

**«Senza distorgersi il viso»:  
Lachen und Lächeln  
in der Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts  
in Italien**



Masterarbeit, eingereicht bei der  
Philosophischen Fakultät der Universität Freiburg (CH)  
von  
Angelica Tschachtli, Kerzers FR  
vorgelegt bei Prof. Dr. Victor I. Stoichita  
Juli 2011

# Inhaltsverzeichnis

<b>I Einleitung .....</b>	<b>1</b>
<b>II Stand der Forschung und Problematisierung des Forschungsgegenstands.....</b>	<b>5</b>
1. Die gegenwärtige Forschungslandschaft.....	5
2. Abgrenzung des Lachens von der Komik und die Komplexität des Forschungsgegenstands .....	7
3. Zum Problem der Begrifflichkeit .....	10
4. Zur Entwicklung der Lachforschung .....	14
5. Was ist eine Emotion? .....	16
6. Kulturalismus versus Universalismus.....	21
<b>III Das Lachen und das Lächeln im Lichte der neurokulturellen Theorie</b>	
<b>Paul Ekman und den Affektiven Wissenschaften .....</b>	<b>23</b>
1. Was bedeutet Lachen, was ist Lächeln? .....	23
2. Ein objektivierendes Messsystem für Gesichtsausdrücke .....	28
3. Zur Differenzierung von verschiedenen Lächeln .....	32
<b>IV Theorien, Konzepte und Normsysteme des Lachens .....</b>	<b>40</b>
1. Lachen im christlichen Mittelalter .....	40
2. Lachen im 15. und 16. Jahrhundert: Die Konzepte der Philosophen, Dichter, Ärzte, Physiognomiker und Künstler .....	43
2.1. Antike philosophische Traditionen in der Renaissance .....	43
2.1.1. Platon .....	44
2.1.2. Aristoteles .....	44
2.1.3. Cicero .....	46
2.1.4. Quintilian .....	47
2.1.5. Renaissance-Umformungen antiker Theorien .....	48
2.2. Das Lachen in der Physiognomik .....	51
2.3. Gesund oder ungesund? Das Lachen als Heilmittel, zur Erholung und als Todesursache .....	56
2.4. Normative Systeme des angemessenen gesellschaftlichen Umgangs: Baldassar Castigliones <i>Der Hofmann</i> und seine Rezeption in Italien .....	61
2.5. Äusserung von Emotionen: Lachen und Lächeln in den Kunsttraktaten .....	68
2.5.1. Leon Battista Alberti .....	68
2.5.2. Leonardo da Vinci .....	72
2.5.3. Einfluss der Kirche auf Kunst und Kunsttheorie nach dem Konzil von Trient .....	76
2.5.4. Giorgio Vasari .....	78
2.5.5. Francesco Bocchi .....	81
2.5.6. Giovanni Paolo Lomazzo .....	82
2.6. Lachen als Verstoß gegen das Schönheitsideal und das Dekorum.....	85
2.7. Über die Schwierigkeit, Lachen darzustellen .....	89
<b>V Bildanalysen .....</b>	<b>95</b>
1. Zur Bildauswahl .....	95
2. Sakrale Sujets .....	97
2.1. Maria mit Kind .....	97
2.2. Johannes-Figuren .....	101

3. Mythologische / allegorische Figuren .....	105
3.1. Satyr und Amor / Putto .....	105
3.2. Demokrit .....	110
4. Profane Sujets .....	112
4.1. Narrendarstellungen .....	112
4.2. Porträt: Kinder .....	115
4.3. Porträt: Frauen .....	120
4.4. Porträt: Männer .....	125
4.5. Pitture ridicole .....	129
<b>VI Zusammenfassende Schlussbemerkungen .....</b>	<b>135</b>
<b>VII Anhänge .....</b>	<b>138</b>
1. Schriftliche Quellenzitate .....	138
2. Literaturverzeichnis .....	145
2.1. Primärliteratur .....	145
2.2. Sekundärliteratur .....	147
2.3. Ausstellungskataloge .....	154
2.4. Internet .....	155
2.5. Nachschlagewerke .....	156
3. Abbildungsverzeichnis .....	156

"[...] le passioni dell'animo nel corpo umano [...] in su la carne si stampano,  
e quasi alle tenebre et alle oscurità de' nostri pensieri,  
a chi riguarda, fanno lume e quasi a dito gli animi dimostrano.  
E ciò vedere si puote tutto il giorno [...]"

*Francesco Bocchi: Eccellenza della statua del San Giorgio di Donatello (1571)*

## I Einleitung

Vater und Mutter stehen in der Mitte der hinteren Reihe, links und rechts von ihnen je zwei Jugendliche, am Rand eine alte Frau auf einem Stuhl und vorne mehrere Kinder: so zeigt eine Schwarz-Weiss-Fotografie eine Sensler Grossfamilie aus den 1930er-Jahren, publiziert als Leserbild in einer Zeitung von heute. Die Gesichter drücken Ernsthaftigkeit bis Unfreundlichkeit aus, die Jüngsten leises Erstaunen. Der Redaktor schreibt darunter, dass man in dieser Zeit wohl nichts zu lachen hatte; nicht verwunderlich angesichts der Armut im damaligen Sensebezirk des Kantons Freiburg. Doch drücken die Gesichter dieser Menschen wirklich ihre Befindlichkeit aus oder sind die Mienen bedingt durch eine Einschränkung der Technik? Durch die Belichtungszeiten von schätzungsweise über einer Sekunde durfte sich die Familie für einen kurzen Moment nicht bewegen, auch nicht ihre Gesichter, sonst wäre die Fotografie unscharf rausgekommen. Aber vergessen wir nicht: Sich ablichten zu lassen war ein Ereignis, nichts Alltägliches; man stürzte sich in die Sonntagskleidung. Und schliesslich war es auch keine billige Angelegenheit. Das Foto sollte vielleicht in der Stube aufgehängt werden, wo es für Freunde, Bekannte und auch weniger nahestehende Besucher zu betrachten war. Wenn die Kinder gross waren, würden diese es den Enkeln zeigen. Wäre da ein Lächeln vielleicht fehl am Platz? Wollte man sich würdevoll verewigen? War/Ist Lachen ein Verstoss gegen die Würde?

Blättert man heute in einem Familienalbum, so strahlen uns Kinder genauso wie Tanten und Gotten oder Väter oder Grossväter entgegen. Das Lächeln bezeugt Gesundheit und Zufriedenheit. Diese Konventionen sind meilenweit von denen in früheren Familienbildern entfernt, das Cheese-Lächeln aus der amerikanischen Werbung längst Standard. Wer kennt es nicht, das Warten bei Gruppenfotos, bis alle lächelnd in die Linse blicken, damit ja alle schön freundlich aussehen? Kurze Verschlusszeiten auch bei wenig Licht machen heute Schnappschüsse möglich, die selbst einen nur über das Gesicht huschenden Ausdruck für die Nachwelt problemlos festhalten können.

Hatten die homerischen Götter noch schallend gelacht, so soll Jesus nie und nimmer gelacht haben.<sup>1</sup> In den Kulturen der Griechen und Römern war dem Lachen in der Gesellschaft ein

---

<sup>1</sup> Vgl. **MINOIS**, Georges, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris 2000, S. 15ff (über die griechischen Götter) und 103ff (zur Frage, ob Jesus je gelacht habe).

Platz zugewiesen, die christliche Kirche verbannte es aus vielen Lebensbereichen.<sup>2</sup> Der mittelalterliche Umgang mit dem Lachen in der Kunst steht in krassem Gegensatz zu der niederländischen Genremalerei, in der es lachende Musiker, Malerinnen, Trinker und Esser auf die Leinwand schafften. Was hatte diesen Umschwung bewirkt? Nach dem Mittelalter breche das Lachen in der Renaissance durch, schreibt der Historiker Georges Minois, mit Boccaccio, Rabelais und Shakespeare hielt es Einzug in die Kunst, die "grosse" Literatur.<sup>3</sup> Der Literaturhistoriker Michail Bachtin bemerkte gar enthusiastisch: "Das 16. Jahrhundert war das Jahrhundert des Lachens"<sup>4</sup>. Hinterliess es seine Spuren auch in der Malerei? Wer sucht, der findet – aber wenig; und doch wurden es seit der Zeit vor über zwei Jahren, als ich mich mit dem Thema anfreundete, immer mehr. Da fand ich lachende Putti, dort einen Demokrit und da einen Satyr, Kinder und wenige Madonnen, kaum aber historische Persönlichkeiten auf Porträt Darstellungen, die lachten (vgl. Kapitel V).

Eine ganze Reihe von Fragen taucht auf: naive, wie die Bemerkung unter dem erwähnten Leserbild, die unterstellt, dass ein Foto ein Abbild des damaligen Lebens sei, und wenn die Leute nicht lächeln, so deshalb, weil sie dies im Leben wohl auch nicht getan hätten. Doch welche Bilder sind aus der Renaissance überhaupt noch erhalten? Vielleicht sind die meisten Bilder und Skulpturen Florenz', die lachende Figuren zeigten, in den Feuern Savonarolas zu Asche geworden? Im 15. und 16. Jahrhundert herrschte in der Kunstproduktion noch immer die Nachfrage sakraler Ikonografien vor. Bis ins 15. Jahrhundert ist diese Malerei geprägt von Szenen in Tiefenräumen, die Tiefe des Raums wird narrativiert. Die Figuren sind meist klein, ihre Gesichter entsprechend schwierig zu lesen. Auch wenn sie den Frommen als Close-Ups näher gebracht werden, wie in der venezianischen Malerei mit Bellini und Mantegna, so gehören die Figuren zur göttlichen Sphäre und werden idealisierend dargestellt, und Gott war perfekt, und die Kirche lachfeindlich (vgl. Kapitel IV, 1). So verwundert es kaum, dass auch die in der Bibel als frohe Botschaft angekündigte Geburt Christi auf den Retabeln die Eltern des Kindes nur mit Ehrfurcht, nicht aber mit Freude erfüllt dargestellt wurden.

Oder war die Darstellung eines lachenden Menschen für die Handwerker-Künstler vielleicht ein technisches Problem (vgl. Kapitel IV, 2.7)? Ähnlich wie bei den alten Fotoapparaten, die eine lange Belichtungszeit beanspruchten? Vasari erzählt in einer Anekdote über Leonardo, dieser habe die Mona Lisa mit Musik und Scherzen unterhalten müssen, damit ihr Lächeln nicht entwand und er es auf die Leinwand bannen konnte. Oder hing es eher mit der

---

<sup>2</sup> Vgl. **MINOIS**, *Histoire du rire*, S. 95ff.

<sup>3</sup> Vgl. **MINOIS**, *Histoire du rire*, S. 266.

<sup>4</sup> **BACHTIN**, Michail, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt a. M. 1987, S. 149.

Schwierigkeit für die Modelle zusammen, dass diese ein Lachen nicht einfach auf Wunsch des Zeichners hervorbringen und halten konnten?

Wollten die Leute in den Bildern der Renaissance überhaupt ein Lächeln zeigen bzw. sehen? Auch ein Gemälde, wie die Fotografie für die meisten Sensler Familien in den 1930er Jahren, war weder schnell noch billig zu haben. Wo sollte das Bild später hängen? Für wen wurde es angefertigt? Welchen Eindruck sollte das Abbild bei den Betrachtern hinterlassen? Ein norditalienischer Oligarch, ein florentinischer Bankier oder ein Fürst an einem kleinen Hof waren vielleicht Lachnaturen, aber für ein Bild im Empfangssaal des Palazzo, an Regierungs- oder Firmensitz oder für die Statue auf einem öffentlichen Platz wollte man der Klientel nicht grinsend begegnen.

Doch sind wir überhaupt imstande, auf einer 500-jährigen Leinwand ein Lachen/Lächeln zu erkennen und vor allem, welche Art Lachen/Lächeln? Was wohl die meisten Leser mit einem spontanen Ja beantworten möchten, scheint mir doch eine berechtigte Frage zu sein. Will doch eine Kunsthistorikerin auf einer Zeichnung eine lachende Figur erkennen, wo ich nicht den geringsten Anlass dazu sehe.<sup>5</sup> Viele Kulturhistoriker proklamieren einen Kulturrelativismus und fühlen sich dennoch befugt, erstaunlich weitgehende Aussagen über die Gefühle und ihren Ausdruck in vergangenen Epochen zu äussern. Das führt zur paradoxen Situation, dass Wissenschaftler, die einige Grundgefühle für kulturunabhängig halten, ob dieser unkritischen Zuschreibung verblüfft sind. Strenger Kulturalismus ist eine Sackgasse, denn wenn Lachen und die damit verbundenen Emotionen nur kulturell determiniert sind, so gibt es für uns heute in vergangenen Kulturen nichts zu erforschen und zu verstehen, denn das Übersetzungsproblem wäre unüberwindbar.<sup>6</sup> Gewisse Prozesse und Zustände müssen einen universalen Aspekt zeigen, damit wir sie verstehen können (siehe Kapitel II, 6.).

Lange waren die Emotionen in den Wissenschaften gar kein Thema. Sie sind komplex in ihrem Verhältnis zum Ausdruck, und mit dem Lachen explodieren die Komplexitäten geradezu (vgl. Kapitel II, 2 und III). Paul Ekman konnte mit Hilfe von Messtechniken über fünfzig verschiedene Arten des Lächelns unterscheiden (vgl. Kapitel III, 2 und 3).<sup>7</sup> Lachen und Lächeln

---

<sup>5</sup> HECK, Michèle-Caroline, *Rire et Cri. De la difficulté et de l'enjeu de leur représentation en peinture*, in: *Rire à la Renaissance*, Internationales Kolloquium in Lille, 6.–8. November 2003, hrsg. v. M.M. Fontaine, Genf 2010, S. 177, Abb. 6.

<sup>6</sup> Vgl. Einführung von KERN PASTER, Gail, ROWE, Kaherine, FLOYD-WILSON, Mary (Hg.), *Reading the early modern passions: essays in the cultural history of emotions*, Philadelphia 2004, besonders S. 2–5; BURKE, Peter, *Is there a cultural history of emotions?* in: *Representing Emotions: new connections in the histories of art, music and medicine*, hrsg. von Penelope Gouk und Helen Hills, Aldershot, 2005, S. 35–47; KELTNER, Dacher, EKMAN, Paul, GONZAGA, Gian C., BEER, Jennifer, *Facial Expression of Emotion*, in: *Handbook of affective sciences*, hg. v. Richard J. Davidson, Klaus R. Scherer, H. Goldsmith, Oxford 2009, besonders S. 419–422.

