

Die beredete Hand im neuzeitlichen Kunstdiskurs

Ulrich Rehm

I.

Im Jahr 1416 entdeckte Poggio Bracciolini während des Konstanzer Konzils in der Stiftsbibliothek von Sankt Gallen ein Manuskript, das den vollständigen Text eines der wichtigsten antiken Traktate zur Rhetorik enthielt: Quintilians „Zwölf Bücher über die Ausbildung des Redners“¹. Zwar hatte man im Mittelalter fragmentarische Kenntnis von diesem Text besessen, dennoch kam der Fund einer Wiederentdeckung gleich, die auf fruchtbaren Boden fiel. Die zahlreichen anderen antiken Werke zur Rhetorik, die im Mittelalter geläufig waren, räumten der Gestik zwar einen zentralen, wenn nicht gar, wie bei Cicero oder Demosthenes, den wichtigsten Stellenwert für das Gelingen einer Rede ein, äußerten jedoch nur wenig Konkretes dazu. Quintilian hingegen bot im elften Buch seines Traktats ausführliche Beschreibungen zur „actio“ des Redners.²

Die durchschlagende Wirkung des Textes gerade für die Entwicklung der neuzeitlichen Kunsttheorie lag jedoch weniger in der Ausführlichkeit der Beschreibungen begründet, denn eine gewisse Grundkenntnis antiker Gestik hatte sich auf verschiedenen Wegen, nicht zuletzt über die vorhandenen Bildwerke der Antike, etwa in Sarkophagreliefs, erhalten. Von entscheidender Bedeutung ist, dass der Text zu nahezu allen Bereichen, die die neuzeitliche Rolle der Gestik in der bildenden Kunst betreffen, ausführliche Äußerungen und Begrün-

dungen bot: sei es zur Schönheit der Körperbewegungen, zum universalsprachlichen Charakter, zur affektiven Wirkung auf die Betrachter oder zum Vergleich der Rhetorik mit der bildenden Kunst. Quintilian hatte den Redner mit dem Künstler und die Rede mit dem Kunstwerk verglichen, und zunächst waren gerade diese ganz grundsätzlichen Vergleiche und die damit verknüpften Argumente für die Kunstliteratur der frühen Neuzeit von Interesse. Immerhin konnte man sich hier einer Kunst anschließen, die wegen ihrer Zugehörigkeit zu den so genannten Freien Künsten von vornherein geadelt war.

Es ist das Verdienst Leon Battista Albertis (1404 – 1472), gerade die wirkungsästhetischen Gesichtspunkte der antiken Rhetorik auf den Diskurs über die bildende Kunst übertragen zu haben.³ In dem 1435 verfassten, ersten theoretischen Traktat über die Malerei setzte Alberti besonders auf den Begriff der Bilderzählung, der „historia“ oder „(i)storia“, um die Nobilität der Malerei über die Tradition des zünftisch geprägten Handwerks hinaus zu verdeutlichen. Der Maler muss die seinen Bildern zugrunde liegende Geschichte beherrschen und sich in der Kunst der Erzählung beweisen. Schon deshalb wird das Historienbild als die Krönung der im einzelnen noch wenig aus-

differenzierten Bildgattungen präsentiert. Besonders der Aspekt der „inventio“ wird für den Schöpfungsprozess eines Bildes herausgehoben: der Schritt also, der dem handwerklichen Schaffen vorausgeht, und zugleich derjenige, mit dem auch das Produktionsmodell der Rhetorik beginnt. Von hier war er längst in die Regelwerke zur Poetik eingeflossen. Alberti betreibt also ein „ut pictura poesis“ auf dem Umweg über eine bereits in der Antike geadelten Kunst.

Damit verlagert Alberti den entscheidenden Schritt der Kunstproduktion in den Bereich des Geistigen: Nicht umsonst lässt er die seither immer wieder rezitierte und in Bilder umgesetzte antike Bildbeschreibung Lukians zur „Verleumdung des Apelles“ als Beispiel für eine „inventio“ folgen, eben um zu zeigen, dass bereits der Gedanke eines Bildes von solcher Schönheit sei, dass es der Umsetzung in ein Gemälde kaum mehr bedürfe.

Der Einsatz unterschiedlicher Gesten ist für Alberti ein wesentliches Mittel, die Vielfalt und Varietät der Bildkomposition zu garantieren. Für die weitere Entwicklung des neuzeitlichen Kunstdiskurses ist jedoch vor allem eines von zentraler Bedeutung: die der Gestik zugesprochene Rolle für die Wirkung eines Bildes auf seine Betrachter:

„Eine ‚historia‘ wird dann das Gemüt der Betrachter bewegen, wenn die im Bild dargestellten Menschen selbst starke Gemütsbewegungen zeigen. Die Natur, in welcher nichts zu finden ist, das sich mehr anzöge als das einander Ähnliche, sorgt dafür, dass wir weinen mit dem Weinenden, lachen mit dem Lachenden und trauern mit dem Traurigen. Diese Gemütsbewegungen aber erkennt man aus den Körperbewegungen.“⁴

Der Gestik im Bild kommt damit nicht irgendeine der Funktionen der Rhetorik zu, sondern diejenige, die der

Antike als die höchste galt: das „movere“, das heißt die seelische Erregung der Rezipienten. Dies geschieht auf Grundlage einer nicht näher ausgeführten Affektenlehre, wie sie auch Quintilians Rhetorik zugrunde liegt. Danach vermag der körperliche Ausdruck eines bestimmten Affektes den entsprechenden Affekt bei denjenigen auszulösen, die jenen wahrnehmen.

Damit ist für die Wertschätzung der Malerei ein Argument ins Spiel gebracht, das die Geschichte der neuzeitlichen Malerei maßgeblich prägen sollte. Es war besonders Leonardo da Vinci (1452 – 1519), der das wirkungsästhetische Potenzial der bildenden Kunst nicht nur leidenschaftlich propagierte, sondern mit einer Hierarchisierung der menschlichen Sinne verknüpfte, die es ihm erlaubte, die Wirkungsmacht der Malerei über die aller anderen Künste zu erheben.⁵ In seinen um 1500 entstandenen Notizen zur Malerei, die man im Laufe der Geschichte immer wieder versucht hat, zu einer Art Traktat zusammenzustellen, nimmt der Paragone-Aspekt viel Raum ein. Während die Poesie auf diejenigen wirken könne, die blind seien, argumentiert Leonardo, so könne es die Malerei auf diejenigen, die taub seien. Die Malerei bewahre aber immer in dem Grade den höheren Rang, als sie einem besseren Sinne diene. Das Auge erfasse am unmittelbarsten die Werke der Natur, während das Ohr nur davon berichten höre, was das Auge gesehen hat. Dem Sehinn kommt nach Leonardo der höchste Wahrheitsgehalt zu oder anders gesagt, die geringste Täuschungsgefahr. Und damit erweist sich die Malerei sogar als der Philosophie überlegen. Der Philosoph wird nämlich „nicht mit solcher Wahrheit gesättigt wie der Maler, welcher der Körper erste Wahrheit selbst beim eigenen Wesen



Abb. 1: Giacomo Grimaldi, nach: Giotto, Navicella, 1618 – 1620, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Barb. Lat. 4410, fol. 29

erfasst; denn das Auge täuscht sich weniger (als der Verstand)⁶. Um die gemalten Figuren und Historien zum scheinbaren Leben zu erwecken, sei es nötig, dass der Maler die Gestik der Menschen studiere und in Skizzen festhalte, denn „deine Kunst wird sonst die Körper wahrlich zweimal tot zeigen“⁷.

Charakteristisch für die Wirkung der Malerei gegenüber der Literatur ist die Anekdote vom König Matthias: Als dieser zu seinem Geburtstag ein Lobgedicht und ein Bildnis seiner Geliebten erhielt, schloss er sogleich das Buch des Dichters und wandte sich zum Bild, und zwar mit Staunen und Bewunderung („con grande ammiratio-

ne“).⁸ Auf den Protest des Dichters hin gebot er diesem Schweigen angesichts der stummen Malerei.

Leonardo stellte sich offensichtlich bewusst in Widerspruch zur Bildkritik Platons, der im „Phaidros“ behauptet hatte, die Malerei stelle „ihre Ausgeburten hin als lebend, wenn man sie aber etwas fragt, so schweigen sie gar ehrfürchtig still“⁹. Wesentliche Bereiche des neuzeitlichen Kunstdiskurses sind demgegenüber spätestens mit Leonardo von der Überzeugung geprägt, dass keine andere Kunst so eindeutig – wenn auch stumm – „sprechend“ sei, vor allem aber so unmittelbar auf die Seele ihrer Rezipienten wirke, wie die bildende Kunst.

Schon Alberti hat die Wirkungsmöglichkeit der Malerei an einem Beispiel festgemacht, das später immer wieder aufgegriffen wurde, und das als Vorbild dafür dienen soll, die Affektdarstellung innerhalb eines Gemäldes gemäß der affektiven Anteilnahme der dargestellten Personen zu steigern: Die auch von Quintilian geschilderte Darstellung der Opferung Iphigenies durch den Maler Timantes von Zypern. Die Stärke dieses Gemäldes lag offenbar darin, die Trauer und Verzweiflung angesichts des Menschenopfers von Figur zu Figur stufenweise zu steigern bis hin zum Vater Agamemnon, dessen Affekt, da er von einem Tuch verhüllt erscheint, der Imaginationskraft der Betrachter überlassen bleibt.

Als seinerzeit noch sichtbares, heute allerdings weitestgehend verlorenes Beispiel wies Alberti auf Giotto's Navicella-Mosaik im Atrium von St. Peter in Rom hin, in dem Giotto die verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten der Verwunderung oder Verstörung gegenüber dem dargestellten Wunder vorgeführt habe (Abb. 1).

Und es ist wohl kein Zufall, dass Alberti hier ausgerechnet auf eine mit den Naturgewalten verbundene Wunderszene zurückgriff: Die Affekte des Schreckens und Staunens („terror“ und „admiratio“), die in der späteren Kunsttheorie als stärkste Betrachterreaktionen eine entscheidende Rolle spielen werden, sind offensichtlich bereits hier in ihrer Bedeutung erkannt.

Eine besondere und wirkungsreiche Forderung Albertis besteht darin, dass er eine Art rhetorischen Mittler im Bild wünscht, der zwischen Betrachtern und Bild vermittelt, und zwar durch Gesten:

„Es gefiele mir dann, dass jemand auf dem Bilde uns zur Anteilnahme an dem weckt, was man dort tut, sei es, dass er mit der Hand uns zum Sehen einlade, oder mit zornigem Gesichte und rollenden Augen uns abwehre heranzutreten, oder dass er auf eine Gefahr, oder eine staunenswerte Begebenheit hinweise, oder dass er dich einlade, mit ihm zugleich zu weinen oder zu lachen ...“¹⁰.

II.

