ein Gesicht ist schön, wenn es an allen Farben teilhat. Aus diesem Grund erklären medizinische Autoritäten, daß eine Gesichtsfarbe, die aus rot und blond besteht, dann am besten ist, wenn noch eine dritte Farbe hinzu kommt: schwarz. Und genau das, sagt Albertus, müssen wir gelten lassen: Sie neigte ein wenig zum Schwarz. Es gibt drei Gründe, das zu denken – erstens, weil Juden zu dunkler Haut tendieren und sie eine Jüdin war; zweitens, wegen der Zeugenberichte, da Lukas die drei jetzt in Rom, Loreto und Bologna befindlichen Bilder machte, auf denen sie eine braune Haut hat; drittens, aus Gründen der Ähnlichkeit. Ein Sohn gleicht gewöhnlich seiner Mutter und vice versa; Christus war dunkel und deshalb ...

Das ließ der Einbildung immer noch Spielraum. Was die Heiligen anging, so waren sie gewöhnlich dem persönlichen Ge-



26. Andrea Mantegna,
Detail eines
Bogensützen aus:
Der hl. Sebastian
(um 1475).
Paris, Louvre.
Leinwand.

schmack und den Traditionen des Malers offen, auch wenn einige von ihnen ein körperliches Merkmal als individuelles Kennzeichen trugen – wie zum Beispiel Paulus seine Kahlköpfigkeit.

Wie jedoch der Humanist Bartolomeo Fazio hervorhob, »ist es eines, einen stolzen Mann zu malen, und ein anderes, einen bösen, ehrgeizigen oder verschwenderischen zu malen«. Viele Figuren drücken unabhängig von jeder Beziehung zu anderen einen ethischen Wert aus. Vermutlich versäumen wir nur wenig, wenn wir nicht in der Art des 15. Jahrhunderts in den Gesichtern lesen; die damaligen komplexen medizinischen Physiognomielehren waren zu akademisch, um ein brauchbares Hilfsmittel für den Maler abgeben zu können, und die Gemeinplätze der volkstümlichen Physiognomie ändern sich nicht so sehr:

»... die Augen sind die Fenster der Seele: Fast jeder weiß, was ihre Farbe, was ihre Unstetigkeit, was ihre Strenge bedeuten. Es ist dennoch erwähnenswert, daß Menschen mit langen Augen böse und unmoralisch sind. Und wenn das Weiße des Auges großflächig und im ganzen Umfang sichtbar ist, zeigt dies Schamlosigkeit; wenn es verborgen und gar nicht sichtbar ist, zeigt dies Unzuverlässigkeit.«

Leonardo da Vinci jedoch mißtraute der Physiognomie als einer falschen Wissenschaft; er beschränkte die Beobachtung des Malers auf Spuren, die vergangene Leiden auf dem Gesicht hinterlassen haben:

»Natürlich trägt das Gesicht Hinweise auf das Wesen der Menschen, ihre Laster und Leidenschaften. Falten, die zwischen Wangen und Lippen, Nüstern und Nase, Augenhöhlen und Augen liegen, zeigen klar, ob Menschen fröhlich sind und oft lachen. Menschen, die wenige dieser Falten haben, denken viel nach. Menschen, deren Gesichter tief von Falten gezeichnet sind, sind hitzig, reizbar und unvernünftig. Menschen, die sehr markante Falten zwischen den Augenbrauen haben, sind ebenfalls reizbar. Menschen, deren Stirn tief von waagrechten Falten durchfurcht ist, sind insgeheim oder zugegebenermaßen sorgenvoll.«

Wenn sich ein Maler viel aus solchen Dingen macht, werden wir es ohnehin merken (Abbildung 26).