<sup>7</sup> Vgl. EKMAN, Paul, *Weshalb Lügen kurze Beine haben: über Täuschungen und deren Aufdeckung im privaten und öffentlichen Leben*, Berlin / New York 1989, S. 100.

können mit ganz unterschiedlichen Arten von emotionalen oder anderen Zuständen verquickt sein. Das spöttische Grinsen mag Bosheit, Wut oder Ekel und Verachtung zum Vorschein bringen: ein Lächeln Verliebtheit, Scham, Erstaunen oder Zufriedenheit; ein scheues Lächeln ist etwas ganz anderes als ein nervöses Lächeln oder ein Schmunzeln; ein lautes Lachen grundverschieden von einem albernen Runturteln oder einem hinterlistig freundlichem Lächeln. Welche Gesichtsausdrücke finden sich in den Bildern, ist es ein Lachen/Lächeln? Welches?

Lachen ist zudem ein dynamisches Phänomen, das für die Malerei zu einem Problem werden kann. Lachen ist mit Lautäußerungen verbunden, Lächeln nicht. Haltung und Körperbewegung geben wichtige Hinweise auf die Art des Lachens, meist ohne dass die Subjekte sich dessen bewusst sind oder sie den Ausdruck kontrollieren könnten.

Angesichts dieser Komplexität ist die konzeptuelle Sorglosigkeit und Inkonsistenz in den Geisteswissenschaften umso verblüffender (vgl. Kapitel II, 3).<sup>8</sup>

Das Thema der vorliegenden Arbeit ist die nähere Analyse von Bildern mit lachenden/lächelnden Figuren, die in einem bestimmten historischen Kontext – der italienischen Renaissance zwischen 1400 und 1600 – entstanden sind. Gab es bestimmte Ikonografien, in denen die Künstler lachende oder lächelnde Figuren inszenieren konnten? Folgten sie bestimmten Codierungen, das heisst bestimmten Konventionen, solche Figuren darzustellen? Wer lacht, und wie lacht man?

Lachen und Lächeln sind nicht nur komplexe Ausdrucksformen mit vielen Konnotationen (vgl. Kapitel III, 1 und 3), auch die gesellschaftlichen Faktoren wie Verhaltensnormen, Wertvorstellungen, Mentalitäten und Ästhetik, durch die sie mitgeprägt werden, sind sehr vielschichtig (vgl. Kapitel IV). "Die Einstellungen und Bewertungen über das Lachen sind also besonders sensible Indikatoren für jede historisch ausgerichtete Analyse einer Gesellschaft."<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Vgl. zu diesem Problem **BURKE**, Peter, *Is there a cultural history of emotions?* in: *Representing Emotions: new connections in the histories of art, music and medicine*, hrsg. von Penelope Gouk und Helen Hills, Aldershot 2005, S. 38.

<sup>9</sup> **SCHNEIDER**, Rolf Michael, *Plädoyer für eine Geschichte des Lachens*, in: **LE GOFF**, Jacques, *Das Lachen im Mittelalter*, Stuttgart 2004, S. 121f.

## II Stand der Forschung und Problematisierung des Forschungsgegenstands

### 1. Die gegenwärtige Forschungslandschaft

"Es unterliegt [...] keinem Zweifel, dass der 'Ausdruck' (oder der Komplex von Bestimmungen, den wir mit diesem Wort bezeichnen) eine wichtige Dimension der Kunst darstellt, deren Aufhellung für das bessere Verständnis des einzelnen Kunstwerks und auch ganzer Kunstepochen von grosser Bedeutung ist."<sup>10</sup> Martin Kemp erklärt, weshalb dem so ist: Wir Menschen unterliegen einer "[...] irresistible tendency to read the facial signs of character and expression in everyone we meet. We are all intuitive physiognomists at heart"<sup>11</sup>.

In der Kunst der Renaissance funktionierten die Emotionen zunehmend stärker als Verbindungsglied zwischen Künstler, Kunstwerk und Betrachter. Dies wurde von mehreren Autoren hervorgehoben.<sup>12</sup> So schreibt François Quiviger: "[...] triggering the imagination of sensation is central to the fabric of Renaissance art"<sup>13</sup>. Überdies kam ihnen eine wichtige innerbildliche Funktion zu: „[...] mit zunehmender Komplexität und Differenziertheit der wiederzugebenden Erzählung gewann die Darstellung von Affekten an Bedeutung, nur mit ihrer Hilfe glaubte man den neuen Anforderungen genügen zu können“<sup>14</sup>.

Die vorliegende Arbeit analysiert den Gesichtsausdruck in der bildenden Kunst und beschränkt sich dabei auf zweifache Weise. Sie untersucht nur eine Art des Ausdrucks: das Lachen beziehungsweise das Lächeln, und sie beschränkt sich auf die Zeit der italienischen Renaissance im 15. und 16. Jahrhundert.

Gesichtsausdrücke sind Verweise auf, oder besser: der sichtbare Teil grundlegender Zustände und Prozesse des Menschen (und Tieren), der Emotionen. Diese Ausdrücke haben vor allem eine kommunikative und soziale Funktion.<sup>15</sup> In den letzten Jahren erlebte die Emotionsforschung einen starken Aufschwung. In der Schweiz wurde 2005 das weltweit erste Forschungszentrum eingerichtet, das sich der interdisziplinären Analyse von Emotionen widmet.

---

<sup>10</sup> **BARASCH**, Moshe, *Der Ausdruck in der italienischen Kunsttheorie der Renaissance*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Kunstwissenschaft*, 12.1967, S. 33.

<sup>11</sup> **KEMP**, Martin, *Leonardo da Vinci: the marvellous works of nature and man*, Oxford 2006, S. 259.

<sup>12</sup> Vgl. **BLUNT**, Anthony, *Artistic Theory in Italy. 1450–1600*, Oxford/New York 1989, S. 12, 35; **BARASCH**, *Der Ausdruck in der italienischen Kunsttheorie*, S. 33f.; **BAXANDALL**, Michael, *Die Wirklichkeit der Bilder: Malerei und Erfahrung im Italien der Renaissance*, Berlin 1999, S. 74–89.

<sup>13</sup> **QUIVIGER** François, *The Sensory World of Renaissance Art*, London 2010, S. 167.

<sup>14</sup> **KIRCHNER**, Thomas, „*De l'usage des passions*“. *Die Emotionen bei Künstler, Kunstwerk und Betrachter*, in: *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*, hg. v. Klaus Herding u. B. Stumpfhaus, Berlin 2004, S. 359.

<sup>15</sup> Das war auch die Haltung von Norbert Elias in seinem unveröffentlichten Essay über das Lachen. Vgl. **SCHRÖTER**, Michael, *Wer lacht kann nicht beißen. Ein unveröffentlichter "Essay on Laughter" von Norbert Elias*, in: *Merkur. Zeitschrift für Europäisches Denken* (Stuttgart/BRD), 56. Jg. 2002 (Nr. 641/642), S. 860–873.



Die "Affektiven Wissenschaften" bilden seither einen nationalen Forschungsschwerpunkt.<sup>16</sup> In Berlin wird am Max-Planck-Institut für Bildungsforschung Berlin über die "Geschichte der Gefühle"<sup>17</sup> geforscht, und an der Freien Universität Berlin besteht unter dem Titel "Languages of Emotion"<sup>18</sup> ein Cluster mit Graduiertenschule. Eines seiner vier Forschungsfelder ist dem Thema "Emotion und Kunst" gewidmet.

In den Wissenschaften, die sich mit Bildwerken befassen, gibt es erst wenige Untersuchungen, die sich mit dem Lachen/Lächeln befassen, und dies kontrastiert stark mit der Vielzahl literaturhistorischer Arbeiten.

Die Kultur- und Kunstgeschichte beteiligt sich an diesen Forschungsbemühungen hauptsächlich seit den 1990er Jahren. Sammelbände, in denen Wissenschaftler aus verschiedenen Disziplinen in Einzelbeiträgen das Lachen untersuchen, sind vor allem in den letzten 15 Jahren erschienen.<sup>19</sup> Darin finden sich aber nur vereinzelt Arbeiten von Kunsthistorikern.<sup>20</sup> Derzeit geben verschiedene Kolloquien an renommierten Instituten Anlass zur Annahme, dass künftig auch in der Kunstgeschichte das Thema Lachen vermehrt in den Fokus der Forschung gerückt wird.<sup>21</sup>

---

<sup>16</sup> Forscher der "Affektiven Wissenschaften" untersuchen unter der Leitung des Ökonomen und Psychologen Klaus Scherer Emotionen und ihre Auswirkungen auf das menschliche Verhalten und die Gesellschaft. Die Forschung ist in das inter fakultäre Zentrum für Emotionsforschung der Universität Genf integriert. Vgl. <http://www.affective-sciences.org/> (12.3.11); seit 2005 wurden in die Projekte, an denen über 100 Forscher aus mehreren Disziplinen arbeiten, rund 50 Millionen Franken investiert. Vgl. <http://www.snf.ch/nfp/nccr/D/nfskonkret/laufende/Seiten/affektivwissenschaften.aspx> (25.4.11)

<sup>17</sup> Das Projekt existiert seit 2008 und hat einen kulturalistischen Ansatz; der Schwerpunkt der einzelnen Projekte liegt auf dem 18. bis 20. Jahrhundert. Vgl. <http://www.mpib-berlin.mpg.de/de/forschung/geschichte-der-gefuehle> (25.4.11)

<sup>18</sup> Vgl. <http://www.languages-of-emotion.de/en/about/profile.html> (25.4.11)

<sup>19</sup> *Rire à la Renaissance*, Internationales Kolloquium in Lille, 6.–8. November 2003, hg. v. M. M. Fontaine, Genf 2010; *Das Komische in der Kunst*, hrsg. v. R. Kanz, Köln 2007; *The Anatomy of Laughter*, hg. v. Toby Garfitt, Edith McMorran und Jane Taylor, London 2005; *Lachgemeinschaften. Kulturelle Inszenierungen und soziale Wirkungen von Gelächter im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*, hg. v. W. Röcke und H.R. Velten, Berlin 2005; *Komische Gegenwelten: Lachen und Literatur in Mittelalter und früherer Neuzeit*, hrsg. v. W. Röcke und H. Neumann, Paderborn 1999; *Kulturgeschichte des Humors. Von der Antike bis heute*, hg. v. J. Bremmer, Darmstadt 1999; *Semiotik, Rhetorik und Soziologie des Lachens. Vergleichende Studien zum Funktionswandel des Lachens vom Mittelalter zur Gegenwart*, hrsg. v. L. Fietz, J.O. Fichte, H.-W. Ludwig, 13. Blaubeurer Symposium vom 23.–26. Februar 1995 an der Universität Tübingen, Tübingen 1996; *Laughter down the Centuries*, hg. v. S. Jäkel und A. Timonen, 6. Sommer-Symposium der Universität Turku vom 25. Juli bis am 1. August 1993, Turku 1994.

<sup>20</sup> Nach den drei Symposien in Turku in den 1990er Jahren wurden in mehreren Bänden 65 Beiträge publiziert, wobei sich die Hälfte mit Themen aus der klassischen Antike befasst. In der anderen Hälfte finden sich ganze zwei Artikel aus dem Themenfeld "Lachen und Kunst". Vgl. <http://www.classics.ukzn.ac.za/reviews/98-12jae.html> (25.4.11); In den drei neusten Sammelbänden (siehe Fussnote 7) finden sich auch nur vereinzelt kunsthistorische Artikel. Im kürzlich erschienenen Band *Rire à la Renaissance* (2010) sind 2 von 25 Artikeln aus der Hand von Kunsthistorikerinnen, in *The Anatomy of Laughter* (2005) 2 von 17. Der Titel des Bandes *Das Komische in der Kunst* (2007) sagt bereits aus, dass die Artikel in erster Linie dem Komischen und nicht dem Ausdruck des Lachens gewidmet sind.

<sup>21</sup> Am 29.–30.4.2010 fand in Cambridge eine Tagung mit dem Titel "Laughing at Art" statt. Vgl. <http://www.hoart.cam.ac.uk/HistoryOfArt/NewsItem.aspx?p=24&ix=192&pid=1413&prcid=1413> (25.4.11); am Kunsthistorischen Institut in Florenz fand am 8./9.10.2010 ein geschlossener Workshop zum Thema "Bild-Witz" statt. Vgl. <http://www.khi.fi.it/aktuelles/veranstaltungen/veranstaltungen/veranstaltung266/index.html> (25.4.11);

Die bisher publizierten kunsthistorischen Artikel über das Lachen in der Kunst sind zu einem Grossteil überblicksartige Essays, die Lachbilder aus vielen Jahrhunderten zusammentragen und keine in die Tiefe gehende Kontextualisierung ermöglichen.<sup>22</sup> Zudem behandeln die Texte, die sich auf die Renaissance konzentrieren, meist die Niederlande oder Deutschland<sup>23</sup>, oder aber sie erörtern die Komik der Bilder, beschränken sich also auf allfällige Lachauslöser in den Bildern und interessieren sich nicht für die Darstellung des Lachens im Bild, sondern für das Lachen der Rezipienten als Reaktion auf komische Bilder.<sup>24</sup> Die vorliegende Arbeit möchte einen bescheidenen Beitrag leisten, diese Lücke zu füllen, indem sie im Hauptteil die historischen Kontexte (Kapitel IV) und Bilder (Kapitel V) aus italienischen Städten und Höfen untersucht, in denen lachende Figuren oder lächelnde Gesichter dargestellt sind.