Neben dem rhetorischen und eng mit der Affektenlehre verknüpften Verständnis der Gestik war eine ganz andere Auffassung von Bedeutung. Im Sinne der sich seit dem 15. Jahrhundert etablierenden Hieroglyphik wurden Gesten auch als Symbole verstanden und konnten in Bildern dementsprechend als Attribute eingesetzt werden. Marsilio Ficino (1433 – 1499) interpretierte auf der Grundlage des 1419 entdeckten Traktats des Horapoll über die ägyptischen Hieroglyphen¹¹ diese als ängstliche Pictographen, mit denen die ägyptischen Priester die Mysterien verschlüsselt mitgeteilt hätten.¹² Ausgehend von der Schilderung der Hieroglyphen durch Plotin galten Ficino die hieroglyphischen Bilder



Abb. 2: Piero Valeriano, *I ieroglyphici*, 1625, Universitätsbibliothek Salzburg, Sondersammlungen, Inv. Nr. 17.498 II

als Abbilder der göttlichen Ideen von den Dingen selbst. Dementsprechend ist die Hieroglyphe nach heutigem Verständnis etwas wesentlich vom Symbol Ver-

schiedenes. Denn über das bloße „Eingeweiht-sein“ hinaus verlangt die Hieroglyphe persönliche Inspiration und intellektuelle Intuition. Diese Auffassung war für die bildende Kunst schon deshalb von Bedeutung, als damit der bereits erwähnten Bildkritik Platons begegnet werden konnte: Wenn die Bildschrift der Ägypter Abbild der priesterlichen Ideenschau wäre, stünde sie den Ideen näher als entsprechende Wörter. Zur Verbreitung der Hieroglyphik in der Neuzeit trug vor allem Piero Valeriano (1477 – 1558, Abb. 2) bei.¹³ Seine im Jahr 1556 in Basel erstmals erschienene, bereits im darauffolgenden Jahr erweiterten und dann mehrfach neuaufgelegten und übersetzten „Hieroglyphica“ markieren den Beginn einer systematischen historischen Auseinandersetzung mit der Bedeutung von Zeichen oder Symbolen im Allgemeinen und von Gesten im Besonderen.

Ursprünglich als Untersuchung zu Horapollis Traktat begonnen, entwickelte sich das Projekt zu einer umfassenden Enzyklopädie antiker Symbole. Hier kann die Hand als solche symbolische Bedeutung haben, etwa als Hinweis auf „authoritas“. Aber auch Gesten entsprechen bestimmten Begriffen. So ist die an die Brust gepresste Hand Zeichen der Habsucht, ausgestreckte Hände und Finger bezeichnen Eloquenz, der gestreckte Mittelfinger Schamlosigkeit. Viele dieser Hinweise hat später Cesare Ripa (ca. 1560 – 1625) in seine „Iconologia“ aufgenommen.¹⁴

III.

Ausführlicher wird die Anwendung der Gestik in der bildenden Kunst erstmals von Giovanni Paolo Lomazzo (1538 – ca. 1590) behandelt. Dessen „Trattato dell'Arte de la Pittura“, in Mailand 1584 erschienen, geht



Abb. 3: Gesten der Trauer, Illustration zu Gérard de Lairese, *Groot Schilderboek*, Teil 1, 1720

auf zahlreiche Gesten und deren Bedeutung ein, ohne allerdings einen systematischen Zugriff oder gar ein Regelwerk anzustreben.¹⁵ Im Gegenteil: Worauf es ankommt, ist, den Lesern die mit der Schöpfung des Menschen gegebene „Natur“ der Gestik zu vermitteln. Ausgangspunkt für Lomazzos Argumentation ist die unterschiedliche Wertigkeit von rechts und links, wie

sie sich an Christus als Weltenrichter zeige, der damit zu einer Art Urbild des Handelns mittels der Hände in der Spanne von Auserwählen und Verurteilen wird. Wie schon Alberti greift auch Lomazzo die von Quintilian benannten sieben Bewegungsrichtungen auf: die Bewegungen nach oben, nach unten, nach vorne, nach hinten, nach links, nach rechts und schließlich in ver-

schiedene Richtungen miteinander verbunden oder überkreuzt. Im Unterschied zu Alberti verknüpft Lomazzo diese Bewegungsrichtungen allerdings mit bestimmten Grundbedeutungen, die über das bei Quintilian Genannte hinausreichen: Er behauptet, es liege grundsätzlich in der Natur der Bewegungen der Körperteile, dass das Erheben in die Höhe Positives bedeute, während das Senken in die Tiefe Negatives zum Ausdruck bringe; das Bewegen nach vorn zeige die Kraft des Handelns, das Bewegen nach hinten hingegen das Sich-Entziehen; das Handeln mit rechts zeige Majestät, Kraft und Entschlusskraft; das Handeln mit links Mangel, Schmach, Schwäche und Unfähigkeit. Überkreuzt schließlich und in unterschiedlicher Weise miteinander verbunden können die Glieder nicht allein Hieroglyphen bilden, sondern alles menschliche Handeln zum Ausdruck bringen. Von eben dieser Kunst, so Lomazzo, haben die Maler und Bildhauer der Antike viel Gebrauch gemacht.

Entscheidend für die Anwendung der Gestik im Bild ist für Lomazzo, dass sie mit der jeweiligen Funktion der Figur im Bild in Einklang steht. Dafür verweist er in erster Linie auf in die Antike projizierte Idealvorstellungen, anstatt konkrete Vorgaben zu machen – eine Tendenz, die sich anschließend durch weite Teile der neuzeitlichen Kunstliteratur ziehen wird.

Einer der kunsttheoretischen Traktate, die sich ausdrücklich an jenem Lomazzos orientieren, ist das „Groot Schilderboek“ (Abb. 3) des Malers Gérard Lairesse (1640 – 1711).¹⁶ Dieses ist zugleich ein Beleg dafür, wie sehr die in der Frührenaissance aufgestellten ästhetischen Grundregeln, besonders die von Leonardo etablierten, fortlebten. Für die Folgezeit am einfluss-

reichsten sind allerdings die hier dem Text beigegebenen Abbildungen, in denen auch Gesten demonstriert werden. Wie das spätere Aufgreifen bestimmter Motive daraus durch Johann Jakob Engel belegt, erfolgte die Rezeption eher über das Bild als über den Text.

IV.

Entscheidend für die weitere Entwicklung des neuzeitlichen Kunstdiskurses ist, dass den Affekten eine wesentliche moralische Dimension zugesprochen wurde. Dies gilt vor allem für die heute weniger bekannte, bis in das 19. Jahrhundert jedoch außerordentlich einflussreiche Affektenlehre des Jesuiten Cyprian Soarez (1548 – 1617).¹⁷ Soarez zufolge sind gute Taten erst dann vollkommen, wenn die Affekte dabei mitwirken. Und dementsprechend soll auch die Rhetorik geeignet sein, die Seele zu bewegen. Diese Auffassung blieb allerdings nicht unwidersprochen. Gerade stoizistisch ausgerichtete Autoren gingen davon aus, eine gute Tat sei nur dann sittlich gut, wenn Affekte dabei keinerlei Rolle spielten. Bereits hier deuten sich offenbar die Kernpunkte der späteren Auseinandersetzung Friedrich Schillers mit der Ethik Immanuel Kants an.

Das Ansprechen der Affekte wurde maßgeblich von den Jesuiten in den Dienst der Gegenreformation gestellt. Zu den einflussreichsten Abhandlungen der Rhetorik gehörte hier das vom Jesuiten Jean Voel (1541 – 1610) verfasste „Generale Artefificium orationeis“, das erstmals 1589 in Köln erschien.¹⁸ Im Rhetorik-Unterricht spielte die Gestik eine herausragende Rolle, und gerade das Gestikrepertoire Quintilians wurde hier für die zeitgenössischen Anforderungen der Predigt adaptiert. Die „actio“ wurde an den Jesuiten-Gymnasien offenbar so sehr geschätzt und gefördert, dass manche

letztlich auf Quintilian zurückzuführende Gesten noch heute in Jesuitenpredigten wiederzufinden sind, obwohl die entsprechenden Regeln längst nicht mehr zum üblichen Curriculum zählen. Die mit den hervorgerufenen Affekten beabsichtigte Katharsis hatte zum Ziel, zur Kontrolle der Affekte beizutragen.

Wesentliches Übungs- und Anwendungsfeld für die Redekunst war das an den Gymnasien praktizierte Schauspiel. In seiner Abhandlung zur Schauspielkunst, posthum 1727 in München erschienen, hat der im Rahmen seiner Lehrtätigkeit als Dichter und Bühnenregisseur tätige Ingolstädter Jesuit Franciscus Lang (1654 – 1725) grundlegende Maßregeln zur rechten Körperhaltung und Gestik demonstriert.¹⁹ Doch auch hier wird schließlich darauf hingewiesen, die beste aller Lehrerinnen sei die Natur selbst.

V.

Wesentliche argumentative Grundlagen für die wirkungsästhetischen Aspekte der Gestik in der bildenden Kunst hat der überwiegend in England tätige Franciscus Junius (1589 – 1677) gelegt.²⁰ Dieser verfasste unter dem Titel „The Painting of the Ancient“ eine umfassende kommentierte Kompilation aller verfügbaren Textstellen zur bildenden Kunst, die in der klassischen Literatur zu finden waren, nicht zuletzt diejenigen Plinius' des Älteren.²¹ Hier spielt besonders die Betrachterwirkung eine Rolle, vor allem unter dem Aspekt der „compassio“. Neben den im dritten Buch entwickelten fünf Hauptprinzipien der Malerei betont Junius den Aspekt der „gracefulness“ („which is the life and soule of Art“), dessen wesentlicher Träger die Gestik der dargestellten Figuren ist. Dabei bezieht er sich zumeist auf die in der Antike verwendeten Begrif-

fe der „venustas“ oder „gratia“. Auch der Begriff der „facilitie“ (gelegentlich auch „ease“) spielt hier eine maßgebliche Rolle, am ehesten zu vergleichen mit dem der „sprezzatura“, den Baldessare Castiglione (1478 – 1529) im 16. Jahrhundert als ästhetisches Ideal des Höflings etabliert hatte.²² „Sprezzatura“, eine Entsprechung zu Ciceros „negentia diligens“,²³ nimmt die Vermittlungsposition zwischen der Natürlichkeit und der Künstlichkeit der Körperbewegung ein: Die Bewegungen des idealen Höflings sollen so perfekt eingeübt sein, dass ihre Anwendung als vollkommen mühelos und natürlich erscheine.

Vielzahl und Abwechslung der dargestellten Bewegungen stehen nach Junius im Dienst der Anmut („grace“). Unter dieser Prämisse benennt er exemplarisch die Möglichkeiten des Ausdrucks einzelner Körperteile, angefangen beim Kopf, unter besonderer Berücksichtigung der Augen, Augenbrauen, Nase und Lippen, über Nacken und Schultern bis zu den bei weitem am ausführlichsten behandelten Händen. Dabei macht er ausgiebig von Quintilian Gebrauch.

Als ersten Maler der Antike, der den Ausdruck von Affekten beherrscht habe, nennt Junius Aristides von Theben. Dieser habe neben der Darstellung einer fahrenden Kutsche ein leidendes Kind an der Brust seiner schwer verwundeten Mutter sowie einen Flehenden gemalt, und zwar so, dass die Stimme desselben selbst zum Ausdruck komme.