Viel mehr könnte uns dadurch entgehen, daß wir den Sinn dieser Menschen für die enge Verbindung zwischen der Bewegung des Körpers und der Bewegung der Seele oder des Gemüts nicht teilen. Ein Gemälde wie Pinturicchios *Szene aus der Odyssee* (Abbildung 27) scheint sich einer Sprache zu bedie-



27. Bernardino
Pinturicchio,
Szene aus der Odyssee
(um 1509).
London,
National Gallery.
Fresko.

nen, die wir nur halb verstehen. Macht der eindringliche und wohlgekleidete junge Mann im Vordergrund mit seiner geöffneten Hand und dem erhobenen Finger Vorhaltungen oder erzählt er etwas? Zeigt der Mann mit dem Turban und der offenen Handfläche Überraschung, Bestürzung oder vielleicht gar Sympathie? Verrät die nur halb sichtbare Figur ganz rechts, mit der Hand auf dem Herzen und dem nach oben gerichteten Blick, ein angenehmes oder ein unangenehmes Gefühl? Was empfindet Penelope selbst? Zusammen führen diese Fragen zu der allgemeinen Frage: Was ist das Thema dieses Bildes? Stellt es den Telemach dar, wie er der Penelope von seiner Suche nach Odysseus berichtet, oder zeigt es die Freier, die Penelope bei ihrer List überraschen, das Leichentuch aufzutrennen, das sie zu weben behauptet? Wir kennen die Körpersprache zu wenig, um darüber Gewißheit zu erhalten.

Körperlicher Ausdruck des Geistigen und Seelischen ist eines der Hauptthemen Albertis in seiner Abhandlung über die Malerei:

»Bewegungen der Seele erkennt man an Bewegungen des Körpers . . . Es gibt Bewegungen der Seele, Affektionen genannt, wie Kummer, Freude, Furcht, Sehnsucht und andere. Es gibt Bewegungen des Körpers: Wachsen, Schrumpfen, Siechtum, Besserung und Fortbewegung. Wir Maler, die wir die Bewegungen der Seele mit Hilfe von Bewegungen der Köperteile darstellen wollen, bedienen uns hierzu nur der Fortbewegung von Ort zu Ort.«

Das ist auch ein wichtiges Thema in Guglielmo Ebreos Abhandlung über den Tanz:

»Der Wert des Tanzens besteht darin, daß es eine Tätigkeit ist, die seelische Bewegung zeigt, in Übereinstimmung mit den geordneten und vollkommenen Klängen einer Harmonie, die genußvoll durch unseren Gehörsinn in die geistigen Teile unserer Herzenssinne eindringt; dort weckt sie gewisse liebliche Bewegungen, die, als wären sie entgegen ihrer Natur eingeschlossen, zu fliehen versuchen und sich in wirklicher Bewegung offenbaren.«

Bei der Beurteilung von Menschen dachte man im 15. Jahrhundert viel nach über ihre Schwerfälligkeit oder Leichtigkeit, ihre Angriffslust oder Liebenswürdigkeit; und Leonardo legt großen Wert und verwendet viele Seiten auf ihre Bedeutung für das Verständnis der Malerei: »Das Wichtigste in der Diskussion der Malerei sind die Bewegungen, die zu den geistigen Zuständen jedes Lebewesens gehören.« Aber auch wenn er immer wieder auf der Notwendigkeit insistiert, die verschiedenen Bewegungen voneinander zu unterscheiden, findet er es natürlich doch schwierig, mit Worten die besonderen Bewegungen zu beschreiben, die er meint: Er hatte vor, die Bewegungen von »Ärger, Schmerz, plötzlicher Furcht, Weinen, Flucht, Sehnsucht, Befehlen, Gleichgültigkeit, Sorge und so weiter« zu beschreiben, hat aber sein Vorhaben niemals verwirklicht. Diese Art der Sensibilität und die Normen, die dahinter stehen, sind heute verschwunden – nicht zuletzt deshalb, weil wir nicht mehr an die alte pneumatische Physiologie glauben, mittels derer sie erklärt wurden. Klar sieht man sie nur in der relativ uninteressanten Form einer Skala von Freiheitsgraden der Bewegung, die verschiedenen Menschentypen eigen sind, von der Ausgelassenheit junger Burschen bis zur Bedächtigkeit älterer

Weiser: Wie Alberti sagt, sollten sich Philosophen nicht wie Fechter benehmen. Aber in der Gestik (Abbildung 28), dem am stärksten konventionalisierten körperlichen Ausdruck von Empfindungen und in gewisser Weise auch dem nützlichsten, um Bilder zu entziffern, können ein paar Ansatzpunkte gefunden werden.