## 2. Abgrenzung des Lachens von der Komik und die Komplexität des Forschungsgegenstands

Im 20. Jahrhundert wurde das Lachen besonders als Aspekt der Komikforschung behandelt, die zudem überwiegend von Literaturwissenschaftlern vorangetrieben wurde. Der Begriff "Komik" leitet sich von der griechischen Komödie ab, von einem literarischen Genre also, das Lachen erzeugen soll. Doch Lachen lässt sich nicht auf komische Anlässe beschränken. Nicht jeder komische Anlass löst Lachen aus, sondern kann durchaus auch Unmut, Langeweile, Betroffenheit, Desinteresse und andere Reaktionen zur Folge haben. Schadenfreude ist nicht auf einen komischen Anlass angewiesen. Komik ist also weder eine hinreichende noch not-

---

vom 8.–10.3.2012 ist am Deutschen Forum für Kunstgeschichte in Paris eine Tagung zu "Rire en images à la Renaissance" geplant, organisiert von Diane Bodart und Francesca Alberti. Vgl. [http://www.dtforum.org/index.php?id=42&L=2&tx\\_ttnews\[tt\\_news\]=527&tx\\_ttnews\[backPid\]=6&cHash=ed13e4ccde](http://www.dtforum.org/index.php?id=42&L=2&tx_ttnews[tt_news]=527&tx_ttnews[backPid]=6&cHash=ed13e4ccde) (25.4.11)

<sup>22</sup> Dazu gehören folgende Artikel: **VON GRAEVENITZ**, Antje, *Das breite Lachen: eine brüchige Ikonographie*, in: *Das Komische in der Kunst*, hrsg. von Roland Kanz, Köln 2007, S. 232–258; **RAFF**, Thomas, *Lächeln, Lachen, Zähne-Zeigen. Gedanken zum Wandel der Mimik. Ein Essay*. In: *Jahrbuch für Volkskunde*, N. F. 24, 2001, S. 163–188; **ROQUE**, Georges, *Le Rire comme accident en peinture*, in: *The Anatomy of Laughter*, hg. v. T. Garfitt, E. McMorran u. E. Taylor, London 2005, S. 142–152; **BAZIN**, Laurent, *La Couleur du Rire: peinture et traduction*, in: *The Anatomy of Laughter*, hg. v. T. Garfitt, E. McMorran und E. Taylor, London 2005, S. 153–160; **SCHIFF**, Gert, *Lachen, Weinen und Lächeln in der Kunst. Randbemerkungen eines Kunsthistorikers zu den Untersuchungen von Helmuth Plessner*, in: *Sachlichkeit: Festschrift zum achtzigsten Geburtstag von Helmuth Plessner*, hrsg. von Günter Dux und Thomas Luckmann, Opladen 1974, S. 131–158.

<sup>23</sup> Artikel mit Beispielen aus Werken, die nördlich der Alpen entstanden sind: **BACHORSKI**, Hans-Jürgen, *Wie im 16. Jahrhundert das Lachen ins Bild gesetzt wurde. Eine kleine Galerie*, in: *Gestalt – Funktion – Bedeutung: Festschrift für Friedrich Möbius zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Franz Jäger, Jena 1999, S. 142–160; Monografische Arbeit im Bereich der niederländischen Kunst: **GIBSON**, Walter S., *Pieter Bruegel and the art of laughter*, Berkeley/Los Angeles/London 2006.

<sup>24</sup> Vgl. **BAROLSKY**, Paul, *Infinite Jest. Wit and humor in Italian Renaissance Art*, Columbia 1978; **GIBSON**, Walter S., *Pieter Bruegel and the art of laughter*, Berkeley/Los Angeles/London 2006; **FUSENIG**, Thomas, *Liebe, Laster und Gelächter: komödienhafte Bilder in der italienischen Malerei im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts*, Bonn 1997; **KANZ**, Roland, *Lachhafte Bilder. Sedimente des Komischen in der Kunst der Frühneuzeit*, in: *Das Komische in der Kunst*, Köln 2007, S. 26–58; **MEIJER**, Bert W., *From Leonardo to Bruegel: comic art in sixteenth-century Europe*, in: *Word & Image*, 4.1988, S. 405–411.

wendige Voraussetzung für das Lachen. Lachtheorien waren lange Zeit eigentlich Theorien des Lächerlichen; sie zeigen damit, wie stark die kulturwissenschaftliche Behandlung des Lachens noch in der essentialistischen Verquickung von *ridiculum* und *risus* verhaftet blieb. Eckart Schörle empfiehlt deshalb, "die Erforschung des Lachens vom Bereich des Komischen zu entkoppeln"<sup>25</sup>; obschon eine Lachanalyse selbstverständlich den Bereich des Komischen mitberücksichtigen muss. Obwohl sich die Komik-Forschung vornehmlich mit dem beschäftigt, was Lachen auslöst, muss sie die Wirkungsweise und die vielfältigen Funktionen des Lachens mitdenken. Jacques Le Goff spricht vom "unermesslichen Bereich des Komischen", wenn er das Problem formuliert, dass zur Erforschung desselben zwei "sehr verschiedene Dinge" untersucht werden müssen: erstens, alle Texte, die explizit das Lachen thematisieren und darüber urteilen, und zweitens alle Texte, die bei den Rezipienten Lachen auslösen.<sup>26</sup> Le Goff fragt sich zu Recht, ob es um die Geschichte des Lachens *und* des Anreizes zum Lachen geht<sup>27</sup>; eine Frage, der meines Erachtens noch zu wenig Beachtung geschenkt wird, so dass viele Forschungsbeiträge richtungslos erscheinen.

Dass ein grosser Teil der Arbeiten nur vordergründig mit meiner Thematik zu tun hat, ist nur eines der Probleme, die ich beim Bearbeiten der Forschungsliteratur angetroffen habe, so dass ich viele Arbeiten nicht als methodische Vorbilder verwenden konnte. Viele Artikel zum Lachen in der bildenden Kunst sind zudem zeitlich und räumlich sehr weit ausgreifend. Gleichzeitig gehen all diese Autoren implizit oder explizit von einer kulturalistischen Auffassung von Ausdruck und von Emotion aus. Dabei wird so gut wie nie präzisiert, was denn nun kulturell geprägt ist und was als anthropologische Konstante gelten kann (vgl. Kap. II, 5.). Der raum- und zeitübergreifende Vergleich von Bildern passt jedoch schlecht in eine solche Konzeption. Wenn Ausdrücke und Gefühle kulturell stark geprägt oder gar erst kulturell konstituiert werden, müssen sie kontextuell gelesen werden, und das heisst lokal. Was wiederum in der Regel bedingt, dass in dieser Perspektive zu Anfang Bilder nur zeitlich und räumlich eingeschränkt analysiert werden sollten. Viele implizite Annahmen von raum- und zeitübergreifenden Homogenitäten müssen in Frage gestellt werden.

Das gilt zuallererst für das Lachen und Lächeln selbst. Von *dem* Lachen und *dem* Lächeln zu sprechen, kann nur in einem begrifflichen Chaos enden. Die Sachlage ist um einiges komplexer. Schon die Unterscheidung zwischen Lachen und Lächeln birgt Probleme (vgl. Kap. III, 1.). Zudem fällt eine Vielzahl unterschiedlicher Gesichtsausdrücke unter die Bezeichnung

---

<sup>25</sup> SCHÖRLE, Eckart, *Die Verhöhnung des Lachens. Lachgeschichte im 18. Jahrhundert*, Bielefeld 2007, S. 14.

<sup>26</sup> Vgl. LE GOFF, *Das Lachen im Mittelalter*, S. 14 und 15.

<sup>27</sup> Vgl. LE GOFF, *Das Lachen im Mittelalter*, S. 15.

„Lachen“ und noch mehr unter die Benennung „Lächeln“. Die Gesichtsmorphologien des Lachens und Lächelns gehen in die Dutzende.<sup>28</sup> Der Kern der Komplexität erwächst daraus, dass zwischen Ausdruck und Emotion keine eindeutige Beziehung vorliegt. Ein bestimmtes morphologisch klar beschriebenes Lächeln kann Ausdruck unterschiedlicher Emotionen sein, und die gleiche Emotion kann manchmal unterschiedliche Ausdrücke haben.

Lachen kann Ausdruck einer Stimmung wie Heiterkeit, einer Emotion wie Freude sein, aber ebenso Zeichen eines krankhaften Zustandes. Die sozialen Funktionen eines Lächelns reichen vom Flirt zu einem Höflichkeitsgestus oder einem bewusst oder auch unbewussten Überspielen einer Unsicherheit bis zum absichtlichen Verbergen von negativen Emotionen. Die kulturell geprägten Normen über das Lachverhalten spielen eine eminent wichtige Rolle. Obschon Lachen/Lächeln in gewissen Kerngehalten als anthropologische Konstante angesehen werden muss, sind die Sachverhalte, über die wir lachen, die Lachauslöser; in welcher Art und Weise wir lachen; an welchen Orten und in welcher Gesellschaft wir dies tun, kulturell geprägt und sich wandelnden Normen unterworfen. Was eine bestimmte Art von Lächeln den Umstehenden kommuniziert, hängt eminent von den lokalen Kontexten und den kulturellen Gegebenheiten ab.

Auch eine zweite Homogenität wird nur allzu leicht vorausgesetzt: dass eine bestimmte Gesellschaft in einem bestimmten Gebiet und zu einer bestimmten Zeit homogen ist. Hegels Zeitgeist, die Gefühlsepochen der Romantik oder Huizingas „soul of the age“ können nur als reifizierende Stereotypen verstanden werden. Die „Kultur“ einer Gesellschaft ist durch soziale Schichtung und durch Gender gebrochen. Dies „[...] helps historians to abandon the traditional assumption of the emotional climate of a particular period as it is found for instance, in the work of Burckhardt and Huizinga“.<sup>29</sup> Doch damit nicht genug: Selbst die „Kultur“ einer städtischen Elite zu einem bestimmten Zeitpunkt kann in disparate Kulturen aufsplintern. Auch die "Elite", von der so häufig die Rede ist, wenn es um die Renaissance-Kunst geht, war kulturell nicht homogen, wie John M. Najemy für Florenz aufzeigen konnte.<sup>30</sup> Noch weniger dürfen wir voraussetzen, dass die Elite einer Stadtrepublik und die Höflinge eines Herzogtums oder die Oligarchie einer gleichen Stadt zur Zeit der Signorien wie zur Zeit der Aristokratisierung im 16. Jahrhundert tatsächlich alle wichtigen Teile einer Kultur teilten.

Ebenso wenig waren, dies ist der dritte Punkt, die sprachlichen Kategorisierungen von Emotionen und die sie regulierenden Normsysteme in einer Gesellschaft homogen. Während viele Humanisten mit Cicero annahmen, dass es nur vier grundlegende „Emotionen“ gab, ging

---

<sup>28</sup> Vgl. **EKMAN**, *Weshalb Lügen kurze Beine haben*, S. 100.

<sup>29</sup> **BURKE**, *Is there a cultural history of emotions?*, S. 42.

<sup>30</sup> Vgl. **NAJEMY**, John M., *A History of Florence. 1200–1575*, Malden (MA)/Oxford 2008, S. 5f; 27–34.

Thomas von Aquin von elf aus.<sup>31</sup> Selbst innerhalb der Kirche stand Thomas von Aquins gemässigte, aristotelische Auffassung in Konflikt mit strengen, lachunterdrückenden platonischen Vorstellungen.

Dieser Widerspruch zwischen einer kulturalistischen Perspektive und einer fehlenden Kontextualisierung lässt perplex. In diesem Sinne muss auch der doch recht weit gewählte Zeitabschnitt der Renaissance gerechtfertigt werden. Ich gehe einerseits davon aus, dass vieles, was Emotionen und ihre Ausdrücke betrifft wie auch ein Teil ihrer sozialen Funktionen anthropologischen Konstanten nahekommt (vgl. Kap. II, 5.), dass wir zum Beispiel fähig sind, Gesichtsausdrücke eines Renaissance-Bildes korrekt zu lesen und dass unsere Reaktionen auf diesen Ausdruck nicht so stark und nicht immer sich unterscheiden von denen eines zeitgenössischen Betrachters. Dies ermöglicht die Wahl weiter Kulturräume und überhaupt erst die Erforschung von historischen Räumen.

Diese Komplexität ist erst der Anfang der Vielschichtigkeit, der ich mich – recht hilflos – gegenübersehe. Denn es geht hier nicht nur um einen Gesichtsausdruck und seine Bedeutung, sondern um die Art, wie er in einem Kunstmedium dargestellt wird, und ob er überhaupt veristisch dargestellt werden soll. Diese medialen Filter der Darstellung sind einerseits stark kulturell geprägt, haben aber andererseits häufig eine Verhaftung in einer kunstimmanenten Tradition, die sie teilweise von allgemeinen kulturellen Verwerfungen und Veränderungen abschottet und es so möglich macht, eine Arbeit nicht monografisch herunterzuschumpfen.

### **3. Zum Problem der Begrifflichkeit**

Ein weiteres Problem, das weitaus unliebsamste, dem ich gegenüberstand, war das Fehlen einer klaren und konsistenten Begrifflichkeit.

Das beginnt mit der Beschreibung von Gesichtsausdrücken: „Untersuchungen über den Ausdruck in der Kunst werden meist mit Skepsis und Misstrauen aufgenommen. Beides ist nicht verwunderlich, da gerade die Interpretation des Ausdrucks in allgemeine Formeln zu verfallen droht (die nicht viel aussagen) oder aus den Kunstwerken etwas herausliest, was sie selber in sie hineingelegt hat.“<sup>32</sup> Gesichtsausdrücke werden häufig nur cursorisch und nicht mit einem standardisierten Verfahren beschrieben, meist mit interpretativen Begriffen durchsetzt. Pfarr bildet hier, wie anderswo, eine Ausnahme, indem er das in der Psychologie entwickelte und getestete *Facial Action Coding System* (FACS) auf die Köpfe Messerschmidts angewandt

---

<sup>31</sup> KERN PASTER, Gail, ROWE, Katherine, FLOYD-WILSON, Mary (Hg.), *Reading the early modern passions: essays in the cultural history of emotions*, Philadelphia 2004, S. 2.

<sup>32</sup> BARASCH, *Der Ausdruck in der italienischen Kunsttheorie*, S. 33.

hat.<sup>33</sup> Klaus Herding (sein Doktorvater) vertritt die Ansicht, dass eine Variante des FACS „wohl am schlüssigsten die heute bei einer Handlung erfassbaren mimischen Möglichkeiten“<sup>34</sup> zusammenfasst.