Anstelle der bereits in der Antike verbreiteten Künstler-Legenden, nach denen Künstler am Kriterium der Perfektion ihrer Naturnachahmung gemessen wurden, nahmen Kunstschriftsteller des 17. Jahrhunderts Anekdoten in ihre Schriften auf, die die Perfektion an der

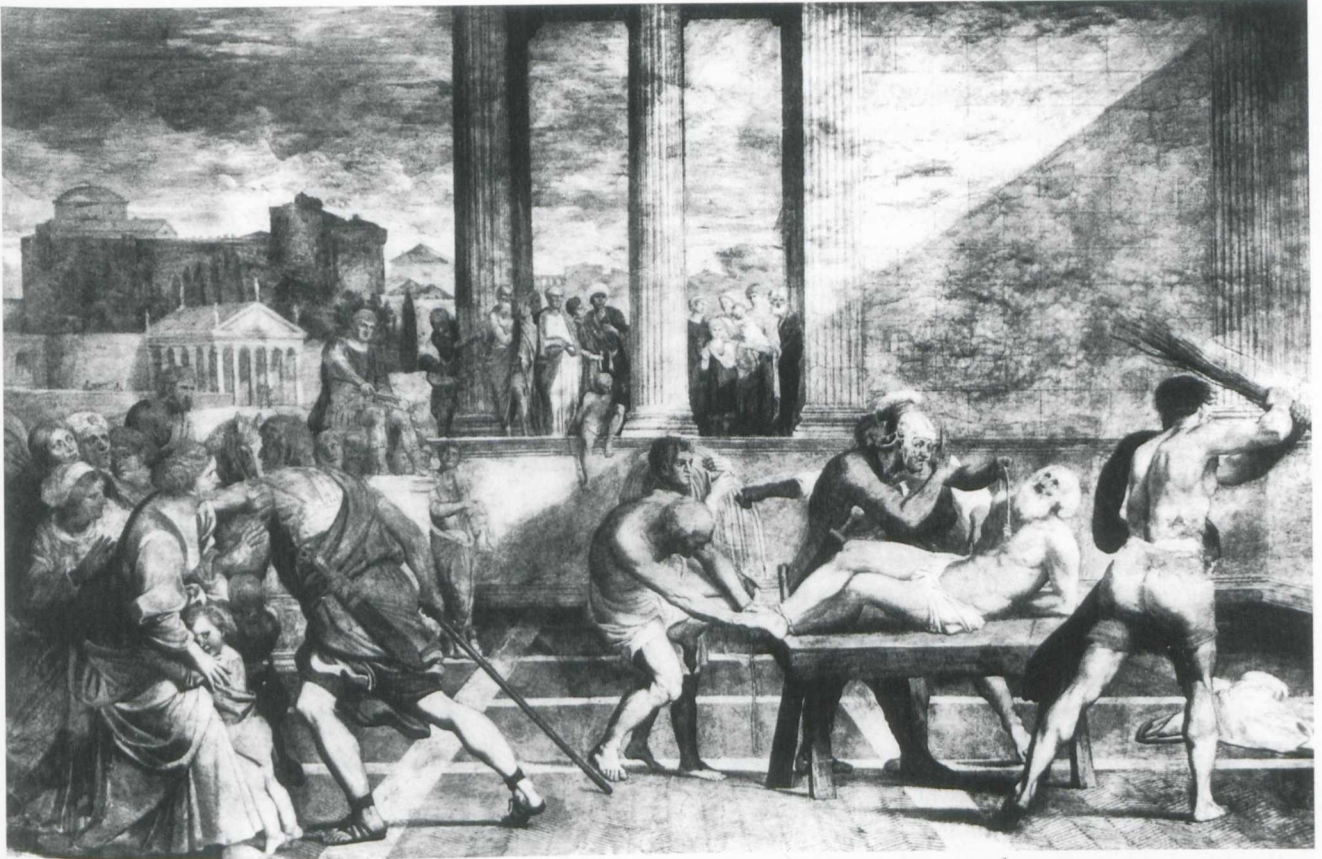


Abb. 4: Domenichino, Die Geißelung des hl. Andreas, 1609, S. Gregorio Magno, Rom

„Echtheit“ der dargestellten Affekte maßen. Als wichtig wurde darin besonders die Empfindung entsprechender Affekte beim künstlerischen Akt sowie beim Betrachten des dargestellten Affekts betont. Gemäß der bereits von Quintilian gestellten Forderung, der Rhetor müsse die Affekte, die er beim Zuhörer erwecken wolle, selbst empfinden, wird geschildert, wie Künstler sich selbst in bestimmte Gemütsbewegungen versetzen, um einen jeweils entsprechenden Ausdruck zu erzielen.

In Giovan Pietro Belloris (1603 – 1686) Bericht über die Ausführung der Darstellung des Martyriums des heiligen Andreas für S. Gregorio Magno in Rom durch Domenichino (Abb. 4) kulminiert ein solcher Topos zur Affekt-Anwendung im Motiv des gestreckten Fingers, mit dem ein Soldat dem Heiligen droht:²⁴ „[...] und er fügte hinzu, dass es für die Handlung des Bildes nicht allein vonnöten ist, die Affekte zu betrachten und zu erkennen, sondern dass man sie auch in sich

selbst fühlen muss, dass man eben die Dinge, die man darstellt, tun und empfinden muss; daher hörte man ihn bisweilen für sich allein Reden führen und Worte des Schmerzes oder der Fröhlichkeit aussprechen, je nach den Gefühlen, die er ausdrückte. Deswegen pflegte er sich zurückzuziehen, um weder gehört noch gesehen zu werden, und er achtete darauf, sich nicht einmal seinen Schülern oder Hausgenossen bemerkbar zu machen, weil er andernfalls den Verdacht des Wahnsinns auf sich gezogen hätte, und es waren ihm Fälle vorgekommen, für welche er sich geschämt hatte. Und es ist bemerkenswert, was ihm in seiner Jugend mit dem Meister geschah; Annibale [Carracci] war nach S. Gregorio zu Besuch gekommen, als er dort gerade am Martyrium des heiligen Andreas malte, und da er alles offen fand, sah er ihn plötzlich, aufgebracht und mit Worten der Entrüstung drohend; Annibale zog sich zurück und wartete, bis er bemerkte, dass Domenico jenen Soldaten meinte, der dem Heiligen mit dem Finger droht; nun konnte er sich nicht mehr zurückhalten, und er kam heran, um ihn zu umarmen, und sagte ihm dabei: ‚Domenico, heute lerne ich von dir‘²⁵.

Für die Frage des Künstlerwettbewerbs ist der „sprechende“ Charakter der Affekte von entscheidender Bedeutung. Anhand desselben Bildbeispiels setzte Bellori Domenichinos Gemälde in Konkurrenz zu Guido Renis „Gang des hl. Andreas zur Kreuzigung“, indem er die angeblich von Annibale Carracci beobachteten Reaktionen einer einfachen alten Frau mit einem Mädchen schilderte, „die bei der Betrachtung der von Domenico gemalten Geißelung des heiligen Andreas mit dem Finger darauf zeigte, und zu einem kleinen Mädchen, das sie an der Hand führte, sagte: siehst du diesen Schurken, mit welcher Wut er die Geißeln emporschwingt? Siehst

du diesen anderen, der zornig dem Heiligen mit dem Finger droht, und den, der mit so viel Gewalt die Fesseln an den Füßen zusammen schnürt?“²⁶

Dass die „vecchiarella“ Guidos Gemälde betrachtete und ging, ohne etwas zu sagen, ist für Bellori ein Hinweis darauf, dass Domenichino in Handlung und Darstellung der Affekte der Überlegene sei.

Zugleich bestätigt die Anekdote die These, dass der Maler nicht einfach die Natur imitieren dürfe, sondern aus seinem Geist heraus arbeiten müsse, in dem die notwendigen Naturbeobachtungen gespeichert sind und aus dem die Fantasie des Künstlers schöpfen kann, um zur jeweils angemessenen Darstellung zu finden. Echte Gemütsbewegungen könne man eben nicht am Modell studieren, das allenfalls für die Grundhaltungen und -stellungen herhalte.

Dass die verbale Äußerung des Erlebten für besser erachtet wird als das Schweigen vor dem Bild, lässt auf die grundsätzliche Erwartung schließen, dass dem vom Bild verursachten „movere“ auch die Rückführung auf die Ebene der Sprache folge. Zugleich verweist das Beispiel der mutmaßlich leseunkundigen Frau auf die in der gegenreformatorischen Traktatliteratur des 16. und 17. Jahrhunderts verbreitete Auffassung, das Bild sei eine Art stummes Buch, dessen Qualität nicht zuletzt daran zu messen ist, ob und inwieweit es die Rückübersetzung in eine sprachlich formulierte „historia“ erlaubt. Dabei lassen sich vor allem zwei für besonders wichtig erachtete Kriterien erkennen, nämlich die Lebendigkeit der Affekte und die Klarheit der Darstellung.

VI.

Es gehört zu den Topoi der kunsthistorischen Literatur zu betonen, dass es nahezu nichts gebe, das nicht mit

Hilfe der Gestik und insbesondere mit Handgesten zum Ausdruck gebracht werden könne. Ein typischer Fall ist die Aussage des schon benannten Franciscus Junius, mit der dieser sich wieder unmittelbar auf Quintilian bezog:

„Denn sind es nicht die Hände, die gebieten, versprechen, rufen, fortschicken, drohen, bitten, verabscheuen, fürchten, fragen, leugnen? Sind es nicht die Hände, die Freude ausdrücken, Traurigkeit, Zweifel, Bekenntnis, Reue, Maß, Menge, Zahl, Zeit? Sind es nicht dieselben Hände, die ermutigen, flehen, hindern, billigen, bewundern und Scham bezeugen? So dass in der großen Verschiedenheiten der Sprachen [tongues] zwischen allen Nationen, diese die allen Menschen gemeinsame Sprache [language] zu sein scheint.“²⁷

Die Betonung des Nationenübergreifenden baute auf einer stark philologisch ausgerichteten Anthropologie auf, die die Frage nach einer Universalsprache der Menschheit zu einem zentralen Thema der Philosophie werden ließ. Auf der Grundlage universalsprachlicher Überlegungen des 16. Jahrhunderts, etwa durch Michel de Montaigne (1533 – 1592)²⁸, kam es im Laufe des 17. Jahrhunderts zu ausführlichen Untersuchungen der Gestik, in denen der Stellenwert der Gesten für die menschliche Kommunikation für außerordentlich hoch erachtet wurde.

Die Auffassung des universellen Charakters der Gestik stand in Einklang mit der in der Kunstliteratur des öfteren vertretenen Behauptung eines universellen Charakters der Malerei als solcher. Dieser wurde nicht selten im Vergleich zur Universalität der Körpersprache behauptet und auch über den Kontext der Kunstliteratur hinaus vertreten.