28. Florentinisch,
Mitte des 15. Jahrh.,
Acht Handstudien.
Rotterdam, Museum
Boymans-van
Beuningen.
Kreide und Tusche.



Es gibt keine Lexika für die Gestensprache der Renaissance, nur einige Quellen, die Vermutungen über die Bedeutung von Gesten zulassen; sie haben zwar wenig Gewicht und müssen behutsam benutzt werden, aber Annahmen, die durch eine übereinstimmende Verwendung in Bildern erhärtet werden, spielen doch eine nützliche hypothetische Rolle. Leonardo empfahl dem Maler zwei Quellen, an die er sich wegen seiner Gesten wenden sollte – Redner und Taube. Wir können ihm darin zum Teil folgen und zwei Menschengruppen betrachten, die einiges von ihrer Gestik überliefert haben – Prediger und Mönche, die ein Schweigegelübde abgelegt haben. Von den letzteren kommen nur wenige Hinweise, nämlich Listen der Zeichensprache, die im Benediktinerorden für Zeiten des Schweigens entwickelt wurden. Von den mehreren hundert Zeichen in diesen Listen sind es ein halbes Dutzend wert, an Gemälden überprüft zu werden; zum Beispiel:

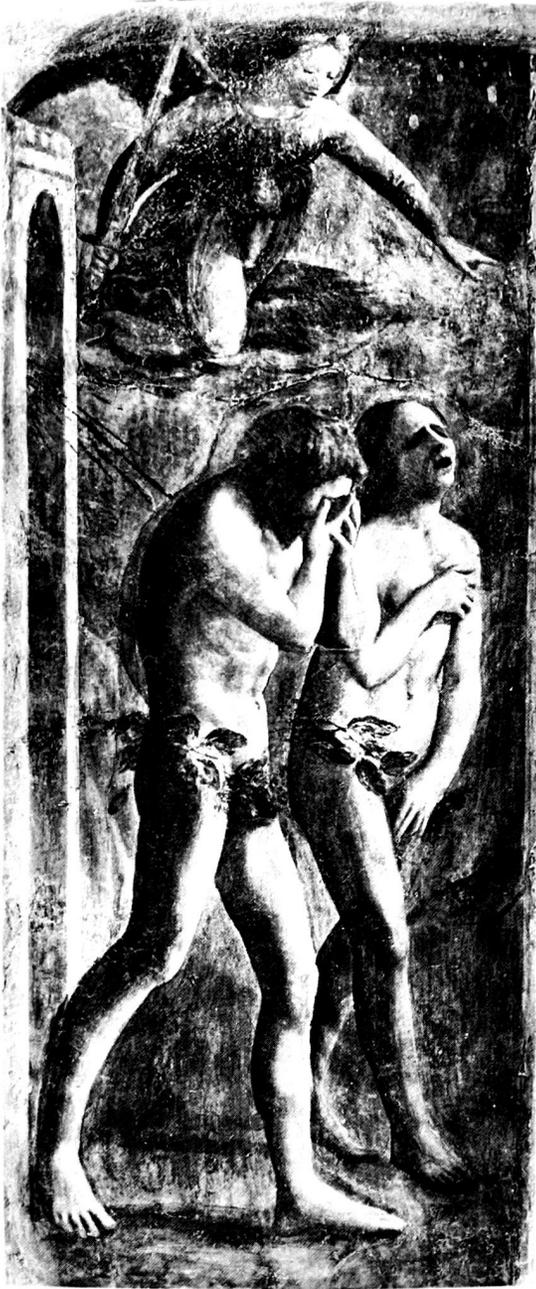
»*Bejahung*: Hebe deinen Arm langsam . . . so daß der Handrücken auf den Betrachter weist.