Wofür diese Gesichtsausdrücke „stehen“ oder wovon sie Teil sind, ist schwierig zu eruieren, gerade auf Bildern, die vielleicht nicht so gut erhalten bzw. nicht immer in einer guten Reproduktion zur Verfügung stehen. Das erklärt jedoch nicht, weshalb nicht wenigstens versucht wird zu klären, wovon diese Ausdrücke überhaupt sprechen. Ob es Gemütsbewegungen, Seelenzustände sind, Gefühle, Emotionen, Charakterzüge, Affekte, motions of the mind, oder um Burkes Verwirrliste zu gebrauchen: „[...] passions, feelings, sentiments, sensibility, affections, affectivity, desires, drives or instincts“<sup>35</sup>. Hier nur ein Beispiel eines Spezialisten dieser Thematik in der Kunstgeschichte, das vergleichsweise harmlos ist: Im Titel seines Artikels setzt Kirchner den frühneuzeitlichen Begriff „passions“ mit Emotionen gleich.<sup>36</sup> In der Folge verwendet er „passions“ synonym mit „Leidenschaften“, definiert diese aber als eine spezifische Form der Emotionen, nämlich als „[...] zeitlich begrenzte, vom Verstand nur schwer zu steuernde Zustände einer aussergewöhnlichen emotionalen Anspannung [...]“<sup>37</sup>. Gleich nach dieser in der kunsthistorischen Literatur ungewöhnlich präzisen Umschreibung setzt er Emotionen mit Affekten gleich, ein Ausdruck, der im umgangssprachlichen Deutsch eher mit Leidenschaften, sicherlich aber mit zeitlich begrenzten aussergewöhnlichen Anspannungen assoziiert wird, während sie im wissenschaftlichen Gebrauch (Affective Sciences) ein umfassender Begriff sind, der Emotionen, Stimmungen, Launen, Dispositionen einschliesst.<sup>38</sup>

Wohlgedenkt: In Burkes Liste sind die Begriffe gemeint, oder sollte man hier sagen, die Wörter, die heutige Kunsthistoriker zur Interpretation von Gesichtsausdrücken brauchen. Nicht gemeint ist, dass die historischen Begriffe und die dahinterstehenden Konzepte sehr unterschiedlich sein können. Dass Plinius d. Ä. von animus, sensus, ethé und perturbationes spricht, Alberti von movimenti d'animo detto affezione, Leonardo von accidenti mentali und moti, ist ein Problem für die Forschung, weil wir verstehen müssen, wie wir dies in unsere heutige Begrifflichkeit übersetzen oder mit ihrer Hilfe rational rekonstruieren können, welche Konzepte dahinterstehen. Diese Aufgabe ist schlicht unmöglich, wenn unsere eigene Begriff-

---

<sup>33</sup> PFARR, Ulrich, *Franz Xaver Messerschmidt, 1736-1783: Menschenbild und Selbstwahrnehmung*, Berlin 2006.

<sup>34</sup> HERDING, Klaus, *Emotionsforschung heute – eine produktive Paradoxie*, in: *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*, hg. v. Klaus Herding u. B. Stumpfhaus, Berlin 2004, S. 13.

<sup>35</sup> BURKE, *Is there a cultural history*, S. 38.

<sup>36</sup> KIRCHNER, Thomas, „*De l'usage des passions*“. *Die Emotionen bei Künstler, Kunstwerk und Betrachter*, in: *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*, hg. v. Klaus Herding u. B. Stumpfhaus, Berlin 2004, S. 357–377.

<sup>37</sup> KIRCHNER, „*De l'usage des passions*“. *Die Emotionen bei Künstler, Kunstwerk und Betrachter*, S. 358.

<sup>38</sup> OATLEY, Keith, JENKINS, Jennifer M., *Understanding Emotions*, Cambridge MA 1996, S. 124.

lichkeit noch verwirrender ist als die der Alten. Ich habe zu diesem Thema keine Arbeit gelesen, in der bestritten wurde, dass in der Renaissance unter Emotionen in vielerlei Hinsicht, sicherlich aber was die sprachlich formulierten Taxonomien angeht, erhebliche Differenzen zu unserem heutigem Sprachgebrauch bestehen. Diese Differenz auszuloten ist uns kaum möglich, wenn wir die beiden Bezugspunkte des Differenzraumes nicht hinreichend klar festmachen können. Da die Begriffsbildung in den verschiedenen Einzelwissenschaften im Fluss ist, bedeutet das nicht unbedingt eine Vereinheitlichung von Begriffen, wohl aber ihre Klärung und konsistente Verwendung.<sup>39</sup>

Entscheidend ist, wie Burke hervorhebt<sup>40</sup>, das Problem der Wahl einer Theorie der Emotionen oder doch zumindest eines begrifflichen Rahmens, denn ohne eine solche Verständigung wissen wir nie, ob unser jeweiliges Sprechen Teil einer gemeinsamen Rede ist. Das Anwenden einer *folk psychology* löst das Problem nicht. Die meisten von uns haben ihre eigenen Varianten, die zudem so vage sind, dass wir die Variationsbreite nicht feststellen können. Es dürfte auch keine Lösung sein, nach klaren Konzepten oder gar Theorien der Emotionen in den Geisteswissenschaften zu suchen. Ein Mehr an Semiotik bringt kaum eine grössere Verständigung. Dass Kulturhistoriker häufig nur den bequem kleinen Schritt zu psychoanalytischen Konzepten machen, von Fromm und Reich zu Lacan oder Laing, schafft keine gemeinsame Sprache. „If they opt for eclecticism, how can they decide whether or not the theories on which they draw are compatible?“<sup>41</sup>

Es erstaunt, dass angesichts des Status der wissenschaftlichen Emotionsforschung, der erst kürzlich und zögerlich einsetzenden Rezeption dieser Forschung in den Kulturwissenschaften und der problematischen Quellenlage, viele Historiker, anknüpfend an Lucien Febvre, am Entwurf eines "grand narrative" der Geschichte der Emotionen konstruieren<sup>42</sup>: "the history of the West is the history of increasing emotional restraint."<sup>43</sup> Den Auftakt machte Huizinga, indem er das Mittelalter als kindliche Epoche zeichnete, voller ungebärdiger Emotionen, wie ein Kind, das seine Gefühle noch nicht unter Kontrolle hat. Die klassische Konzeptualisierung hat Elias geliefert, als er ab dem 16. Jahrhundert eine Zähmung, Zivilisierung der Emotionen beziehungsweise ihrer Äusserung beschrieb, die durch die Staatsbildung, die Höfe und die zunehmende Komplexität und Anonymität der westlichen Gesellschaften nötig wurde. Er beschrieb das auch als Aufbau eines Freudschen Über-Ichs. Dabei stand er in Einklang mit

---

<sup>39</sup> Vgl. **HERDING**, *Emotionsforschung heute*, S. 5–13.

<sup>40</sup> Vgl. **BURKE**, *Is there a cultural history*, S. 38.

<sup>41</sup> Vgl. **BURKE**, *Is there a cultural history*, S. 39.

<sup>42</sup> Vgl. **ROSENWEIN**, Barbara H., *Worrying about Emotions in History*, in: *The American Historical Review*, Vol. 107, Nr. 3 (Juni 2002), 29 Seiten. URL:

<http://www.historycooperative.org/journals/ahr/107.3/ah0302000821.html> (24.5.11)

<sup>43</sup> **ROSENWEIN**, *Worrying about Emotions in History*, § 17, S. 6.

Max Webers Bürokratisierungstheorie und der Beschreibung der Wirkungen des Calvinismus. Weitere Historiker machten andere Institutionen, vor allem die Klöster und die Kirche, für die Zivilisierung der Gefühle verantwortlich oder die Kultur der ottonischen oder karolingischen Höfe. Mit dem gleichen Konzept, der Einschränkung der kindlichen, ungebändigten Triebe, wurde das Einsetzen der Zivilisierung in immer frühere Epochen verlegt, bis nur noch das Frühmittelalter und die Primitiven Gesellschaften ausserhalb dieses Prozesses blieben und damit das Konzept verwässert war. Doch in Frage gestellt wurden es und das ihm zugrundeliegende Emotionsmodell nicht.

Während sich Historiker vor Anachronismen, das unbesehene Verwenden heutiger Alltags-sichten zur Erklärung anderer Epochen, fürchten wie der Teufel das Weihwasser, zeigt Rosenwein, dass die Historiker des "grand narrative" dem gleichen Fehler, bloss in die andere Zeitrichtung, unterliegen. "There is a clear theoretical underpinning for the grand narrative. It is a particular model of the emotions, one that prevailed when Huizinga, Febvre, Bloch, and Elias were writing and that prevails today in our very language and in popular conceptions of the emotions. This is the 'hydraulic' model: the emotions are like great liquids within each person, heaving and frothing, eager to be let out. The model in fact largely derives from medieval medical notions of the humors."<sup>44</sup> Dieses Modell ist seit der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts durch zwei andere obsolet geworden: die kognitive Perspektive, die ich in der Version ihres prominentesten Vertreters, Paul Ekman, in Kapitel III kurz umschreiben und später zum Teil verwenden werde, und der soziale Konstruktivismus. In der kognitiven Sicht sind Emotionen keine Triebe, die nach Entladung streben, sondern effiziente kognitive Prozesse, die Ereignisse als angenehm oder schmerzhaft, gut oder schädigend einteilen und für das betroffene Individuum bewerten. Auf die zweite Perspektive werde ich kurz unter Kapitel II, 6 eingehen.

Es dürfte kein Weg an der Aufforderung Amélie Rortys vorbeiführen, sich über den Forschungsstand in den empirischen Wissenschaften ins Bild zu setzen.<sup>45</sup> Es ist auch für die Emotionstheoretiker in der Analytischen Philosophie klar, dass sie mit ihren begrifflichen Untersuchungen sich auf die Ergebnisse der Affektiven Wissenschaften abstützen müssen.<sup>46</sup>

Dass im noch jungen, stark expandierenden Forschungsfeld der Affektiven Wissenschaften, in dem von Neurobiologie bis zur Experimentellen Psychologie viele Wissenschaftszweige vertreten sind und noch vieles im Fluss ist, darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass in vielen

---

<sup>44</sup> ROSENWEIN, *Worrying about Emotions in History*, § 28, S. 10.

<sup>45</sup> Vgl. KERN PASTER, ROWE, FLOYD-WILSON, *Reading the early modern passions*, S. 6.

<sup>46</sup> Vgl. LENZEN, Wolfgang, *Grundzüge einer philosophischen Theorie der Gefühle*, in: *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*, hg. v. K. Herding u. B. Stumpfhaus, Berlin 2004, S. 80–103.



Punkten Übereinstimmung erzielt wurde. Hierüber kann man sich in den gemeinsam verfassten Artikeln der neusten Handbücher zur entsprechenden Forschungsthematik informieren.<sup>47</sup>

Es ist jedoch wenig sinnvoll und förderlich, wie in der Einführung von *Reading Early Modern Passions* vorzugehen, wo man ein, zwei alte Artikel eines Vertreters der harten Wissenschaften hervorklaubt, sie oberflächlich liest und, in Unkenntnis der strengen experimentellen Standards, als naiv hinstellt, ohne sich gewahr zu werden, dass das Beanstandete vom kritisierten Autor selbst viel klarer problematisiert worden ist.<sup>48</sup> So ist etwa der Einwand gegen ein altes Experiment von Ekman, die Probanden würden auf ein fotografisches und nicht ein echtes emotionsauslösendes Ereignis reagieren (ein Verfahren, das seither stark verbessert worden ist), nicht einsichtig, wenn man bedenkt, dass auch Kunsthistoriker auf nicht weniger "unechten" Bildern Emotionsausdrücke lesen müssen.

Gerade die Tatsache, dass die Affektiven Wissenschaften sich sehr wohl mit semantischen und pragmatischen Aspekten von Emotionen experimentell auseinandersetzen und in systematischen Studien zu ergründen versuchen, welche Aspekte und Funktionen von Emotionen in welcher Art kulturell bedingt sind, macht die Kenntnisse ihrer Forschungsergebnisse für Kulturhistoriker und für die Bildanthropologie unabdingbar.

#### 4. Zur Entwicklung der Lachforschung

Uns sind Zeugnisse des Nachdenkens über das Lachen überliefert, die mehr als 2000 Jahre alt sind. Immer wieder erörterten Männer (und Frauen?) aus verschiedenen Disziplinen das Thema: Philosophen, Rhetoriker, Kirchenväter und Kleriker, Mediziner, Literaten, und am Rande auch Künstler und Kunsttheoretiker. Bis heute ist es ein Charakteristikum der Lachforschung, dass verschiedene Disziplinen die vielseitigen Aspekte ausleuchten. Dabei wurden Werke geschrieben, wie das von Laurent Joubert, die ihrer Zeit weit voraus waren.<sup>49</sup> Er untersuchte das Lachen nicht nur in der bis dahin meist üblichen scholastischen Manier, sondern sah im Lachen ein umfassendes Phänomen, zu dessen Verständnis die Physiognomik wie auch die Physiologie beitrugen.

Ende des 19. Jahrhunderts begannen sich Psychologen und Soziologen, Historiker und Literaturwissenschaftler für Emotionen und ihren Ausdruck, auf deren Grundlage jede Lachforschung aufbauen muss, zu interessieren, wobei die Forschung erst in der zweiten Hälfte des

---

<sup>47</sup> Vgl. DAVIDSON, Richard J., SCHERER, Klaus R., GOLDSMITH, H. (Hg.), *Handbook of Affective Sciences*, Oxford 2009.

<sup>48</sup> Vgl. KERN PASTER, ROWE, FLOYD-WILSON, *Reading the early modern passions*, S. 11.

<sup>49</sup> JOUBERT, Laurent, *Treatise on Laughter*, übersetzt und kommentiert von G.D. de Rocher, Alabama 1980; LINK-HEER, Ursula, *Physiologie und Affektenlehre des Lachens im Zeitalter Rabelais'. Der medico-philosophische 'Traité du Ris' von Laurent Joubert*, in: *Komische Gegenwelten: Lachen und Literatur in Mittelalter und früher Neuzeit*, hrsg. von Werner Röcke und Helga Neumann, Paderborn 1999, S. 251–279.

20. Jahrhunderts in Fahrt gekommen ist.<sup>50</sup> Die Publikation des Semiotikers und Literaturwissenschaftlers Michail Bachtin über Rabelais 1965<sup>51</sup> und sein Begriff der "Lachkultur" wirkten wie ein Katalysator, der eine Welle von weiteren historischen Untersuchungen auslöste. Seit Umberto Ecos „Il nome della rosa“ ist das Lachen und seine moralische Dimension einer breiten Leserschaft eindrücklich bewusst geworden. Dass die Thematik des Lachens in den Kulturwissenschaften bis in die 1990er Jahre stiefmütterlich behandelt wurde, erklärt sich vor allem aus den erwähnten begrifflichen und konzeptuellen Problemen. Diese sind nicht nur selbstverschuldet, denn seit Darwins Arbeit über den Ausdruck von Emotionen aus dem Jahr 1872<sup>52</sup> klafft in der wissenschaftlichen Erforschung der Emotionen und ihres Ausdrucks eine rund 100 Jahre andauernde Lücke.<sup>53</sup> Der für die Erforschung des emotionalen Gesichtsausdrucks maßgebliche Forscher der letzten Jahrzehnte, der Psychologe Paul Ekman, schildert, dass 1965, als er mit seinen Studien begann, er einige Karriererisiken auf sich nahm. Vor Ekman herrschte in der Psychologie während Jahrzehnten die Lehrmeinung vor, dass emotionale Gesichtsausdrücke kulturspezifisch und eine magere und unzuverlässige Quelle für emotionale Informationen seien. Dem widerspricht, dass wir uns in der alltäglichen Kommunikation und in unserem Handeln ständig an den Gesichtern der anderen orientieren. Neben den theoretischen und experimentellen Schwierigkeiten war dafür auch verantwortlich, dass „scientific objectivity has been incapsulated in one injunction: avoid emotions!“<sup>54</sup> Das Misstrauen gegenüber Emotionen war so tief eingeeignet, dass es auch auf die wissenschaftliche Erforschung der Emotionen übersprang.