So behauptete der aus Rovigo stammende Jurist und Literat Giovanni Bonifacio (1547 – 1635), die Kenntnis der Gestik ermögliche es, dass Menschen ganz unterschiedlicher Herkunft ein und dasselbe Kunstwerk in gleicher Weise verstehen könnten.²⁹ Wer die Gesten der Menschen kenne, könne die „divina intelligenza“ nachahmen: So wie Gott die Gedanken der Menschen *sehen* könne, könne der Mensch die Gedanken anderer an ihren Gesten ablesen – zumal es weit schwieriger sei, mit Gesten Falsches vorzuspiegeln als mit Worten. Erst durch die gottgegebene stumme Sprache sei das menschliche Leben überhaupt „sociabile“.

Bonifacio widmete der Gestik ein 624 Seiten umfassendes Buch, das 1616 in Vicenza erschien. Ausgangsthese ist, die Menschheit befinde sich im Zustand der Konfusion: Man verstehe die Sprache benachbarter und fremder Völker nicht, was daran liege, dass man die sichtbare Sprache der Gesten, die eine natürliche sei, vernachlässigt habe, während die gesprochenen, künstlichen Sprachen entwickelt worden seien. Dabei redeten ursprünglich die Menschen mit Gesten in gleicher Weise, mit Worten hingegen ganz verschieden. Als Ausweg aus der allgemeinen Sprachverwirrung wäre es laut Bonifacio nötig, die Sprache der Gesten erneut ins Bewusstsein zu rufen und sie zu entwickeln. Zwar sei die Gestik eine natürliche Anlage des Menschen, ähnlich wie Gesang oder Tanz müsse sie jedoch durch Regeln und Übung vollendet und damit zur Kunst erhoben werden. Dieses Verhältnis von Natur und Kunst kommt besonders im Kapitel über Handgesten zum Ausdruck, wenn Bonifacio unter Berufung auf Cicero sagt, die Natur habe dem Menschen die Hände als Dienerinnen zahlreicher Künste gegeben.

Es sind solche universalsprachlichen Argumente zur Gestik, vor deren Hintergrund analog die bildende Kunst auch von Kunstschriftstellern als allgemeinverständlich proklamiert werden konnte, wie etwa von Roger de Piles (1635 –1709)³⁰: „Was die Hände betrifft, so gehorchen sie dem Kopf, sie dienen ihm gewissermaßen als Waffen und als Unterstützung. Ohne sie ist jede Handlung schwach und wirkt halbtot: Ihren beinahe unendlichen Bewegungen gelingen unzählige Ausdrucksformen. Sind nicht sie es, durch die wir wünschen, hoffen, versprechen, anrufen, abweisen? Überdies sind sie die Werkzeuge unserer Drohungen, unseres Flehens, der Abscheu oder ebenso des Lobes, die wir gegenüber bestimmten Dingen bezeugen. Durch sie stimmen wir zu, weigern wir uns, durch sie zeigen wir unsere Freude und unsere Trauer, unsere Zweifel, unsere Klagen, unsere Schmerzen und unsere Bewunderung: Da sie die Sprache der Stummen bilden, kann man sagen, dass sie nicht wenig zu einer Sprache beitragen, die allen Nationen der Erde gemeinsam ist, und das ist jene der Malerei.“³¹

Das von Bonifacio vorgetragene Argument, die Sprache der Gesten sei eine natürliche, bot Förderern der Taubstummensprache eine zusätzliche Stütze: demnach war die Kunst der Taubstummensprache letztlich eine Weiterentwicklung einer natürlichen Sprache, ja der natürlichen Sprache des Menschen schlechthin.

Zu den wichtigsten Vertretern dieser These gehörte der englische Mediziner John Bulwer, über dessen Biografie nahezu nichts bekannt ist.³² Im Jahr 1644 veröffentlichte er in London zwei Bücher, die ausschließlich der Sprache der Hand gewidmet sind:

Gemäß der geläufigen Unterscheidung von natürlichen und künstlichen Gesten unterteilte Bulwer seine Untersuchung in eine *Chirologia* und eine – ausdrücklich darauf aufbauende – *Chironomia*. War der Begriff „Chironomia“ bisher zumeist – gemäß der Quintilianischen Definition – für die Regeln zur Gestik des ganzen Körpers verwendet worden, so nahm Bulwer ihn wörtlich und schränkte ihn auf die Hände ein. Das Titelpuffer zur „Chirologia“ illustriert die als natürlich aufgefasste Körpersprache mit einem ausgesprochen hieroglyphischen Bild. Im zweiten Buch, der „Chironomia“, werden diejenigen Gesten beschrieben, die von Rednern zu ihrem Zweck, also künstlich, eingesetzt werden. Dass es sich in diesem Fall um den bewusst geregelten Einsatz von Gesten handelt, geht unmissverständlich aus dem Titelbild hervor (Abb. 5): Vier große Redner der griechischen und römischen Antike sind hier versammelt. Demosthenes übt vor einem Spiegel mit beiden Händen einen laut Quintilian bei den Griechen gebräuchlichen Gestus. Das dreifache „actio“ auf dem Spiegelrahmen ist Anspielung auf die Anekdote, nach der Demosthenes, nach dem Wichtigsten in der Rede befragt, geantwortet habe, an erster Stelle stehe die „actio“ und an zweiter und dritter Stelle. Andronikos aus Konstantinopel, der ihm den Spiegel vorhält, verweist mit dem Zeigefinger auf die geflügelte Großeloquenz („grandiloquentia“). Cicero übt den Beginn einer Rede, während der ihn begleitende Schauspieler und Rhetor Q. R. Gallus Roscius im Gestus der Großherzigkeit nach oben weist. Eine Hand unterhalb der von „grandiloquentia“ gehaltenen Titelkartusche verkündet durch ein Schriftband, durch sie werde man zum Erhabenen getragen.



Abb. 5: Wilhelm Marshall, Frontispiz zu John Bulwer, *Chironomia*, 1644, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Göttingen, Inv. Nr. 8 ART ILL 2170

Bulwer beschrieb in seiner „Chirologia“ die Gestik der Hand als einzige natürliche Sprache der Menschheit. Man könne sie „the Tongue & generall language of

Humane Nature“ nennen, die, ohne Unterricht, Menschen in allen Regionen der bewohnten Welt auf den ersten Blick ohne weiteres verstehen. Er war der Überzeugung, dass die Sprache der Hand der babylonischen Sprachverwirrung entronnen sei, und dass die Hand des Erlösers sie geheiligt habe. Dabei leugnete er keineswegs nationale und individuelle Eigenheiten, er glaubte aber, dass man die Sprache der Hand auf einen gemeinsamen Ursprung zurückführen könne.

Als Beleg für die Universalität der Sprache der Hand führte Bulwer zu jedem Gestus Textstellen verschiedener Sprachen und Zeiten an. Über zweihundert Quellen konsultierte er: vor allem Bücher der Bibel, Kirchenväter, griechische und lateinische Autoren der Antike und zeitgenössische Autoren – allen voran Francis Bacon. Ebenso auf die „Hieroglyphica“ Valerianos beruft sich Bulwer häufig. Er betonte ausdrücklich, dass er sowohl christliche als auch heidnische Autoritäten zu Rate ziehe. Das Besondere liegt jedoch vor allem darin, dass Bulwer an vielen Stellen die Ergebnisse seiner Beobachtungen einfließen ließ: Offenbar hatte er auch ganz empirisch die Gestensprache sozusagen von den Händen abgelesen.

Die in den Tafeln, den so genannten „Chirigrams“ (Abb. 12 – 16), gedruckten Wörter bieten jeweils nur einen von zahlreichen Begriffen, die mit dem jeweils dargestellten Gestus zum Ausdruck gebracht werden können, wie im Text ausführlich nachzulesen ist.

VII.

Während sich in der Kunsttheorie der Renaissance die ideale Konzeption des Bildes überwiegend an der freien Kunst der Rhetorik und an der Poesie messen ließ, ist im Laufe des 17. Jahrhunderts eine Verschie-



Abb. 6: Nicolas Poussin, *Mannalese*, 1639, Musée du Louvre, Paris, Inv. Nr. 7275. © Photo RMN

bung zugunsten des Dramas, insbesondere der Tragödie festzustellen. In der Kunsttheorie ging dies offensichtlich einher mit einer Neubelebung der aristotelischen Dramenlehre in der Theaterkunst, die in der Literaturtheorie bereits seit dem 16. Jahrhundert eine erhebliche Rolle spielte. Deutlich wird dies vor allem in den an den Akademien geführten Debatten. An der

Accademia di San Luca in Rom zum Beispiel entzündete sich ein mit aristotelischen Argumenten geführter Dialog an der Frage, ob figurenreichen Bildern oder Bildern mit wenigen Figuren der Vorzug zu geben sei.

Ein Text, in dem der Anspruch bildender Künstler auf eine dem Drama vergleichbare Autorschaft geltend

gemacht wird, ist die Vorlesung, die Charles Le Brun (1619 – 1690) am 5. November 1667 vor der Académie royale de peinture et sculpture über die „Mannalese“ von Nicolas Poussin gehalten hat (Abb. 6).³³ Ein wesentlicher Faktor, der die dramaturgische Fähigkeit Poussins belegen soll, besteht darin, dass Le Brun zu zeigen versucht, der Maler habe die Rollen, die im Bild zu verteilen sind, mit Charakteren aus der antiken Skulptur besetzt. Demnach sei der Mann am linken Bildrand mit seinen ausgewogenen Körperproportio-

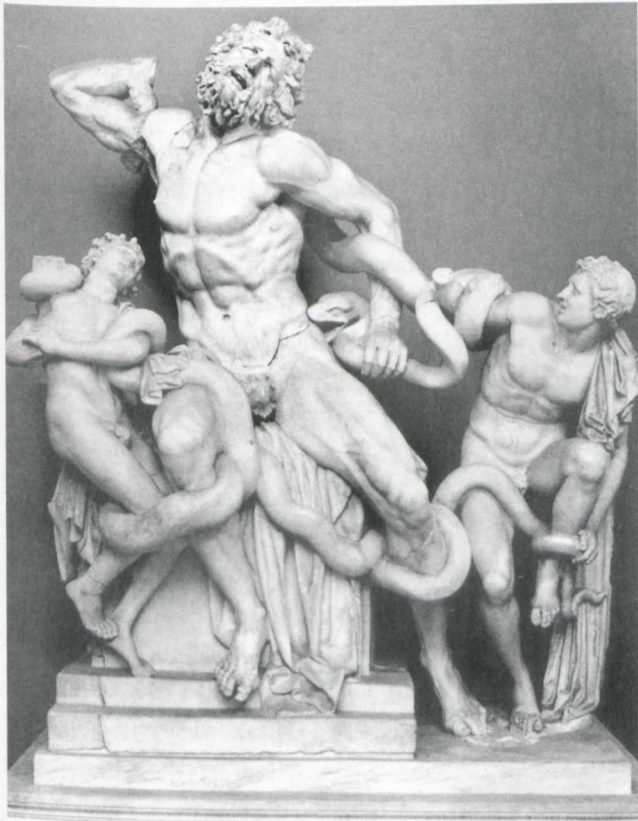


Abb. 7: Laokoon und seine Söhne, Vatikanische Museen, Vatikanstadt. © Bridgeman Art Library Berlin



Abb. 8: Niobe, Galeria degli Uffizi, Florenz. © Fratelli Alinari, Istituto di Edizioni Artistiche Firenze

nen in die Gestalt des Laokoon geschlüpft (Abb. 7). Die Frau, die ihrer Mutter die Brust gibt, habe die Figur der Niobe (Abb. 8). Der alte Mann, der hinter deren Rücken am Boden liegt, habe die Proportionen der damals als Seneca identifizierten Bronzefigur, die ihn als „homme d'esprit“ kennzeichneten. Der junge

Mann, der zu dem Alten spricht und nach rechts weist, habe die Figur des Antinous Belvedere. Von den beiden miteinander kämpfenden Knaben erinnere der eine an die Söhne des Laokoon, der andere, älter erscheinende hingegen an einen der Jünglinge aus der Kämpfergruppe im Palazzo Medici. Die Frau, die rechts im Bild mit dem Rücken zu den Betrachtern erscheint, ähnele der Diana Ephesus im Louvre. Der hinter ihr erscheinende Mann mit Korb sei in seiner zarten Schönheit dem Apoll von Belvedere nachempfunden. Die Frau, die am rechten Rand mit ihrem Gewand Manna auffängt, habe die Proportionen der Venus Medici, der vor dieser knieende Mann diejenigen von Commodus in der Gestalt des Herkules.