Zeigen: Man kann auf einen Gegenstand, den man gesehen hat, hinweisen, indem man die Handfläche in seiner Richtung öffnet.

Trauer: Man legt die Handfläche auf die Brust.

Scham: Man bedeckt die Augen mit den Fingern.«

Wir werden so ermutigt, beispielsweise Masaccios *Vertreibung aus dem Paradies* (Abbildung 29) genauer zu lesen, indem wir etwa mit dem Figurenpaar zwei Gefühlsregungen verbinden: Adam (*lumina tegens digitis*) drückt mehr Scham aus, Eva (*palma premens pectus*) mehr Trauer. Jede solche Lesart hängt vom Kontext ab; selbst in den Listen der Benediktiner bedeuteten eine Hand auf dem Herzen, ein Lächeln oder zum Himmel erhobene Augen Freude, nicht Trauer. Und es ist möglich, daß sogar die Menschen des Quattrocento die Bedeutung einer Geste oder Bewegung mißverstehen konnten. St. Bernardino von Siena beklagte sich in einer seiner Predigten darüber, daß Maler den Josef bei Jesu Geburt mit dem Kinn in die Hand gestützt zeigten (Farbtafel IV), was auf Melancholie hinweise; aber Josef war, wie er sagt, ein heiterer alter Mann und sollte auch so dargestellt werden. Obwohl die Geste oft auf Melancholie hinweist, wie an Sterbebetten, wird sie auch im Sinne von tiefem Nachdenken verwendet, wie etwa der Kontext von Jesu



29. Masaccio,
Die Vertreibung
aus dem Paradies
(um 1427).
Florenz,
S. Maria del Carmine.
Fresko.

Geburt es nahelegen mag. Selbstverständlich bedeutet sie manchmal auch beides (Abbildung 30).

Eine nützlichere und auch etwas gewichtigere Quelle haben wir in den Predigern, diesen geübten Darstellungskünstlern, mit ihrem Kodex von Gesten, der nicht nur in Italien Geltung hatte. Ein italienischer Prediger konnte durch Nordeuropa reisen und selbst in Ländern wie England erfolgreich predigen, wobei er die Wirkung weitgehend durch Gesten und durch den Charakter seines Vortrags erzielte. Viele Italiener müssen lateinischen Predigten auf eben diese Weise gefolgt sein. Es gab so etwas wie eine biblische Autorität für diese Art Gestik: »Wir müssen annehmen, daß Christus in Gesten sprach, als er sagte, »Brecht diesen Tempel ab« (Johannes 2,19) – indem er seine Hand auf die Brust legte und auf den Tempel blickte.« Der Prediger wurde gelehrt, seine Texte in ähnlicher Weise zu akzentuieren: »Manchmal sollte der Prediger versuchen, mit Entsetzen und Erregung zu sprechen, wie in: *Wenn ihr nicht umkehret und werdet wie die Kinder, so werdet ihr nicht ins Himmelreich kommen* (Matthäus 18,3). Manchmal mit Ironie und Spott, wie in: *Hältst du noch fest an deiner Frömmigkeit?* (Hiob 2,9).

Manchmal mit einem liebenswürdigen Ausdruck, indem er die Hände zu sich hin zieht [*attractio manum*], wie in: *Kommet her zu mir, alle die ihr mühselig und beladen seid, ich will euch erquicken* (Matthäus 11,28).



30. Vittore Carpaccio,
Der tote Christus
mit St. Hieronymus
und Hiob
(um 1490).
New York, Metropolitan
Museum of Art.
Tafelbild.