Heute ist die Forschung über den Gesichtsausdruck von Emotionen ein Kernthema der aufstrebenden Affektiven Wissenschaften. Sie untersuchen im wesentlichen fünf Bereiche: Wie sich Emotionen entwickeln, wie man sie am zutreffendsten beschreiben kann, wie sich Emotionen durch unterscheidbare neurobiologische und physiologische Mechanismen erklären lassen, inwiefern emotionale Gesichtsausdrücke universal oder kulturabhängig sind und ihre sozialen Funktionen. In der neusten Ausgabe des Handbuchs für Affektive Wissenschaften sind die Autoren des Kapitels über "Facial Expression of Emotion" von der grundlegenden Bedeutung dieser Forschungen überzeugt: "The study of facial expression will continue to be

---

<sup>50</sup> Vgl. BURKE, Peter, *Is there a cultural history of emotions?* in: *Representing Emotions: new connections in the histories of art, music and medicine*, hg. von P. Gouk und H. Hills, Aldershot 2005, S. 35–38.

<sup>51</sup> Geschrieben wurde der Text in den 1930er Jahren, erstmals publiziert 1965. auf Deutsch: BACHTIN, Michail, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt a.M. 1987.

<sup>52</sup> DARWIN, Charles, *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, London 2009.

<sup>53</sup> Vgl. KELTNER, Dacher, EKMAN, Paul, GONZAGA, Gian C., BEER, Jennifer, *Facial Expression of Emotion*, in: *Handbook of affective sciences*, hrsg. v. R.J. Davidson, K.R. Scherer, H. Goldsmith, Oxford 2009, S. 415f.

<sup>54</sup> Midgley, M., *Being objective*, in: *Nature*, 12.4.2001, S. 753, zitiert nach: TOULOUSE, Gérard, *Views on the physics and metaphysics of laughter*, in: *The Anatomy of Laughter*, hg. v. Toby Garfitt, Edith McMorran und Jane Taylor, London 2005, S. 162.

germane to basic questions about emotion, culture and communication. [...] Finally, the study of facial expression will continue to allow researchers to seek answers to fundamental questions about human nature."<sup>55</sup>

#### 4. Was ist eine Emotion?

In verschiedenen Sprachen haben Wörter wie „emotion“, „feeling“, „émotion“, „sentiment“ etc. unterschiedliche semantische Felder. Gewisse Begriffe, über die eine Sprache verfügt, das Deutsche etwa über *Angst* oder *Schadenfreude*, müssen in einer anderen Sprache (zum Beispiel im Englischen) umschrieben werden oder unübersetzt bleiben.<sup>56</sup> Während Darwins „emotion“ Ende des 19. Jahrhunderts noch mit „Gemütsbewegung“ übersetzt wurde und Wittgensteins „Gemütsbewegung“ im Englischen entsprechend mit „emotion“ wiedergegeben wurde<sup>57</sup>, findet sich heute der Ausdruck *Gemütsbewegung* in wissenschaftlichen Texten nicht mehr; er ist durch den Begriff *Emotion* ersetzt worden. Werden damit zwischensprachliche Missverständnisse geradezu heraufbeschworen? Kaum. Der Begriff *Emotion* wird immer klarer umschrieben und expliziert; im wissenschaftlichen Diskurs verblassen die Idiosynkrasien der Alltagssprachen immer mehr. Eine kurze Begriffsexplikation von *Emotion* kann ein wenig Klarheit schaffen.<sup>58</sup>

Emotionen sind Veränderungen von inneren Körperzuständen, worin auch kognitive Zustände eingeschlossen sind, die einhergehen mit Mimik, Gestik und in der Regel auch mit bestimmten Verhaltenstendenzen oder -dispositionen. In Gefühlen werden diese Körperzustandsveränderungen wahrgenommen. Allgemein wird zwischen primären und sekundären Emotionen unterschieden; zur Ersteren gehören etwa Freude und Wut, zu Letzteren Eifersucht oder Stolz. Es wird angenommen, dass die primären Emotionen genetisch starrer festgelegt sind als die sekundären, die stärker von einer kognitiven Bewertung der entsprechenden Situation und vom kulturellen Kontext abhängen. *Gefühle*, verstanden als ein mentales Phänomen, das durch neurophysiologische Vorgänge im Gehirn verursacht sind, werden üblicherweise unterteilt in Wahrnehmungen von körperlichen Empfindungen wie Hunger oder Durst, Emotionen (die Repräsentation wird gleich benannt wie das Repräsentierte) und Stimmungen wie Zuversichtlichkeit, Heiterkeit etc. Diese unterscheiden sich von Emotionen durch das Fehlen starker Erregung; sie sind flache Gefühlszustände, die jedoch länger anhalten und nicht bewusst sein

---

<sup>55</sup> KELTNER, EKMAN, GONZAGA, BEER, *Facial Expression of Emotion*, S. 427.

<sup>56</sup> Vgl. dazu WIERZBICKA, Anna, *Emotions across Languages and Cultures. Diversity and Universals*, Cambridge 1999, S. 1–48.

<sup>57</sup> Vgl. WIERZBICKA, *Emotions across Languages and Cultures*, S. 3.

<sup>58</sup> Vgl. LENZEN, Wolfgang, *Grundzüge einer philosophischen Theorie der Gefühle*, in: *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*, hg. v. Klaus Herding u. Bernhard Stumpfhaus, Berlin 2004, S. 80–103; OATLEY, JENKINS, *Understanding Emotions*, Kapitel 4, S. 95–131.

müssen. Vor allem unterscheiden sich Stimmungen wie auch Körpergefühle von den Emotionen darin, dass sie keinen intentionalen Gegenstand haben, also weniger ausgeprägt relational sind. Diese Intentionalität bedeutet, dass ich mich *über etwas* freue oder ich *wegen etwas* traurig bin. Sie besteht aus zwei hauptsächlichen Bestandteilen: eine Glaubensannahme wie etwa: „der Säbelzahniger vor mir ist gefährlich“, und eine Wunschkomponente: „ich will überleben“. Das Beispiel soll zugleich zeigen, dass diese beiden Teile auch genetisch starr festgelegt sein könnten.

Emotionen und Gefühle allgemein haben eine Wertigkeit: Freude, Hoffnung und so weiter werden als angenehm empfunden, Furcht, Trauer etc. als unangenehm. Die Vorstellung, dass Gefühle irrational sind, greift entschieden zu kurz. Wenn dieses automatische Bewertungssystem im Gehirn gestört ist, „[...] schaffen es die Patienten trotz anscheinend unbeeinträchtigter kognitiver Fähigkeiten nicht, innerhalb praktikabler Zeiträume zu einer angemessenen Entscheidung zu gelangen“<sup>59</sup>. Handlungen sind ohne konative Komponente (ich möchte, ich wünsche, ich will...) nicht denkbar.

Da solch eine Begriffsexplikation wenig anschaulich ist, werde ich einen Abriss der psychologischen Emotionstheorie von Paul Ekman zu geben versuchen. Aus zwei Gründen: Seine Forschungen finden weite Anerkennung und sind empirisch breit abgestützt und, vor allem, weil ich seine präzisen Beschreibungen der verschiedenen Lachen/Lächeln anwenden werde. Ekman hält seine Theorie mit neurobiologischen Einschränkungen für kompatibel und geht experimentell vor. Seine Forschungsarbeiten sind sehr umfassend, gerade auch was den Kultureinfluss betrifft, und werden in vielen Gebieten angewandt.

Er nennt sein kognitives Modell neurokulturell, da es beide Aspekte behandelt. Es umfasst sechs Bestandteile: "ein Affektprogramm, das die emotionalen Reaktionen steuert, und ein Bewertungssystem, das entscheidet, wann das Affektprogramm in Aktion tritt. Auslöser werden solche Ereignisse genannt, die schnell als Anlass für das eine oder andere Gefühl bewertet werden. Ausserdem werden Darbietungsregeln beschrieben, die das Erscheinungsbild des Gesichts in verschiedenen sozialen Zusammenhängen regulieren, sowie Bestrebungen, mit der Ursache des Gefühls fertig zu werden"<sup>60</sup>.

**1) das Affektprogramm:** ein zentraler Steuermechanismus, ohne den die Komplexität und die Organisiertheit mit den verschiedenen Reaktionssystemen (neuronal, physiologisch, kognitiv, verhaltensmässig), die eine Emotion ausmachen, gar nicht möglich wäre. Dieses Programm ist in seinen allgemeinen Grundzügen zwar genetisch festgelegt, in seinen konkreten

---

<sup>59</sup> LENZEN, *Grundzüge einer philosophischen Theorie*, S. 99.

<sup>60</sup> EKMAN, Paul, *Gesichtsdruck und Gefühl: 20 Jahre Forschung von Paul Ekman*, hrsg. v. Maria von Salisch, Paderborn 1988, S. 21.

Abläufen aber kontextuell und kulturell variabel, also erfahrungsabhängig und kann Gewohnheiten ausbilden.

2) ein **Bewertungsmechanismus**, der innere oder äussere Reize selektiv wahrnimmt, Auslöser, die das Affektprogramm aktivieren. Dieser Mechanismus kann sehr schnell arbeiten und deshalb auch automatisch erfolgen, was lebensnotwendig ist. Er kann auch langsamer und bewusst funktionieren, höhere, individuell und kulturell geprägte, kognitive Funktionen einsetzen und sogar die aktivierte Emotion selbst bewerten und modifizieren.

3) die **Auslöser** von Emotionen, die Ereignisse, die der Bewertungsmechanismus als für eine Emotion relevant eingestuft hat, etwas, das zum Beispiel Angst auslöst, ein schnell auf uns zustürzender Felsbrocken oder ein Auto, ein Bild des Jüngsten Gerichts oder die Meldung, dass im Cern ein schwarzes Loch entstanden ist... Kaum ein Ereignis ist in jedem Kontext ein Auslöser (der Säbelzahn tiger...). Doch die Klasse der jeweiligen Auslöser hat auch gemeinsame Merkmale. So deuten Angstauslöser immer auf Schaden oder Schmerz hin.

Ekman macht auf eine ganze Reihe von Fallen bei Kulturvergleichen aufmerksam (somit auch in historischen), so das, was er Auslöser nennt: Wenn Individuen zweier Kulturen auf einen "identischen Auslöser" mit einem anderen Gesichtsausdruck reagieren, wird geschlossen, dass dieser kulturell völlig unterschiedlich ist, statt sich zu gewärtigen, dass ein *identisches Ereignis* sehr wohl je nach Bewertung einen anderen Auslöser darstellen kann. "Es ist paradox, dass gerade die stärksten Verfechter des kulturellrelativistischen Standpunkts, der nachzuweisen suchte, dass die Kultur der einzige Bestimmungsfaktor für den Gesichtsausdruck sei, eigentlich am stärksten 'biologisch' dachten, indem sie annahmen, dass der Gefühlsauslöser in den verglichenen Kulturen einheitlich sei."<sup>61</sup>

Ein hübsches Beispiel in Bezug auf Angst hat sich ein prominenter Vertreter unserer Zunft geleistet: In seinem Artikel über die Kulturgeschichte der Emotionen nennt Peter Burke ein Beispiel eines französischen Historikers, der nach Spuren von Angst auslösenden Vorstellungen im 16. Jahrhundert suchte. Da er feststellte, dass sich die Objekte der Angst im Laufe der Zeit wandelten (so fürchten wir uns vor Aids, aber kaum mehr vor der Hölle), zieht Burke die Schlussfolgerung, dass Angst eher kulturspezifisch und nicht universal sei.<sup>62</sup> Burke unterscheidet nicht zwischen Objekt oder intentionalem Gegenstand einer Emotion und der Emotion an sich! Für eine Universalistin bleibt die Angst dieselbe Emotion, egal ob der Utku vor einem Eisbären Angst hat oder ob der Franzose Angst vor einer giftigen Schlange hat. Die

---

<sup>61</sup> EKMAN, *Gesichtsausdruck und Gefühl*, S. 34.

<sup>62</sup> Vgl. BURKE, *Is there a cultural history of emotions?*, S. 41.

Angst lässt sich funktionalistisch erklären und löst im Körper dieselben Reaktionsprozesse<sup>63</sup> aus, so dass der Angsterfüllte seine Aufmerksamkeit steigert und sich entweder zur Flucht oder zum Kampf entscheidet. Während der Reaktionskomplex *Angst* recht zuverlässig bestimmt werden kann (neurologisch, physiologisch, hormonell, Verhaltens- und Ausdrucksmuster), gilt das für die Emotionsrelevanz von Ereignissen nicht.

**4) die Darbietungsregeln** (display rules): Diese Komponente ist für die Darstellung von Gesichtsausdrücken in Bildern grundlegend. Selbst wenn ein Auslöser automatisch bewertet und das Affektprogramm die komplexen emotionalen Reaktionen auslöst, kann das Individuum immer noch eingreifen. Es kann die Reaktion unterbrechen, verweigern, verstärken, maskieren oder sogar eine Emotion gänzlich vortäuschen. Einige Emotionen sind allerdings schwieriger zu modifizieren als andere; kaum eine kann völlig verborgen werden; perfektes Vortäuschen ist fast unmöglich. Da Emotionen und ihr Ausdruck eminent soziale Funktionen haben, verfügt jede Gesellschaft oder Kultur oder emotional community über Regeln, wie Emotionen und ihre Äusserungen gezeigt werden dürfen und welche Kosten Regelabweichungen haben. Wer darf wann, wo und wie stark welche Emotion zeigen? Vor allem den normativen Aspekt werde ich mit den einschlägigen Stellen über *il riso* (Lachen/Lächeln) bei Castigliones *Hofmann* herauszuarbeiten versuchen.

Die Darbietungsregeln oder -gewohnheiten können persönlich, milieu- oder kulturspezifisch sein. Ihre Unkenntnis macht ein Individuum schnell zur Unperson.