Während die Gestik hier allenfalls eine nebeneordnete Rolle spielt, ist sie in den Ausführungen zu den „expressions des passions“ von zentraler Bedeutung. Le Brun behauptet, Poussin habe jeweils eine sehr exakte Detailstudie zu jeder ihrer Bewegungen gemacht, um „das Besondere dieser Figuren zu erfassen und aus ihren Handlungen nicht nur zu erfahren, was sie sind, sondern was sie denken“.³⁴

Am ausführlichsten widmete sich Le Brun der Figur des Mannes am linken Bildrand, der die ihre Mutter säugende Frau beobachtet. Ganz bewusst habe Poussin einen etwas älteren und ganz und gar nicht groben oder ungeschliffenen Menschen gewählt, da nur ein solcher in angemessener Weise auf den ihm begegnenden Akt der Nächstenliebe reagieren und die Betrachter in seiner Reaktion vorbildhaft darauf hinweisen könne. Schon durch die physiognomische Erscheinung stelle Poussin einen ganz bestimmten Charakter vor, einen, der Überlegungen über Dinge

anstellt, „die sehr wohl in Erwägung gezogen werden sollten“.³⁵

Mit der Gestik des Mannes habe Poussin gezeigt, dass dieser erstaunt sei und überrascht vor Bewunderung („surprise d'admiration“). Dies sei insbesondere daran zu erkennen, dass die Arme eng an den Körper gezogen seien, „denn bei großen Überraschungen ziehen sich die Glieder für gewöhnlich zusammen, besonders dann, wenn der Gegenstand, der uns überrascht, in unsere Seele ein Bild zeichnet, das uns zur Bewunderung des Geschehens drängt“.³⁶

Eine entsprechende Argumentation mag Le Brun aus zeitgenössischen medizinischen Theorien, besonders von Marin Cureau de la Chambre (1594 – 1675)³⁷, der als Arzt des Chancelier Seguier im unmittelbaren Umfeld Le Bruns tätig war, geläufig gewesen sein. Doch vielleicht stützte er sich auch auf längst etablierte Bildtraditionen zum Affekt des Staunens.

Als Beleg dafür, dass sich dieser Affekt am gesamten Körper spiegle, der von aller Energie verlassen und ganz ohne Regung sei, nennt Le Brun weitere Beobachtungen:

„Der Mund ist geschlossen, als fürchte der Mann, er könne etwas von dem verraten, was er denkt; aber auch, weil er keine Worte findet, um die Schönheit dieser Handlung auszudrücken. Und weil der in diesem Moment mit Atmen inne hält, ist der Bauch gewölbt als gewöhnlich, was sich in einigen unbedeckten Muskelsträngen abzeichnet“.³⁸

Von besonderem Interesse an Le Bruns Überlegungen zu der Figur des beobachtenden alten Mannes ist, dass die Deutung des dargestellten Affekts aus dem Beobachten der ihm begegnenden Szene resultiert. Entsprechend der bereits zitierten Forderung Albertis nach

einer Vermittlungs- und Identifikationsfigur, führt der ältere Beobachter uns vor, welche Betrachterreaktion auf das dargestellte Ereignis angemessen sei.

Dass der Aspekt des Staunens dabei eine so eminente Rolle spielt, wie übrigens in einem Brief Poussins selbst zu diesem Gemälde anklingt,³⁹ ist sicher kein Zufall. Auch wenn das Staunen für die Rezeption der Malerei seit langem einen wichtigen Aspekt darstellte, wurde seine Vorrangstellung für die menschlichen Affekte theoretisch erst im 17. Jahrhundert begründet, und zwar durch René Descartes (1596 – 1650).⁴⁰ Die Besonderheit des Staunens, so Descartes, liege darin, dass sie im Vergleich zu anderen Affekten kein Gegenteil habe, denn das Staunen gehe der Bewertung des betreffenden Objekts oder des begegnenden Ereignisses voraus:

„Wenn die erste Begegnung mit einem Objekt uns überrascht und wir es für neu oder völlig anders halten als das, was wir bisher kennen oder auch was wir erwarten, wie es zu sein habe, bewirkt das, dass wir es bewundern und darüber erstaunt sind. Und weil das geschehen kann, bevor wir überhaupt wissen, ob das Objekt uns zusagt oder nicht, scheint mir, dass die Bewunderung die erste aller Leidenschaften ist. Sie hat kein Gegenteil, denn wenn das gezeigte Objekt nichts an sich hat, das uns überrascht, werden wir davon überhaupt nicht berührt und wir betrachten es ohne Leidenschaft.“⁴¹

Wenn man die Vorlesung Le Bruns inklusive der anschließenden Diskussion auf die sonstige Verwendung des Begriffs „admirer“ hin liest, so zeigt sich, dass dieser als ideale Haltung gegenüber einem Kunstwerk überhaupt etabliert wird. Es geht nicht lediglich

darum, angesichts des besonderen Sujets die Größe des dargestellten Wunders durch die besonderen Mittel der Malerei erkenntlich zu machen, vielmehr erklärt Le Brun es geradezu zum Wesen eines guten Kunstwerks, wie eine Art Wunder zu wirken und die entsprechende „admiration“ hervorzurufen; so, wenn er von der Freiheit des Malers spricht, ohne die dem Werk das fehle, „was die Komposition erst bewundernswert macht und vor allem anderen die Schönheit der Erfindung zum Ausdruck bringt“.⁴² Dass das Wesentliche des Kunstwerks in Worten nicht erschöpfend wiedergegeben werden kann und vielmehr auf der vorbegrifflichen Ebene im Staunen stattfindet, wird am Schluss der Diskussion ausdrücklich festgestellt: „Weit davon entfernt, alles was Monsieur Poussin in seinem Bild gemalt hat, in Worten wiedergeben zu können, muss man vielmehr staunen und bewundern, auf welche Weise er sich in der Wiedergabe eines so großen und schwierigen Sujets bewährt hat“.⁴³

VIII.

Die Möglichkeit, dargestellte Gestik zur moralischen Läuterung der Bildbetrachter einzusetzen hat Anthony Ashley Cooper, Third Earl of Shaftesbury (1671 – 1713), begründet.⁴⁴ Dabei folgte er dem sensualistischen Ansatz seines Lehrers John Locke (1671 – 1713).⁴⁵ Der „Essay on painting“, 1714 posthum in London erschienen, diente unter anderem als Konzept, anhand dessen der Maler Paolo di Mattei ein entsprechendes Bild zum Thema „Herkules am Scheideweg“ schaffen sollte. Die Entscheidung des Herkules zwischen Tugend (Virtue) und Vergnügen (Pleasure) zugunsten der ersten muss nach Shaftesburys Auffassung der Entscheidung des Malers entsprechen, seine

Möglichkeiten, Schönes vorzustellen so einzusetzen, dass nicht der oberflächliche Genuss im Vordergrund steht, sondern das Schöne darauf angelegt ist, seine Betrachter zu „verschönern“. Es geht um eine moralische Veredelung.

Zentraler Gesichtspunkt des Essays ist die Frage des fruchtbaren Augenblicks. Unter der Voraussetzung der Einheit von Zeit, Ort und Handlung sollen die Betrachter die Entscheidung des Herkules in ihrer ganzen Tragweite miterleben und nachvollziehen können. Das heißt für Shaftesbury, dass das Für und Wider beider Seiten, zwischen denen Herkules sich zu entscheiden hat, erkennbar, zugleich aber die richtige Entscheidung erahnbar sein muss. Der fruchtbare Moment kann nur derjenige sein, in dem der Disput der Widerstreitenden so weit fortgeschritten ist, dass Herkules kurz vor seiner endgültigen Entscheidung steht, deren Ausgang sich bereits andeutet. Das wesentliche Mittel, dies zu verdeutlichen, liegt in der Gestik und Mimik der dargestellten Figuren. Während die widerstreitenden Personifikationen mit ihren entgegengesetzten Positionen eindeutig erkennbar sein müssen, besteht die Hauptschwierigkeit darin, Herkules – obwohl nur ein einziger Moment darstellbar ist – in der Entwicklung seiner „passions“ zu verdeutlichen. Shaftesbury schlägt vor, sich eine vermeintliche Grundbedingung der körperlichen Äußerung der „Passions“ zunutze zu machen. Er geht nämlich davon aus, dass verschiedene Körperteile unterschiedlich schnell auf den Wandel der „passions“ reagieren, je nach ihrer Nähe oder Ferne zum Geist und nach ihrem Grad an Lebhaftigkeit. Als Sitz der inneren Bewegung wird dabei die Brust angegeben. So reagieren die Augen und die Muskeln um den Mund und

die Stirn schneller als weiter entfernte und schwerfälligere Körperteile.

Herkules ist dabei nicht nur die Identifikationsfigur für die Betrachter, sondern vertritt im Bild in übertragendem Sinne die Rolle der Betrachter in Konfrontation mit dem Schönen überhaupt: So wie er sich zwischen den körperlichen Erscheinungen, den Mitteln der Redekunst und deren Inhalt entscheiden muss, sollen die Betrachter im Betrachten des Schönen die wahre Schönheit erkennen und sich daran veredeln.

IX.

Die einschneidenden Veränderungen in der Neubewertung von Kunst im frühen 18. Jahrhundert spiegeln sich besonders deutlich in den 1719 erschienenen „*Reflexions critiques sur la poésie et la peinture*“⁴⁶. Sie leisten einen entscheidenden Schritt zur Betonung des „sentiment“ der Künstler und der Betrachter bei der Bewertung der Natürlichkeit gestischen Ausdrucks und etablieren damit eine Auffassung, die sich im Laufe des 18. Jahrhunderts zu einem Hauptargument bürgerlicher Ästhetik entwickelte. Der Autor, der Historiker Abbé Jean-Baptiste Dubos (1670 – 1742), zählt zu den ersten Theoretikern, bei denen die Wirkung von Kunst auf die Betrachter und das Urteil der Betrachter über Kunst als konstituierende Kriterien für die Kunst aufgefasst werden. Dementsprechend gelangte Dubos in vielen Fällen zu einer bis dahin unerreichten Klärung und Differenzierung in der Untersuchung der Mittel, die es erlauben, den Rezipienten aufs Höchste zu bewegen und zu fesseln. In deutlichem Kontrast zu den zahlreichen Versuchen des 17. Jahrhunderts, Regeln der Kunst zu erstellen, führt die Beurteilung von Kunst nach ihrer Wirkung auf die Betrachter Dubos conse-

quenterweise dazu, auch Regelverstöße verstärkt als Mittel zu entsprechenden Wirkungen in Erwägung zu ziehen. Letztlich gelingt es nach Dubos nur dem „génie“, Kunst zu schaffen, die in höchstem Maße die Aufgabe erfüllt, die Empfindungen des Rezipienten anzusprechen. Zwar bezieht Dubos sich ausschließlich auf ein Publikum, das von vornherein mit „goût de comparaison“ ausgestattet ist, jedoch mindert dies nicht die Leistung des grundsätzlichen Perspektivenwechsels.

Die Malerei bediene sich der „signes naturels“, die intuitiv von den Betrachtern erfasst und somit unmittelbar auf die Seele der Rezipienten wirken können. Die Poesie hingegen beruhe stets auf einer rational begründeten Kommunikation, da sie sich der „signes artificiels“ der Sprache bediene. Diese Grundüberlegungen sind maßgeblich für weite Teile der sprachtheoretischen Überlegungen des 18. Jahrhunderts.

Von weitreichender Bedeutung ist vor allem die Unterscheidung in „gestes naturels“ und „gestes artificiels“. Die Begriffe *natürlich* und *künstlich* werden nun im Sinne einer Kommunikationstheorie differenziert. Natürliche Gesten seien solche, die nur in Ausnahmefällen eine konkrete, auch abgelöst vom begleitenden Sprechen verständliche Bedeutung haben. Die zwei Ausnahmen seien Gesten, die eine „affectation“ anzeigen, wie zum Beispiel einen Kopfschmerz, und Gesten, die üblicherweise bestimmte Phrasen begleiten, so dass sie bei Weglassen der Phrase selbst diese mehr oder weniger vertreten können. Die künstlichen oder institutionalisierten Gesten hingegen sind solche, die – wie die gesprochene Sprache – auf Vereinbarung beruhen. Zu unterscheiden seien diese zwei unterschiedlichen Arten der Gesten schon daran, dass die natürlichen Gesten

regionen- und völkerübergreifend sind, auch wenn der Gebrauch in verschiedenen Regionen von unterschiedlicher Intensität sein kann, während die künstlichen Gesten in der Regel auf bestimmte „Sprachgruppen“ beschränkt sind.

Entscheidend für die weitere Entwicklung ist jedoch, dass als natürliche Gesten diejenigen verstanden werden, die dem „sentiment“ einen möglichst angemessenen Ausdruck verleihen. Dies setzt den von Dubos proklamierten Genie-Begriff voraus, nach dem nicht der Regeln befolgende Künstler, sondern allein der Inspirierte wahre Kunst hervorbringen kann.

Den Aspekt der Empfindsamkeit artikulierte der Abbé Charles Batteux (1713 – 1780), einer der einflussreichen Kunstschriftsteller des 18. Jahrhunderts in Frankreich und durch die frühen Übersetzungen auch in Deutschland bekannt.⁴⁷ Sein 1765 erstmals erschienenes Werk „Cours de belles-lettres“ ist eine Erweiterung seiner grundlegenden Schrift zur Ästhetik, „Les beaux-arts réduits à un même principe“. Das Prinzip, auf das Batteux die verschiedenen Künste zurückführt, ist das der Nachahmung der schönen Natur.

Die Anwendung von Gestik in der bildenden Kunst sieht Batteux in Analogie zur Redekunst, wobei er die Gleichberechtigung beider betont. Zugleich weist Batteux auf den entscheidenden Unterschied. Während die Redekunst mit einer Folge von Gesten operieren könne, müsse man in der bildenden Kunst den gesamten gewünschten Ausdrucksgehalt in einem einzigen Gestus konzentrieren. Aber gerade darin wird der bildenden Kunst die Fähigkeit des „movere“ zugesprochen: „Wie viel Lehren für einen vollkommenen Redner und Schauspieler liegen nicht in den Gemälden des

Lebrun, des Lesueur, des Poussin, wo alle Figuren Arten von Pantomimen sind, die desto bewundernswürdiger sind, weil sie zu ihrem Ausdrucke keine Reihe von Geberden haben, die sich gemeinschaftliche Hülfe leisten, sondern nur eine einzige. In diese einzige Geberde musste man die ganze Seele Alexanders schließen, den ganzen Schmerz der Mutter des Darius. Die Kunst hat es gethan, und hat das Geheimnis gefunden, uns Thränen auszupressen“.⁴⁸

Von besonderem Interesse ist, dass Batteux bezüglich des Kommunizierens durch Gestik nicht von Verstehen, Begreifen oder Erkennen spricht, sondern von Wahrnehmen und Empfinden. Die Richtigkeit des Ausdrucks vermittelt sich durch Sympathie und eine natürliche Übereinstimmung zwischen Redner und Zuhörer und -schauer. Nicht eine durch Regeln zustande gekommene Übereinstimmung macht die Wahrheit der körperlichen Beredsamkeit aus, sondern ausschließlich eine frei aus der „Natur“ des Sprechers entsprungene Übereinstimmung.

X.

Ein Resultat der gewandelten Auffassung der Gestik ist das 1786 aus dem Nachlass Gotthold Ephraim Lessings (1729 – 1781) herausgegebene Fragment „Der Schauspieler, worinn die Grundsätze der ganzen körperlichen Beredsamkeit entwickelt werden“.⁴⁹ Obwohl Lessing in der „Hamburgischen Dramaturgie“ den Verlust der einst klar definierten Bewegungssprache durchaus beklagt hatte,⁵⁰ beschrieb er hier unter dem Abschnitt „Chironomie“ keinen einzigen Gestus. Vielmehr ging es ihm darum, die Strukturen, die den Charakter gleich welcher Bewegung ausmachen, zu ergründen. Als Maßstab dafür diente Lessing der Grad einer Bewegung auf

der Skala zwischen schöner Krümmung und (nicht schöner) Geraden oder unangenehmer Krümmung. Dabei knüpfte er unverkennbar an William Hogarths (1667 – 1764) „Analysis of Beauty“ an, in welcher die Idee von der gekrümmten Linie, der „serpentine line“ oder „line of beauty“, als Kriterium schöner und nicht schöner Bewegung proklamiert wurde.⁵¹ Hogarth galt die Bewegung nach der „serpentine line“, wie sie im gewöhnlichen Alltag nahezu niemals vorkomme, als Erziehungsziel, das durch Vorschriften oder Imitation angeeignet und durch regelmäßige Übung verinnerlicht werden müsse und stand damit letztlich in der Tradition aristokratischer Konversationsregeln.

XI.

Schon im 17. Jahrhundert hatte sich allerdings die Forderung nach einer natürlichen Aristokratie anstelle der erblichen etabliert. Im 18. Jahrhundert erfolgte mit zunehmendem Aufstieg und Selbstbewusstsein des Bürgertums die Absage an alle höfisch konnotierten Verhaltensweisen und damit an die Traditionen des Affekttausdrucks und der Affektregulierung. Diese wurden unter dem Begriff des Affektierten diskreditiert und als betrügerisch gebrandmarkt. Stattdessen wurde eine vermeintliche bürgerliche Freiheit und Ungezwungenheit proklamiert. In Johann Heinrich Zedlers (1706 – 1763) „Universal Lexikon“ liest man bereits 1735:⁵² „Geberde bedeutet insgemein jede Bewegung und Einrichtung derer Gliedmassen des Leibes. Solche geschehen entweder frey und ungezwungen, oder man will diese oder jene Stellung wider seine Art machen, welches man gezwungene Geberden nennet. Der Grund derer ersten sind die Neigungen des Menschen, die andern aber geschehen wider die Neigungen. Daher

von jenen auf das Gemüth zu schlüssen, bey letztern aber muß man sich sehr in Acht nehmen, daß man nicht zu falsch urtheile, sintemahl eben der, der seine Geberden verstellet, uns überreden will, als ob er gantz andern Sinnes sey, als er doch in der That ist. Will man also von den Geberden zuverlässlich auf das Gemüth schlüssen, so müssen wir erst vorhero versichter seyn, daß keine Verstellung dahinter, ja es kann wohl die Gewohnheit daran Theil haben, also daß durch dieselbe die Bewegungen unsers Leibes diese oder jene Gestalt angenommen. Hat es also seine Richtigkeit, daß die Geberden natürlich, so wird man glauben können, daß man einen Ehrgeitzigen vor sich habe, wenn derselbige *gravitaetisch* einher tritt, sich allenthalben umsiehet, ob man ihm auch den gehörigen *Respect* erweise, wird man sich ihm widersetzen, so wird er zornige Geberden haben und dergleichen“.⁵³

Während das Konzept des Affekts unmittelbar mit körperlicher Äußerung verbunden war, entstand jetzt – mit der Durchsetzung der Innerlichkeit als genuin bürgerlicher ästhetischer Kategorie – ein radikales Nach-Innen-Verlagern der Empfindung. Wie sehr gerade die vermeintliche Natürlichkeit von ideologischem Zwang und Maßregelungen geprägt war, kann hier nicht näher besprochen werden. Von entscheidender Bedeutung für das Verständnis von Gestik ist, dass die Ablösung der Affekte durch „Gefühl“ den Körper zum Geheimnisträger machte: Es gibt keine eindeutigen Hinweise mehr auf den jeweils geäußerten Affekt und schon gar keine, die sich an den Gesten einzelner Körperteile erkennen ließen. Vielmehr bedarf es nun der intensiven Beobachtung des gesamten Körpers in seinem Zusammenhang, um Hinweise auf das Innenleben zu erfassen.