Nicht alle Emotionen können gleichermassen kontrolliert werden. In absteigender Reihenfolge: das gesprochene Wort, die Stimme, Gesichts- und dann Körperbewegungen. Auch hier gibt es typisch experimentelle oder interpretative Fallgruben: So konnte Ekman zeigen, wie verschiedene *display rules* in unterschiedlichen Kulturen die Kontrolle des Ausdrucks leiten. Dieses Experiment ist ein schönes Beispiel dafür, wie das Lächeln bestimmte Emotionen verbergen kann. Japaner schauten sich einen unangenehmen Film an in Anwesenheit einer Autoritätsperson. Dabei verdeckten sie ihre negativen Emotionen häufiger mit einem Lächeln als die Amerikaner, die den Film unter gleichen Bedingungen sahen. Waren die Japaner unter sich, so zeigten sie Gesichtsausdrücke, die fast identisch waren mit denen der Amerikaner.<sup>64</sup> Im Kreise von Freunden und Familie werden Emotionen im Gesicht stärker und zuverlässiger ausgedrückt als unter Fremden. Für ein Porträt, das familienintern bleiben sollte, wie zum

---

<sup>63</sup> Es gibt zudem eine Studie, die zeigt, dass bei Personen aus zwei ganz unterschiedlichen Kulturen, die emotionale Gesichtsausdrücke bewusst nachstellten, ähnliche Reaktionen im autonomen Nervensystem auslösten. Vgl. KELTSNER, EKMAN, GONZAGA, BEER, *Facial Expression of Emotion*, S. 419f.

<sup>64</sup> Vgl. EKMAN, Paul, FRIESEN, Wallace V., *Felt, False, and Miserable Smiles*, in: *Journal of Nonverbal Behavior* 6 (4), Sommer 1982, S. 239; KELTSNER, EKMAN, GONZAGA, BEER, *Facial Expression of Emotion*, S. 421.

Beispiel ein Abbild des Gatten für das Schlafzimmer, könnte man deshalb annehmen, dass die Person sich weniger den gesellschaftlichen Konventionen unterworfen hat und sich in freierem Ausdruck (zum Beispiel herzlich lachend und nicht nur lächelnd) präsentiert hätte. Es ist zu erwarten, dass ein höfisches Frauenporträt, dessen Adressat ein Höfling an einem fremden Hof war, um ihm eine Vorstellung seiner Verlobten zu vermitteln, stärkeren Konventionen unterstellt war.

Eine ähnliche Begrifflichkeit wird auch von Emotionshistorikern wie etwa von Stearn and Stearn in ihrer "Emotionology" verwendet: "The attitude or standards that a society, or a definable group within a society, maintains towards basic emotions and their appropriate expression and ways that institutions reflect and encourage these attitudes in human conduct."<sup>65</sup>

**5) Das Bewältigungshandeln (coping)** zeigt, wie mit der Emotion, ihrer Ursache und ihren Wirkungen umgegangen wird. Was überlege ich mir bei welcher Emotion typischerweise? Wie verhalte ich mich? Schreie ich in einem Wutanfall jemanden an oder fürchte ich die Konsequenzen und laufe weg? Lächle ich höflich, obwohl ich Angst habe? Dieses Handeln ist stark lernabhängig, doch kann für viele Emotionen eine typische Verhaltensweise angegeben werden: Ich bin wütend und stelle mich breit in den Raum, mir ist angst und ich weiche zurück.

**6) Der stärkste Kommunikator der Gefühle, der Gesichtsausdruck,** ist bei den sogenannten Primäremotionen stark genetisch bedingt: "Bestimmte Kombinationen von Gesichtsbewegungen und entsprechende Veränderungen im sichtbaren Erscheinungsbild sind nicht willkürlich mit Gefühlen verknüpft, sondern zumindest bei einige Gefühlen für alle Menschen gleich."<sup>66</sup> Die mimische Komponente bei der Emotion ist als "Ausdruck von" nicht einfach ein Zeichen, nur eine Wirkung einer zugrundeliegenden "Wirklichkeit", sondern als Verhalten selbst mitwirkend. Das mimische Darstellen einer Emotion aktiviert mehr oder weniger die anderen Emotionskomponenten.<sup>67</sup>

Neurologische und physiologische Reaktionen, kognitive Bewertung, mimische und gestische Reaktionen sind gemäss Ekman noch keine ausreichenden Charakteristika für Gefühle. Erst wenn auch eine Kombination von Veränderungen auf dem Gesicht, in der Muskulatur, im autonomen Nervensystem, der Stimme und dem Bewältigungshandeln entstehen, wenn diese

---

<sup>65</sup> Stearns and Stearns, *Emotionology*, S. 813, zitiert nach ROSENWEIN, *Worrying about Emotions in History*, Paragraf 8, S. 3.

<sup>66</sup> EKMAN, *Gesichtsausdruck und Gefühl*, S. 36.

<sup>67</sup> Vgl. EKMAN, *Gesichtsausdruck und Gefühl*, S. 142f.

schnell vor sich gehen und einige dieser Veränderungen bei allen Menschen gemeinsam sind, könne man mit grösster Wahrscheinlichkeit von einem Auftreten einer Emotion ausgehen.<sup>68</sup>

Emotionale Gesichtsausdrücke sind von zentraler Bedeutung in der sozialen Kommunikation.<sup>69</sup> Sie geben der Umwelt Hinweise auf zahlreiche Informationen wie zum Beispiel über den emotionalen Zustand des Betreffenden, über die Art der Beziehung zwischen ihm und dem Gegenüber, über die sozialen Intentionen und über die Dinge und Ereignisse in der unmittelbaren Umgebung. Gesichtsausdrücke und die damit signalisierten Emotionen übermitteln nicht nur Informationen, sie erzeugen bei den anderen selbst Emotionen und Reaktionen. Sie sind ein Mittel der Manipulation, der Propaganda und der Politik. Diese Funktionen wurden im Anschluss an die Sprachphilosophin Austin als "performative utterances" bezeichnet. Die Emotionsauslösung der Bilder war den Kunsttheoretikern der Renaissance natürlich geläufig. Die Kirche hatte dies ja zur Genüge vorgeführt. In der katholischen Kirche hatten Andachtsbilder eine ähnliche Funktion: die Predigt didaktik der "compassio" sollte bei den Bildbetrachtern in der Kirche die dargestellten Emotionen nachfühlen lassen und damit das Verständnis für die religiösen Geschichten fördern.

Leon Battista Albertis Beobachtung, dass "wir weinen mit dem Weinenden und lachen mit dem Lachenden"<sup>70</sup> ist hier einzuordnen. Allerdings ist es nicht immer so, dass ein emotionaler Gesichtsausdruck im Gegenüber dieselbe Emotion auslöst, wie dies Alberti dachte. In Bezug auf das Lächeln weiss man allein schon aus der Alltagserfahrung, wie automatisch ein lächelnder Blick mit einem Lächeln erwidert wird. Es ist sogar schwierig, das nicht zu tun. Wieso sollten also auch Bilder mit lachenden Figuren nicht auch Lachen bei den Betrachtenden auslösen? Die politische Bedeutung des Emotionsausdrucks war schon den antiken Rhetorikern klar. Bereits sie benutzten die Affektübertragung als Stilmittel für eine wirkungsvolle Rede.

## 5. Kulturalismus versus Universalismus

Ob einige Emotionen und ihre Gesichtsausdrücke universal sind, kultur- und zeitübergreifend sehr ähnlich verlaufen, aussehen, sich anfühlen und von anderen erkannt werden können, ist eine Frage der empirischen Wissenschaften und kann nicht durch essentialistische Begriffserläuterungen entschieden werden.

---

<sup>68</sup> Vgl. EKMAN, *Gesichtsausdruck und Gefühl*, S. 30.

<sup>69</sup> Vgl. KELTNER, EKMAN, GONZAGA, BEER, *Facial Expression of Emotion*, S. 425.

<sup>70</sup> ALBERTI, Leon Battista, *Della Pittura – Über die Malkunst*, hrsg. v. Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002, S. 131.



Zahlreiche Studien lassen "pretty strongly" darauf schliessen, dass viele emotionale Gesichtsausdrücke universal, also angeboren sind.<sup>71</sup> Dutzende von Kulturen wurden untersucht und verglichen; heute wird angenommen, dass Personen aus allen Kulturen bei ähnlichen Emotionen ähnliche Gesichtsausdrücke zeigen (darunter das Lachen<sup>72</sup>) und dass sie gleiche Gesichtsausdrücke ähnlich bewerten. Zu den postulierten universalen emotionalen Gesichtsausdrücken werden meist Angst, Ekel, Verachtung, Wut, Freude (je nach Studie als happiness/amusement/laughter untersucht), Überraschung und das Gefühl der Verlegenheit.<sup>73</sup>

"Facial expression of emotion may be the most universal of the different facets of emotion because of their central role in meeting different social problems that have been observed in different cultures [...]. Other facets of emotion, such as the descriptions people give to the private feeling of emotion, may demonstrate more cultural variation."<sup>74</sup>

Die kulturellen Konstruktivisten, kurz Kulturalisten, sind der Ansicht, dass Gesichtsausdrücke kulturell erlernt werden, ähnlich wie die Sprache. Die stärkere Version des Kulturalismus argumentiert mit den grossen Unterschieden der Gesichtsausdrücke in verschiedenen Kulturen, so wie zum Beispiel die kanadischen Utku in der Arktis, die im Gesicht nie Wut ausdrücken. Ein anderes Beispiel sind Kulturen, in denen an Begräbnissen ständig gelacht wird.<sup>75</sup> Hat dieses Lachen dieselbe Bedeutung wie das Lachen von Kindern im Kinosaal während eines Trickfilms? Ist das Lachen expressiv oder rein kommunikativ? So lange zumindest diese Fragen nicht untersucht sind, bleiben die Sachverhalte anekdotisch.

Der Bewertungsmechanismus erfüllt eine kognitive Funktion. Er bewertet konkrete Situationen und ist deshalb in einem kulturell geprägten menschlichen Umfeld selbst kulturabhängig. Das Gleiche gilt, wie schon dargelegt, für die Darbietungsregeln. Da in den Kulturwissenschaften noch weitere Kulturregeln, zum Beispiel die Ästhetik, hinzukommen, bleibt nur zu hoffen, dass wenigstens einige Teile unseres Forschungsgegenstands invariabel sind. Die These des radikalen sozialen Konstruktivismus, Emotionen sind gänzlich kulturelle Produkte – und damit auch die Gesichtsausdrücke – ist bizarr. Wie können wir dann eine andere Kultur überhaupt erfassen? Texte und Bilder sind unter diesen Annahmen unübersetzbar.

---

<sup>71</sup> KELTNER, EKMAN, GONZAGA, BEER, *Facial Expression of Emotion*, S. 419f. Die Übereinstimmungsrate variiert zwischen 60 und 80 Prozent (bei Variationen der Zufallslevels zwischen 17 und 50 Prozent).

<sup>72</sup> Vgl. KELTNER, EKMAN, GONZAGA, BEER, *Facial Expression of Emotion*, S. 419.

<sup>73</sup> Vgl. KELTNER, EKMAN, GONZAGA, BEER, *Facial Expression of Emotion*, S. 420.

<sup>74</sup> KELTNER, EKMAN, GONZAGA, BEER, *Facial Expression of Emotion*, S. 420.

<sup>75</sup> Vgl. KELTNER, EKMAN, GONZAGA, BEER, *Facial Expression of Emotion*, S. 420f.

### III Lachen und Lächeln im Lichte der neurokulturellen Theorie Paul Ekman's und der Affektiven Wissenschaften

#### 1. Was bedeutet Lachen, was ist Lächeln?

Die umgangssprachlichen Unterscheidungen zwischen Lachen und Lächeln sind im Deutschen und Englischen recht ähnlich. Laut dem digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache<sup>76</sup> (DWDS) bedeutet **Lachen** "durch Mimik und ein charakteristisches Geräusch Heiterkeit erkennen lassen"; das Verb **lächeln**: "lautlos lachen, schmunzeln", auch 'auf hinterlistige Weise freundlich sein'. Das Adjektiv **lächerlich** wird erklärt als "zum Lachen reizend, unbedeutend, albern". Im Shorter Oxford English Dictionary finden sich dazu folgende Einträge: laugh: to manifest a spasmodic utterance, facial distortion, shaking of the sides etc., which form the instinctive expression of mirth, amusement, sense of the ludicrous, etc. Smile: to give the features or face a look expressive of pleasure or amusement, or of amused disdain, scorn, incredulity, etc. Im Englischen werden die beiden Begriffe häufig synonym verwendet.<sup>77</sup> Dieser gelegentliche oder häufige synonyme Gebrauch beschränkt sich also nicht auf das Englische. Le Goff erwähnt, dass das Lateinische zwar neben *risus* auch das Wort *subrisus* kennt, dieses bedeutete „[...] lange Zeit aber nicht 'lächeln', sondern 'sich ins Fäustchen lachen' oder 'heimlich hinter dem Rücken einer Person lachen'“<sup>78</sup>. Petrarca und Dante verwendeten an Stellen, an denen sie offensichtlich lächeln meinten, das Verb *ridere*, bei Castiglione findet sich nur das Verb *ridere*, obwohl bei ihm fast immer lächeln gemeint ist (vgl. Kap. IV, 2.4; 2.6.). Sogar in den wissenschaftlichen, psychologischen Studien, die ich für diese Arbeit verwendet habe (siehe Bibliografie im Anhang), fiel mir auf, dass *smile* und *laughter* oft synonym verwendet wurden.

Ob Lächeln eine Art abgeschwächte Form des Lachens ist, ist noch nicht geklärt.<sup>79</sup> Ein paar Beispiele zeigen, dass die beiden Ausdrucksarten eng verbunden sind. "[nasal occurring] seems to be likely only for mild laughter, when the mouth is not opened, the soft palate lowe-

---

<sup>76</sup> <http://www.dwds.de/?kompakt=1&qu=Lache> (9.3.11)

<sup>77</sup> In einer Diskussion zwischen dem Kunsthistoriker Martin Kemp und der Neurowissenschaftlerin Sophie Scott, verwendet Letztere die beiden Ausdrücke häufig synonym, was für Deutschsprachige verwirrend ist. BBC, Radio 3, Arts & Ideas Podcast: Free Thinking Festival, Sendung vom 1.11.10: [http://downloads.bbc.co.uk/podcasts/radio3/r3arts/r3arts\\_20101101-1751a.mp3](http://downloads.bbc.co.uk/podcasts/radio3/r3arts/r3arts_20101101-1751a.mp3) (1.11.10)

<sup>78</sup> **LE GOFF**, Jacques, *Das Lachen im Mittelalter*, mit einem Nachwort von Rolf Michael Schneider, Stuttgart 2004, S. 33.

<sup>79</sup> Aus phylogenetischer Sicht bedeute es keine Abschwächung: Vgl. **PFARR**, Ulrich, *Franz Xaver Messerschmidt, 1736-1783: Menschenbild und Selbstwahrnehmung*, Berlin 2006, S. 225, Fussnote 117; Ruch und Ekman bemerken, dass das Lächeln stimmlos und rein faszial bleibe, während das Lachen den ganzen Körper miteinbeziehe: **RUCH**, Willibald, **EKMAN**, Paul, *The Expressive Pattern of Laughter*, in A.W. Kaszniak (Hg.), *Emotion, qualia, and consciousness*, Tokyo 2001, S. 439.

red, and the air escapes through the nose"<sup>80</sup>. Oder ist ein Lächeln Teil eines Lachens? "Table 2 confirms that the two muscles forming the *Duchenne smile* have been found to be involved in laughter as well, explaining the smooth transitions between smiling and laughter in both the onset and offset of a laughter bout."<sup>81</sup> Das hiesse, dass das Lachen jeweils zu Beginn und am Ende eigentlich ein Lächeln ist. (In Bildern könnte Lächeln also durchaus als Zeichen für Lachen gelten.) "Laughter is not a term used consistently, nor is it precisely defined in research articles and even encyclopedias."<sup>82</sup> Ruch und Ekman verweisen in den Schlussbemerkungen ihres gemeinsamen Artikels darauf, dass die Frage nach der Beziehung zwischen *smiling* und *laughing* ein noch zu erforschendes Problem ist.<sup>83</sup>

Lachen ist im Unterschied zu Lächeln wissenschaftlich noch wenig erforscht. Ein Grund dafür ist sicherlich, dass Lachen komplexer ist. Der Ausdruck des Lachens umfasst nicht nur den Gesichtsausdruck, er ist auch stimmhaft, Lungen und Zwerchfell sind also beteiligt. Die Haltung verändert sich, der Kopf ist meistens nach hinten geneigt, die Gestik ist heftig, das Ganze dauert länger und ist in der Regel ständig von Bewegung begleitet. Es ist diese Körperlichkeit, dieses Unkontrollierbare, das viele Autoren der Renaissance betont haben, und das Baldassare Castiglione als bäuerisch und für einen Höfling völlig unangemessen verdammt hat (vgl. Kapitel IV, 2.4.).

Besser erforscht ist das Lächeln. Ekman hat dazu mehrere eingehende Untersuchungen geführt. Eine erste grundlegende Kategorisierung des Lächelns machen Frank/Ekman mit der Unterscheidung zwischen dem enjoyment smile und dem nonenjoyment smile. Sie grenzen die beiden Kategorien durch fünf Kennzeichen (markers) ab.<sup>84</sup> Diese marker können für die Beschreibung der Bilder und für die Beurteilung veristischer Wiedergabe und entsprechend für die Erörterung der Darstellungsschwierigkeit von Lachen und Lächeln von Nutzen sein (vgl. Kapitel IV, 2.7). Ich werde weiter unten dann eine feinere Differenzierung in verschiedene Arten des Lächelns ausführen (Kapitel III, 4).

Mit dem enjoyment smile ist ein Lächeln gemeint, das eng mit einem positiven emotionalen Zustand wie Freude, Glück oder Vergnügen verknüpft ist. Dies konnte durch Studien mit Selbstbeurteilungen (self report), durch Beobachtung von Gesichtsausdrücken und durch Messungen am Zentralen Nervensystem festgestellt werden. Die grundlegende Unterscheidung zwischen enjoyment und nonenjoyment smile findet ihre Entsprechung in der Neuro-

---

<sup>80</sup> RUCH, EKMAN, *The Expressive Pattern of Laughter*, S. 435.

<sup>81</sup> RUCH, EKMAN, *The Expressive Pattern of Laughter*, S. 436.

<sup>82</sup> RUCH, EKMAN, *The Expressive Pattern of Laughter*, S. 429.

<sup>83</sup> Vgl. RUCH, EKMAN, *The Expressive Pattern of Laughter*, S. 439.

<sup>84</sup> Folgende Ausführungen basieren auf dem Artikel von FRANK, Mark G., EKMAN, Paul, *Not all smiles are created equal: the differences between enjoyment and nonenjoyment smiles*, in: *Humor* 6–1, 1993, S. 9–26. Der Artikel enthält Hinweise auf die entsprechenden Untersuchungen.

Anatomie: Willentlich gestellte Gesichtsausdrücke werden in anderen Hirnregionen ausgelöst und über unterschiedliche Nervenbahnen innerviert als spontane emotionale Gesichtsausdrücke. Der Unterschied zeigt sich auch in der Morphologie des Gesichtsausdrucks. Das enjoyment smile, wie andere spontane Gesichtsausdrücke, sind charakterisiert durch synchrone, fließende (smooth), symmetrische, beständige (consistent) und reflexartige Bewegungen der Gesichtsmuskeln. Es wird durch zwei morphologische und drei dynamische Marker gekennzeichnet: 1) Duchenne marker, 2) Symmetry marker, 3) Smoothness marker, 4) Duration marker und 5) Synchrony marker (siehe Tabelle **Abb. 1**).

1) Der **Duchenne marker** bezeichnet beim enjoyment smile den kontrahierten Orbicularis oculi/pars lateralis, den Muskel, der die Augen umringt. Dieser bewegt sich zusammen mit dem Grossen Jochbeinmuskel (Zygomaticus major, der lange Muskel zwischen Mundwinkel und Wangenknochen). Der Physiologe Duchenne de Bologne (1806–1875) konnte zeigen, dass der Orbicularis oculi nur bei einem Lächeln, das Freude ausdrückt, aktiviert ist.<sup>85</sup> Bei einem aufgesetzten Lächeln ist der Muskel nicht aktiviert, weil ihn nur wenige Leute willentlich bewegen können. Frank/Ekman schätzen, dass nur rund 10 Prozent der Bevölkerung den äusseren Teil des Orbicularis oculi willentlich bewegen können.<sup>86</sup> Das gilt auch für das Lachen, deshalb wird die Bezeichnung Duchenne-Smile auch gebraucht, wenn von einem Lachen, das echte Freude ausdrückt, die Rede ist.<sup>87</sup> Das bewusst täuschende Lächeln bleibt so in der Regel auf die untere Gesichtshälfte beschränkt.

Duchenne, dessen Arbeit auch von Darwin verwendet wurde, hat zwar als Erster das Phänomen wissenschaftlich nachgewiesen, bekannt war es Malern und Kunsttheoretikern jedoch schon seit einiger Zeit. Ein Kritiker bemängelte 1796 in einem lachenden Selbstporträt des Malers Joseph Ducreux das fehlende *Lachen der Augen*: „C'est cette tête coëffée d'un bonnet de fourure, ouvrant la bouche, montrant les dents, et grimaçant pour avoir l'air de rire. – Mais cette figure est ignoble; elle ne rit point des yeux.“<sup>88</sup> Die meisten Menschen reagieren spontan richtig auf die fehlende Beteiligung der Augen, ohne sich dessen bewusst zu werden. So erstaunt es nicht, dass bereits Homer das halbe Lachen kannte.<sup>89</sup>

---

<sup>85</sup> Duchenne meinte, dass der Orbicularis oculi ein einzelner Muskel sei; er besteht jedoch aus zwei Teilen, einem inneren und einem äusseren Teil. Den inneren Teil des Muskels können viele Leute bewusst kontrahieren, nicht jedoch den äusseren. Und es ist dieser äussere Teil des Muskels um das Auge, der bei falschem Lächeln nicht oder selten bewegt wird. Der Begriff Duchenne smile wird synonym mit enjoyment smile verwendet. Vgl. **EKMAN**, Paul, *Facial Expression and Emotion*, in: *American Psychologist*, 1993, Vol. 48, No. 4, S. 390, Fussnote 6.

<sup>86</sup> Vgl. **EKMAN**, Paul, *Gefühle lesen. Wie Sie Emotionen erkennen und richtig interpretieren*, Heidelberg 2010, S. 285.

<sup>87</sup> Vgl. **EKMAN**, Paul, *Facial Expression and Emotion*, in: *American Psychologist*, 1993, Vol. 48, No. 4, S. 390.

<sup>88</sup> Zitiert nach **PFARR**, *Franz Xaver Messerschmidt*, S. 232.

<sup>89</sup> Vgl. **PFARR**, *Franz Xaver Messerschmidt*, S. 225.

2) Der **symmetry marker** verlangt, dass beim enjoyment smile der Zygomaticus major auf beiden Gesichtshälften symmetrisch hochgezogen wird. Ganz allgemein gilt, dass asymmetrische Gesichtsausdrücke einen Hinweis darauf sind, dass der gezeigte Ausdruck nicht wirklich gefühlt wird, es sich also um eine Täuschung handelt.<sup>90</sup>

3) Der Bewegungsablauf des Zygomaticus major verläuft beim enjoyment smile sanft und in fließenden Übergängen wie bei einem Lachenfall, wo die Stadien des Beginns (onset), Höhepunkts (apex) und Ausklingens (offset) unterschieden werden. Dies nennt sich **smoothness marker**.

4) **Duration marker**: Der Kontrahierung des Zygomaticus-major-Muskels beim enjoyment smile dauerte in Experimenten meist länger an (zwischen einer halben Sekunde bis vier Sekunden) als bei anderen Arten von Lächeln. Dies zeigt, wie wichtig individuelle Variationen sind. Bei einem Individuum lässt sich mit Sicherheit ein echtes von einem vorgetäuschten nur unterscheiden, wenn man von ihm ein Art Standardlächeln kennt. Das gilt auch für das Ergebnis einer anderen Vergleichsstudie, die zeigte, dass ein Lächeln mit dem Duchenne marker zwar nicht länger andauerte als andere Lächeln, aber in seiner Dauer konsistenter war, das heisst, stabiler und zeitlich weniger variabel war als andere Lächeln. Dieses Kriterium scheint auf Bilder nicht anwendbar zu sein. Auf den ersten Blick ist man geneigt, dies auch für den nächsten Marker zu behaupten.

5) **Synchrony marker**: Das Kriterium ist erfüllt, wenn die beiden Muskeln Zygomaticus major und Orbicularis oculi etwa gleichzeitig die maximale Kontraktion (apex) erreichen.

Es ist naiv, der Malerei zu unterstellen, dass sie ein inhärent statisches Medium ist, auf das die dynamischen Marker (3, 4, 5) nicht anwendbar sind. Die Maler der Renaissance waren sehr wohl fähig, Bilder zu malen, „[...] in which the physiognomic signs do not constitute a single, fixed, definite image“<sup>91</sup>. Es ist die Betrachterin, die, angeregt durch das Bild, die Bewegung erschafft. Der Maler kann auch ein Gesicht in nicht synchrone Teile zerlegen, die verschiedene Phasen eines Emotionsausdrucks darstellen und so die Dynamik simulieren (vgl. Kapitel V, 4.4.). Die veristische Darstellung von asynchronen oder inkonsistenten Teilen eines Gesichtsausdrucks ist ein mächtiges Mittel, um im Betrachter Konflikte oder negative Reaktionen auszulösen, oder etwa die dargestellte Person zu diskreditieren. Wenn ein Künstler sich naturalistischer Elemente bedient, bedeutet dies ganz und gar nicht, dass es in jedem Fall nur ein naives Abbild der „Wirklichkeit“ wiedergeben will.

---

<sup>90</sup> Vgl. EKMAN, Paul, *Weshalb Lügen kurze Beine haben: über Täuschungen und deren Aufdeckung im privaten und öffentlichen Leben*, Berlin / New York 1989, S. 116.

<sup>91</sup> KEMP, Martin, *Leonardo da Vinci: the marvellous works of nature and man*, Oxford 2006, S. 259.

Personen mit einem enjoyment smile wurden generell mit positiveren Adjektiven (als "highly sociable", "outgoing", "likeable", "sincere", "honest", "genuine") bezeichnet als Personen mit anderen lächelnden Gesichtsausdrücken. Personen mit hohem Sozialstatus zeigen eher ein Duchenne smile und damit positive Einstellungen wie pleasure (Vergnügen, Genuss, Freude) als Personen mit einem niedrigen sozialen Status. Letztere zeigten eher höfliche, non-Duchenne smiles.<sup>92</sup> Der Sozialstatus einer Person beeinflusst die Qualität und die Kohärenz eines Gesichtsausdrucks, was in Bezug auf das Lächeln untersucht worden ist.<sup>93</sup> Zudem gibt es bei Personen mit hohem Sozialstatus eine signifikante Korrelation zwischen ihrem Duchenne smile und dem self report über ihr Vergnügen. – Eine mögliche Hypothese zur Untersuchung von lachenden Figuren in der Porträtkunst könnte lauten, dass Personen mit einem hohen Sozialstatus (und in der Renaissance waren es in der Tat solche Personen, die sich porträtieren liessen) ein Interesse daran gehabt haben könnten, sich mit einem Duchenne smile, das auch den Orbicularis oculis/pars lateralis in Kontraktion zeigt, darstellen zu lassen, weil die Person in dieser Weise von den Rezipienten auch als Person mit vielen positiven Konnotationen angesehen worden wäre. Zudem müsste man annehmen, dass sich auch Personen, die ihr Image aufbessern wollten, sich am besten mit einem Duchenne smile hätten darstellen lassen. Gerade bei Propaganda-Porträts, die an verschiedene Höfe geschickt wurden, um mögliche Allianzen zu fördern oder zu stabilisieren, wäre doch ein solcher Gesichtsausdruck angebracht gewesen. Finden sich im 15. und 16. Jahrhundert solche Porträts?

Dieser Zusammenhang zwischen Sozialstatus und empfundenem, entspanntem Lächeln ist in vielen Vorstellungen, Ritualen oder Superioritätstheorien eingefangen worden. Beispiele dafür sind das Lachen der Götter bei Homer, der höhnisch oder spöttisch lachende Christengott<sup>94</sup>, die lachenden Herrscher des Hochmittelalters, denen die Figur des rex facetus als Vorbild diente<sup>95</sup>, und die Superioritätstheorie Hobbes<sup>96</sup>.

Das enjoyment smile unterscheidet sich also in morphologischer und dynamischer Hinsicht sowie bezüglich seiner sozialen Funktion von anderen Arten von Lächeln. Schon diese erste grundlegende Unterscheidung von Arten des Lächelns zeigt klar: "It is safe to conclude [...]"

---

<sup>92</sup> Vgl. **KELTNER, EKMAN, GONZAGA, BEER**, *Facial Expression of Emotion*, S. 421.