Der Dramatiker und spätere Oberdirektor des Berliner

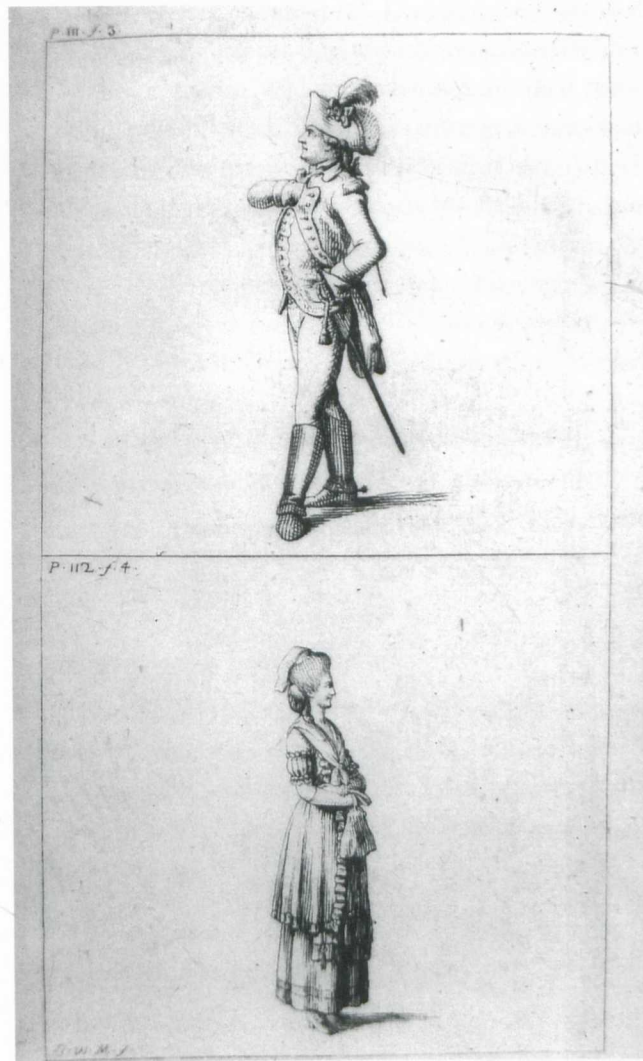


Abb. 9: Johann Wilhelm Meil, Figuren 3 – 4, Illustration zu Johann Jakob Engel, *Ideen zu einer Mimik*, 1785 – 1786

Nationaltheaters Johann Jakob Engel (1741 – 1802) versuchte in seinen „Ideen zu einer Mimik“, in zwei Teilen in Berlin 1785 und 1786 publiziert, der neuen,



Abb. 10: Johann Wilhelm Meil, Figur 35, Illustration zu Johann Engel, *Ideen zu einer Mimik*, 1785 – 1786

psychologisierenden Auffassung von Gestik gerecht zu werden, ohne den Gedanken eines möglichen Regelwerks aufzugeben.⁵⁴ Engel verstand den Körper als

Ausdrucksorgan, als „Spiegel“ oder „Schleyer“ der Seele, die nicht anders zu erkennen sei als durch ihre Wirkungen – eine Auffassung, die er schon in seiner Schrift „Über Handlung, Gespräch und Erzählung“ (Leipzig 1774) dargelegt hatte:⁵⁵

„Der eigentliche Schauplatz aller Handlung ist die denkende und empfindende Seele: und die körperlichen Veränderungen gehören nur in so ferne mit in die Reihe, als sie durch die Seele bewirkt werden, die Seele ausdrücken, in der Seele, als Zeichen von den Absichten und Bewegungen einer andern Seele, Begriffe und Entschlüsse hervorbringen, oder irgend einen andern zur Handlung gehörigen Eindruck auf sie machen. Darum ist auch in der Pantomime, im Tanz nicht anders Handlung, als in so ferne sich die Seele durch Geberden und Bewegungen darinn ausdrückt“.⁵⁶

Dementsprechend richtete Engel sein Augenmerk in den „Ideen zu einer Mimik“ vor allem auf solche Gesten, die den ganzen Zustand der Seele sinnlich wiedergeben sollen. Aufgabe der dem Text beigelegten 59 Illustrationen auf 34 Tafeln ist es, die Betrachter im Lesen des „Seelenspiegels“ einzuüben (Abb. 9 und 10). Dass dabei nicht selten auf Shakespeare-Stücke verwiesen wird, ist sicher kein Zufall, da die Shakespeare-Rezeption im 18. Jahrhundert in direktem Zusammenhang mit der Suche nach einer möglichst ursprünglichen und natürlichen Schauspielkunst zu sehen ist.

XII.

Die Spannung zwischen innerer Empfindung und körperlich geäußertem Ausdruck wurde im 18. Jahrhundert maßgeblich anhand der Laokoon-Gruppe diskutiert (Abb. 7). Man entdeckte darin einen gewissen Widerspruch zwischen dem vermeintlichen Höhe-

punkt des dargestellten Totenkampfes und dem nicht allzu weit geöffneten Mund des Protagonisten, dessen Gesichtszüge nur in Maßen verzerrt erscheinen. Es entspannt sich eine ausgiebige Debatte darüber, was der Grund für diese Diskrepanz sei.

Johann Joachim Winckelmann (1717 – 1768) vertritt eine ethische Position. In seinen „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerey“, 1755 in nur 50 Exemplaren erschienen, stellte er als das Darstellungsproblem des Laokoon den Konflikt zwischen der Seele, deren wesensgemäße Haltung die Ruhe sein soll, und dem Einfluss heftiger Leidenschaften heraus. Im Laokoon sei in vorbildlicher Weise ein Ausgleich zwischen dem Ausdruck des Natürlichen und der sittlichen Strenge des Seelischen gelungen.⁵⁷ An der ganzen Körperhaltung des Laokoon sei dessen Schmerz ablesbar, aber dennoch gebe er sich nicht diesem übermächtigen Gefühl preis. Vielmehr beweise er seine den natürlichen Affekten überlegene „große und gesetzte Seele“, indem er nicht wie der Laokoon der Vergilschen Schilderung laut schreie, sondern seinem Mund nur „ein ängstliches und beklemmtes Seufzen“ erlaube.⁵⁸

Während Winckelmann hier keinerlei gattungsspezifische Unterscheidung zwischen Skulptur und Poesie trifft, vertritt Gotthold Ephraim Lessing in seiner Fragment gebliebenen Schrift „Laokoon: Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“ (1766) eine gattungsästhetische Begründung für das Laokoonproblem.⁵⁹ Der unterdrückte Schrei des Laokoon in der Statuengruppe resultiere nicht aus der Notwendigkeit, die heroische Seele zu demonstrieren, sondern aus den die bildende Kunst bestimmenden Gesetzmäßigkeiten,

deren oberste die Schönheit sei. Da intensive Affektäußerungen sich an Körper und Gesicht durch Verzerrungen äußerten, die im Widerspruch zur Schönheit stünden, müsse der Ausdruck jener untergeordnet und somit modifiziert werden. Hinzu kommt der Aspekt des fruchtbaren Augenblicks: Fruchtbar sei allein, „was der Einbildungskraft freies Spiel lässt“.⁶⁰ Das heißt, die Fantasie der Betrachter wird nur dann angeregt, wenn bei aller geforderten Eindeutigkeit dennoch eine gewisse Offenheit übrigbleibt und die äußersten Extreme vermieden werden:

„Wenn Laokoon also seufzet, so kann ihn die Einbildungskraft schreien hören; wenn er aber schreiet, so kann sie von dieser Vorstellung weder eine Stufe höher, noch eine Stufe tiefer steigen, ohne ihn in einem leidlichern, folglich uninteressanteren Zustande zu erblicken.“⁶¹

Während Lessing Winckelmann innerhalb der „ut pictura poesis“-Argumentation kritisiert hatte, scherte Johann Wolfgang Goethe (1749 – 1832) in seinem 1798 erschienenen Aufsatz „Über Laokoon“ aus der Jahrhunderte währenden Tradition des Vergleichs zwischen Literatur und bildender Kunst, ja aus seiner eigenen Knüpfung der Bildbeurteilung an die rhetorischen Kategorien aus.⁶²

Wenn Goethe vom Laokoon behauptet, „Alle hohen Kunstwerke stellen die menschliche Natur dar, die bildenden Künste beschäftigen sich besonders mit dem menschlichen Körper“⁶³, so schließt er sich scheinbar der Lessingschen Definition des Körpers als Hauptgegenstandes der Kunst an. Allerdings macht Goethe, weit radikaler als seine Vorgänger, mit den unter dem Primat des Historienbildes an das Kunstwerk gestellten Forderungen so sehr ernst, dass sie von der Koppelung

an die literarische „historia“ befreit werden. Das Kunstwerk wird dem Naturwerk gleichgesetzt, das „nicht eigentlich erkannt“ und deshalb auch nicht eindeutig auf den Begriff gebracht werden könne. Goethe setzt auf die Autonomie der Natur des Genies: Die Künstler „bilden zuletzt die Regeln aus sich selbst, nach Kunstgesetzen, die ebenso wahr in der Natur des bildenden Genies liegen, als die große allgemeine Natur die organischen Gesetze ewig tätig bewahrt“. ⁶⁴ Indem Goethe das Genie des Künstlers als eine der äußeren Natur gleichgestellte innere Natur begreift, wird der Jahrhunderte währenden Diskussion über den jeweiligen Grad an Natürlichkeit und Künstlichkeit der Boden entzogen. Die Bedeutung des Laokoon liegt laut Goethe nicht darin, dass er den fruchtbaren Augenblick der literarisch fixierten Geschichte illustriert, sondern dass – ganz im Gegenteil – die Darstellung „von allem poetischen und mythologischen Beiwesen [...] entkleidet“ sei. ⁶⁵ Allein der Name erinnere noch an den Mythos. Die Figur jedoch sei „nichts von allem, wozu ihn die Fabel macht, es ist ein Vater mit zwei Söhnen, in Gefahr, zwei gefährlichen Tieren unterzuliegen“. ⁶⁶ Die ursprünglich in einen historischen und mythologisch-religiösen Kontext eingebettete Geschichte ist auf die existenziell-menschlichen Aspekte reduziert und ganz aus diesen heraus verständlich. Der Laokoon sei „das geschlossenste Meisterwerk“, dessen Autonomie Goethe dadurch betont, dass er nicht etwa behauptet, es sei ungerecht gegen die Skulptur, sie mit Vergils Dichtung zu vergleichen, sondern es sei „höchst ungerecht gegen Virgil und die Dichtkunst, wenn man das geschlossenste Meisterwerk der Bildhauerarbeit mit der episodischen Behandlung in der „Aeneis“ auch nur einen Augenblick vergleicht“. ⁶⁷ Während dort die Laokoon-

Geschichte lediglich „rhetorisches Argument“ und „ein Mittel zu einem höheren Zwecke“ sei, von dem Goethe bezweifelt, ob man es überhaupt als poetischen Gegenstand ansehen könne, sei die Laokoongruppe ein Werk, das seinen Gegenstand erschöpfe. ⁶⁸

Mit Goethes Beitrag zur Laokoon-Diskussion scheint die Vorherrschaft des Vergleichs mit der Poesie und damit des Verständnisses vom Körper als eines Zeichenträgers in der bildenden Kunst grundlegend gebrochen. Goethe relativierte die Dominanz dieser Auffassung dadurch, dass er – den „ut pictura poesis“-Aspekt zunächst ganz außer Acht lassend – den Zeichencharakter von Kunst grundsätzlich leugnete und stattdessen ihr Wesen als Gestalt gewordenes Schönheitsideal definierte, das ganz und gar innerhalb der sinnlichen Wirklichkeit angesiedelt und zu rezipieren sei. Dies ist einer der entscheidenden Wendepunkte zu einem modernen Kunstbegriff, der die Ausdrucksmöglichkeiten nicht länger in der Fähigkeit zur Imitation, sondern in den inner-künstlerischen Möglichkeiten sah. Wo bislang das künstlerische Genie die Natur und die Kunst der Antike nachahmend übertreffen sollte, setzt Goethe auf die Autonomie des Genies: Die Künstler „bilden zuletzt die Regeln aus sich selbst, nach Kunstgesetzen, die ebenso wahr in der Natur des bildenden Genies liegen, als die große allgemeine Natur die organischen Gesetze ewig tätig bewahrt“. ⁶⁹

- 1 Der Beitrag fasst Ergebnisse einer ausführlicheren Untersuchung des Verfassers zusammen: *Stumme Sprache der Bilder*, 2002.
- 2 Quintilianus, *Ausbildung des Redners (Institutio oratoria)*, 1988.
- 3 Alberti, *Della Pittura*, 1972.
- 4 Alberti, II, 41, S. 78.

- 5 Leonardo da Vinci, Libro di Pittura, Vatikanstadt, Codex Urbinas Latinus 1270. Hier benutzt: Treatise on Painting: Leonardo da Vinci, Codex Urbinas Latinus 1270, Hg. A. Philip Mc Mahon, Bd. 2, Facsimile, Princeton/New Jersey 1956; vgl. auch: The Literary Works of Leonardo da Vinci. Compiled and ed. from the original Manuscripts by Jean Paul Richter, Bd. 1 – 2, New York 1970; Treatise on Painting, Codex Urbinas Latinus 1270, by Leonardo da Vinci, by A. Philip Mc Mahon, Bd. 1, Princeton/New Jersey 1956; deutsch: Traktat von der Malerei, Hg. Marie Herzfeld, München 1989; deutsch: Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei, Hg. André Chastel, München 1990.
- 6 Leonardo, Libro, fol. 4r; Trattato, Hg. Mc Mahon, S. 6; deutsch: Hg. Ludwig Herzfeld, S. 8 – 9.
- 7 Leonardo, Libro, fol. 107v; Trattato, Hg. Mc Mahon, S. 155; deutsch: Hg. Ludwig Herzfeld, S. 171.
- 8 Leonardo, Libro, fol. 14v; Trattato, Hg. Mc Mahon, S. 16; deutsch: Ludwig Herzfeld, S. 26.
- 9 Platon, Phaidros, 1986, hier: 275d, S. 56.
- 10 Alberti, II, 42., S. 80, 82.
- 11 Oro Apolline Niliaco delle segni hieroglyphici, cioe delle significationi di scolture sacre appresso gli egyptij. Tradotto in lingua volgare per Pietro Vasolli, Venegia 1547; Ori Apollinis Niliaci, De sacris Aegyptiorum notis, Aegyptiacè expressis libri duo, iconibus illustrati, & aucti. Nunc primùm in Latinum ac Gallicum sermonem conversi, Paris 1574; The Hieroglyphics of Horapollon, The Bollingen Series 23, New York 1950; vgl. auch: Hori Apollinis Niliaci hieroglyphica quae ipse lingua edidit Aegyptica, Philippus autem in Grecum transtulit idioma, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 3255, Hg. Karl Giehlow, Copie eines Theiles der von Pirckheimer in das Lateinische übersetzten und von Dürer illustrierten Hieroglyphica des Horapollon, in: Ders., Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I. Ein Versuch, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses 32, 1915, Anhang III, S. 170 – 209.
- 12 Marsilii Ficini Opera, Basel 1576, S. 1768.
- 13 Pierio Valeriano, Hieroglyphica sive de Sacris Aegyptiorum literis aliarumque gentium literis commentarii, Basel 1575; hier benutzte Ausg. Lyon 1602.
- 14 Cesare Ripa, Iconologia [...], Rom 1603, Hildesheim / New York 1970.
- 15 Giovanni Paolo Lomazzo, Trattato dell'Arte della Pittura, Mailand 1584, Hildesheim 1968.
- 16 Gérard de Lairese, Groot Schilderboek. Waar in de Schilderkonst In al haar deelen grondig werd onderweezen, ook door Redeneeringen en Prentverbeeldingen verklaard; Met Voorbeelden uit de beste Konststukken der Oude en Nieuwe Puikschilderen bevestigt: En derzelver Welen Misstand aangewezen, Teil 1 – 2, Haarlem 1740.
- 17 Cyprian Soarez (Suarius) S. J., De arte rhetorica libri tres. Ex Aristotele, Cicerone et Quintiliano praecipuè deprompti, Coimbra 1560, Köln 1579.
- 18 Johannes Voellius, Generale Artificium orationis cuiuscunque componendae [...], Köln 1600.
- 19 Franciscus Lang, Dissertatio de actione scenica [...], München 1727; Lang, Abhandlung über die Schauspielkunst, 1975.
- 20 Franciscus Junius, The Painting of the Ancients, in three Books: Declaring by Historical Observations and Examples, the Beginning, Progresse, and Consummation of that most Noble Art. And how those ancient Artificers attained to their still so much admired Excellencie, London 1638; hier zitiert: Franciscus Junius, The Literature of Classical Art I, The Painting of the Ancients. De pictura veterum according to the English translation, 1638, Hg. Keith Aldrich / Philipp Fehl / Raina Fehl, Berkeley, Los Angeles / Oxford 1991.
- 21 C. Plinii Secundi Naturalis historiae libri XXXVII., Naturkun-

- de, Hg. Gerhard Winkler, München / Zürich 1988.
- 22 Baldassar Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, 1528.
- 23 Cicero, *De oratore libri*, 1982.
- 24 Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderne*, 1672.
- 25 Ebd., S. 318 f.
- 26 Ebd.
- 27 Junius, *The Painting of the Ancients*, S. 259 – 260.
- 28 Michel de Montaigne, *Essais*, Hg. Pierre Michel, Bd. 1 – 3, Paris 1965, II, 12, S. 157 f. ; deutsch: Michel de Montaigne, *Die Essais*, Stuttgart 1996, S. 206 – 207.
- 29 Giovanni Bonifacio, *L'arte de cenni. Con la quale formandosi favella visibile, si tratta della muta eloquenza, che non e altro che un facondo silentio [...]*, Vicenza 1616.
- 30 Roger de Piles, *Cours de Peinture par Principes*, Paris 1708; hier benutzte Ausg.: Hg. Jacques Thuillier, Paris 1989.
- 31 de Piles, *Cours de Peinture par Principes*, S. 171 f.
- 32 John Bulwer, *Chirologia: or the naturall language of the hand*, London 1644, New York 1975. John Bulwer, *Chironomia: or the art of manuall rhetorique*, London 1644, New York 1975.
- 33 Charles Le Brun, *Les Israélites recueillant la Manne dans le Désert par Nicolas Poussin*, *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et Sculpture*, Hg. Henry Jouin, Paris 1883, S. 48 – 65; deutsch: Wilhelm Schlink, *Ein Bild ist kein Tatsachenbericht. Le Bruns Akademierede von 1667 über Poussins „Mannawunder“*, *Quellen zur Kunst* 4, Freiburg i. Br. 1996.
- 34 Le Brun, *Les Israélites recueillant la Manne*, S. 56.
- 35 Le Brun, ed. Schlink, S. 39.
- 36 Ebd.
- 37 Marin Cureau de la Chambre, *Les caractères des passions*, tom. 1 – 3, vol. 1 – 4, Amsterdam 1658 – 1663.
- 38 Le Brun, ed. Schlink, S. 39.
- 39 Nicolas Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, Hg. Anthony Blunt / Jacques Thuillier, Paris 1989, S. 37.
- 40 René Descartes, *Les passions de l'âme*, in: Descartes, *Œuvres philosophiques*, tom. 3, 1643 – 1650, Paris 1973, S. 941 – 1103.
- 41 Descartes, *Seconde Partie*, Art. 53, S. 998 – 999.
- 42 Le Brun, ed. Schlink, S. 48.
- 43 Le Brun, *Les Israélites recueillant la Manne*, S. 65.
- 44 Anthony Ashley Cooper, Earl of Shaftesbury, *An Essay on Painting. Being a notation of the historical draught or Tabulature of the Judgement of Hercules [...]*, London 1714.
- 45 John Locke, *Some Thoughts concerning education*, in: *The works of John Locke in nine volumes, The twelfth edition, Volume the eighth*, London 1824, S. 6 – 205.
- 46 Jean-Baptiste Dubos, *Reflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris 1719.
- 47 Charles Batteux, *Les beaux arts réduits a un même principe*, Paris 1773, Genf 1969; vgl. auch: *Einleitung in die Schönen Wissenschaften. Nach dem Französischen des Herrn Batteux, mit Zusätzen vermehret von Karl Wilhelm Ramler*, Bd. 1 – 4, Leipzig 1774.
- 48 Zitiert nach: *Einleitung in die Schönen Wissenschaften*, Bd. 4, *Vierter Abschnitt*, Kap. 3, S. 255 – 256.
- 49 Gotthold Ephraim Lessing, *Theatralischer Nachlass*, Hg. Karl Gotthelf Lessing, Teil 2, Berlin 1786.
- 50 Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, in: *Ders., Werke*, Hg. Herbert F. Göpfert u.a., Bd. 1 – 8, München 1970 – 1979; Bd. 4, S. 229 – 720.
- 51 William Hogarth, *The Analysis of Beauty, with rejected passages from the Manuscript drafts and autobiographical notes*, Hg. Joseph Burke, Oxford 1955.
- 52 Johann Heinrich Zedler, *Grosses vollständiges Universal Lexikon aller Wissenschaften und Künste [...]*, Bd. 1 – 64, Leipzig / Halle 1732 – 1750, Graz 1961 – 1964.
- 53 Zedler, Bd. 10, 1735, Sp. 475, Art. „Geberde“.
- 54 Johann Jakob Engel, *Ideen zu einer Mimik*, Theil 1 – 2, Berlin

- 1785 – 1786; 2. Aufl., 1808; mit Kopien nach den Kupfern Meils von J. Blaschke; in der in Berlin 1804 erschienenen Ausgabe der Schriften Johann Jakob Engels sind die „Ideen zu einer Mimik“ in den Bde. 7 – 8 abgedruckt; mit den Kupfern der Erstausgabe Berlin 1785 – 1786.
- 55 Johann Jakob Engel, Über Handlung, Gespräch und Erzählung, Leipzig 1774, Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste 16/2, Stuttgart 1964.
- 56 Ebd., S. 201.
- 57 Johann Joachim Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, Sendschreiben, Erläuterungen, Hg. Ludwig Uhlig, Stuttgart 1995.
- 58 Ebd., S. 20.
- 59 Gotthold Ephraim Lessing, Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte [...]; hier benutzte Ausg.: Stuttgart 1994.
- 60 Ebd., S. 23.
- 61 Ebd.
- 62 Johann Wolfgang von Goethe, Über Laokoon, 1798; hier zitiert: Ders., Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 12, Schriften zur Kunst 13; hier benutzte Auflage: München 1994, S. 56 – 66.
- 63 Ebd., S. 56.
- 64 Johann Wolfgang von Goethe, Diderots Versuch über die Malerei, in: Ders., Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, Bd. 7, Hg. Norbert Miller / John Neubauer, München 1991, S. 517 – 565, S. 525.
- 65 Goethe, Laokoon, S. 59.
- 66 Ebd.
- 67 Ebd., S. 66.
- 68 Ebd., S. 65.
- 69 Goethe, Versuch, S. 525.