<sup>93</sup> Die folgenden Aussagen zur sozialen Konnotation von Lächeln stammen aus: **KELTNER, EKMAN, GONZAGA, BEER**, *Facial Expression of Emotion*, S. 421; **FRANK, EKMAN**, *Not all smiles are created equal*, S. 417.

<sup>94</sup> Vgl. **MÉNAGER**, Daniel, *La Renaissance et le Rire*, Paris 1995, Kap. IV, S. 117–122.

<sup>95</sup> Vgl. **SCHNEIDER**, Rolf Michael, *Plädoyer für eine Geschichte des Lachens*, in: **LE GOFF**, Jacques, *Das Lachen im Mittelalter*, Stuttgart 2004, S. 85–88.

<sup>96</sup> Vgl. **SCHÖRLE**, Eckart, *Die Verhöflichung des Lachens. Lachgeschichte im 18. Jahrhundert*, Bielefeld 2007, S. 35.

that the expression called 'smiling' should not be classified as a singular category of behavior."<sup>97</sup>

## 2. Ein objektivierendes Messsystem für Gesichtsausdrücke

Menschliche Gesichter sind komplexe Muskelmaschinen, die rund 10000 unterschiedliche Morphologien zeigen können; davon ergeben etwa 3000 einen emotionalen Sinn. Das Gesicht gilt als relativ zuverlässigen Ausdruck von Emotionen, da es meist in allen Situationen unverdeckt bleibt. Das Gesicht ist der Ort der Organe für Sinneswahrnehmungen wie Sehen, Hören, Schmecken und Riechen; über den Mund nehmen wir die Nahrung auf; und das Gesicht ist das wichtigste Kommunikationsorgan. Es kann ebenso über flüchtige Ereignisse wie emotionale Gesichtsausdrücke informieren, die meist von Körperbewegungen und der Stimme begleitet sind oder auch von "dauerhafteren Phänomenen, wie Stimmungen oder beständige Persönlichkeitsmerkmalen und Wesenzügen (traits), langsam voranschreitende Änderungen, wie Lebensalter oder Gesundheitszustand, und schliesslich Unveränderliches wie das Geschlecht aufzeigen. Diese Komplexität drückt sich nicht nur in der Möglichkeit aus, eine Vielfalt von Informationen aus dieser einzigen Quelle gewinnen zu können, sondern auch die Gefahr, unrichtige Schlüsse zu ziehen"<sup>98</sup>. Wie mehrere Studien gezeigt haben, sind verbale Äusserungen von Personen über ihren eigenen emotionalen Zustand meist unzuverlässig oder sie sind sich ihrer Gefühle nicht einmal bewusst.<sup>99</sup> Mit ein Grund mag sein, dass die Menschen für die meisten Gesichtsausdrücke auch nicht über sprachliche Begriffe verfügen. Deshalb haben Paul Ekman und Wallace W. Friesen Ende der 1970er Jahre ein Messsystem entwickelt, das auf der Muskel-Anatomie des Gesichts beruht und sichtbare Muskelbewegungen von einzelnen Muskeln oder einer Muskelgruppe in so genannten 44 Action Units (AU) und Action Descriptors (diese bezeichnen eine Bewegung von mehreren Muskelgruppen) klassifiziert (vgl. **Abb. 2–6**). Weiter wird ein Schlüssel zur Intensität der Muskelbewegung angegeben.<sup>100</sup> Mit dem Facial Action Coding System (FACS) können viele, auch nicht emotional relevante Gesichtsausdrücke objektiv beschrieben werden.<sup>101</sup> Allerdings gilt es zu bedenken, dass es individuelle Unterschiede im Ausdruck gibt, dass nicht alle Gesichtsausdrücke emo-

---

<sup>97</sup> FRANK, EKMAN, *Not all smiles are created equal*, S. 16.

<sup>98</sup> EKMAN, Paul, FRIESEN, Wallace V., ELLSWORTH, Phoebe, *Gesichtssprache. Wege zur Objektivierung menschlicher Emotion*, Graz 1974, S. 12f.

<sup>99</sup> Vgl. EKMAN, Paul, *Facial Expression and Emotion*, in: *American Psychologist*, 1993, Vol. 48, No. 4, S. 386.

<sup>100</sup> Vgl. EKMAN, Paul, FRIESEN, Wallace V., *Facial Action Coding System: A Technique for the Measurement of Facial Movement*, Palo Alto, 1978.

<sup>101</sup> Vgl. PFARR, Ulrich, *Franz Xaver Messerschmidt, 1736-1783: Menschenbild und Selbstwahrnehmung*, Berlin 2006, S. 158, Fussnote 139.

tionaler Natur sind und dass auch zwei oder mehrere Emotionen gleichzeitig oder kurz nacheinander ausgedrückt werden können.

Zu einem Lachen/Lächeln beispielsweise, das Ausdruck von Freude ist, gehören immer mindestens zwei Action Units: AU 6 ist eine Kontrahierung des Muskeln Orbicularis oculi, der das Auge umkreist; dabei werden die Wangen hochgezogen und gegen den Nasenrücken gedrückt, so dass sich dort die Haut zusammenzieht und sich Fältchen bilden. AU 6 wird mit AU 12 kombiniert, das die Muskelbewegung des Zygomaticus major beschreibt, der sich zwischen Mund und Ohransatz befindet und die Winkel der Lippen aufwärts und nach hinten zieht (**Abb. 6**). Zudem kann eine Entspannung des Orbicularis oris, der sich rund um den Mund befindet, erfolgen; diese erlaubt es, dass die Lippen sich zwar trennen, die Zähne aber trotzdem verdeckt bleiben können. Bei heftigem Freudelachen entsteht zudem Augenflüssigkeit, die Augen wirken heller und glänzend. Häufig beobachtet wird am Ende eines Lachens falls zudem das Niederschlagen der Augenlider. Beim Ausdruck von Freude stehen die Augenbrauen in keiner besonderen Stellung, werden dabei also nicht innerviert.

Inwiefern ist es möglich und sinnvoll, dass ein für die empirische Wissenschaft angefertigtes Modell zur Beschreibung und Interpretation menschlicher Emotion auf Kunstwerke übertragen wird?

Als bisher einziger mir bekannte Kunsthistoriker hat Ulrich Pfarr einen Weg zur Anwendung des *Facial Action Coding System* auf Kunstwerke aufgezeigt.<sup>102</sup> Es muss vorausgeschickt werden, dass es nur Sinn macht, naturalistische Darstellungsteile mit FACS zu entschlüsseln. Denn nur bei teilweise naturalistischen Ansprüchen – wie dies in der Renaissance der Fall war –, wird man Gesichtsdarstellungen finden, welche die Oberfläche der Haut malerisch so wiedergeben, dass sie mit der echten Oberfläche unseres Körpers vergleichbar ist.

Pfarr weist auf die Schwierigkeit hin, dass bei FACS-Anwendungen zum Vergleich normalerweise die Kenntnis des neutralen Gesichtsausdrucks vorhanden sein muss, wir diesen jedoch bei Kunstwerken praktisch nie zur Hand haben. Daraus folgt, dass ein Kunsthistoriker auf andere Informationsquellen angewiesen ist: "Zum einen sind dies stiltypische Darstellungsweisen und die Eigenheiten im Werk einzelner Künstler, insbesondere Idealisierungen und Übertreibungen, zum anderen historische und kunstimmanente Bezugssysteme."<sup>103</sup> Im 15. und 16. Jahrhundert war der Anspruch vorherrschend, nach der Natur zu malen; entsprechend seziierten erstmals auch Künstler menschliche Körper, um ihn mit all seinen Muskelsträngen besser verstehen zu lernen. So bezog sich Leonardo in den künstlerischen Arbeiten

---

<sup>102</sup> Vgl. die beeindruckende akribische Studie über Messerschmidts "Köpfe" von **PFARR**, Ulrich, *Franz Xaver Messerschmidt, 1736-1783: Menschenbild und Selbstwahrnehmung*, Berlin 2006.

<sup>103</sup> **PFARR**, *Franz Xaver Messerschmidt*, S. 169.



auf seine anatomischen Studien. Doch auch die realistischste sich verstehende Kunst ist durch die Idiosynkrasien des Künstlers geprägt, sei es auch nur im Pinselstrich, in der Auswahl seiner Materialien und des Ausschnitts seiner Realität, den er in seinem Medium darstellt, oder durch seine Vorstellungen von "richtiger" Repräsentation der Wirklichkeit. In der Renaissance ist ein solcher Darstellungsfiter, wie solche Prozesse im Folgenden genannt werden sollen, zum Beispiel die Vorstellung von Angemessenheit (*decorum*) und die Forderung, dass die Figuren anmutig, mit *grazia* (Begriffserläuterungen siehe Kap. IV, 2.5.4) gestaltet sein müssen, was bei Leonardo im seinem *Sfumato* Schule machen sollte. In seinem *Trattato* formulierte er:

"Die Glieder und der Körper müssen mit *Grazie* der Wirkung angemessen sein, die von der ganzen Gestalt ausgehen soll; wenn du eine anmutig schöne Gestalt machen willst, müssen ihre Glieder fein und gelöst sein, dürfen nicht zu viele Muskeln zeigen, und die wenigen, die zu der Körperhaltung, die du zeigen willst, gehören, mache sie weich, das heisst, lass sie wenig hervortreten, ohne zu scharfe Schatten [...]."<sup>104</sup>

Leonardo hatte also genaue Vorstellungen davon, wie man eine Figur ins Bild setzen sollte, und wollte diese als eine Art Rezept jüngerer Generationen von Malern weitergeben. Obwohl er an anderer Stelle dem Anfänger das genaue Studium der Muskeln als eine der Hauptaufgabe eines Malers bezeichnet, bedeutete das noch nicht, dass er seine naturalistischen Kompetenzen für jedes Detail und in Gänze einsetzen sollte. Beim vorhergehenden Zitat weist er den Maler an, nur jene Muskeln zu zeigen, die zur gewählten Körperhaltung „gehören“. Trotzdem hatte Leonardo den Anspruch – in diesem Zitat hier zwar nicht ausgesprochen –, dass diejenige Muskeln, die der Maler zeigen muss, in korrekter Weise, das heisst, gemäss seinen Naturstudien, in Bild gesetzt werden mussten.

Diese Überlegungen zeigen die Problematik auf, wenn man das FACS eins zu eins auf Kunstwerke übertragen möchte. Trotz diesen Schwierigkeiten scheint es das bestmögliche Verfahren zu sein, weil es die Arbeit eines Kunsthistorikers, der Gesichtsausdrücke interpretieren will, überhaupt erst auf eine verbindliche Basis stellt und der Beliebigkeit enthebt. Wie sollen emotionale Gesichtsausdrücke identifiziert, interpretiert und bewertet werden, wenn der Interpret nicht über eine intersubjektive und transparente Vorgehensweise verfügt, die wenigstens im Ansatz Beschreibung und Interpretation auseinanderzuhalten versucht?

---

<sup>104</sup> DA VINCI, Leonardo, *Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*, hrsg., komm. und eing. von André Chastel, München 1990, S. 327f.

In einer frühen Publikation nennt Ekman einige Kriterien, um aus einem Gesicht verlässliche Information ablesen zu können.<sup>105</sup> Welche dieser vier Kriterien können auch bei einer Bildanalyse einbezogen werden?

- 1) Vorausgegangene Vorfälle: das Verhalten eines Interaktionspartners oder die sich aus der Situation ergebenden Umweltverhältnisse. — Bei einem Bild mit einer lachenden Figur soll der ikonografische Hintergrund angegeben werden, um eine Aussage über den Auslöser oder Grund des Lachens machen zu können. Warum lacht die Figur? Wer oder was brachte sie zum Lachen?
- 2) Begleitendes Verhalten: physiologische Prozesse, gleichzeitiges Sprechen, Körperbewegungen. — Im Werk soll die Körperhaltung und die Gestik der lachenden Person beschrieben und analysiert werden. Ist die Haut gerötet? Sind die Augen leicht schimmernd dargestellt, um dem Betrachter Freudetänen zu suggerieren? In welcher Position befindet sich der Mund? Sind die Zähne sichtbar?
- 3) Folgeerscheinungen: Selbsteinschätzung, motorische Reaktionen der beobachteten Person, Verhalten der Interaktionspartner. — Allenfalls sind auf dem Bild Figuren zu sehen, die auf die lachende Person reagieren; weil aber das Bild in der Renaissance sich zur Darstellung einer Geschichte meist für einen einzelnen Moment entscheidet, bleiben Folgeerscheinungen spekulativer Natur. Leider können die Figuren im Bild nicht zum Sprechen animiert werden. Allenfalls sind zu einem Kunstwerk schriftliche Quellen zu finden, die über die Rezeption des Werks berichten. Haben lachende Figuren im Bild den Betrachter zum Lachen angeregt, so wie dies von Alberti bis Lomazzo beschrieben wurde (siehe Kapitel IV, 2.5.)? Vielleicht sagt ein vom Maler eingefügtes "cartellino" etwas über die intendierte Funktion des Bildes aus oder erklärt die dargestellte Situation?
- 4) Konsens einer Expertenkommission über das Erleben oder Verhalten einer Person — Dieses letzte Kriterium muss in einer Bildanalyse wegfallen.

Die Anwendbarkeit von FACS auf Gemälde bleibt fraglich, zumindest aber sehr schwierig. Pfarr hatte in seiner exemplarischen Arbeit bessere Verhältnisse vorgefunden: Seine Objekte (Messerschmidts Köpfe) sind von allen Seiten zu betrachten und meisterhaft ausgeführt. So war eine minutiöse Analyse, bis zu Messungen, möglich. Da ein Gesicht mehrere Emotionen in unterschiedlichen Mischungen ausdrücken kann, ist eine solche Analyse äusserst anspruchsvoll (vgl. **Abb. 9** mit Schema der möglichen emotionalen Deutung). Bei Bildern ist die Menge an Information sehr eingeschränkt: Man kann den Gesichtsausdruck nur aus dem

---

<sup>105</sup> EKMAN, Paul, FRIESEN, Wallace V., ELLSWORTH, Phoebe, *Gesichtssprache. Wege zur Objektivierung menschlicher Emotion*, Graz 1974, S. 22ff.

in der Abbildung aufgenommenem Winkel betrachten, die Gesichtsteile sind, je nach perspektivischer Darstellung, schwierig einzuschätzen und der Zustand der Werke sowie leider die Qualität der verfügbaren Reproduktionen verunmöglichen häufig eine zuverlässige Analyse (vgl. Kapitel V, 1.). Doch auch wenig ist mehr als nichts.

### 3. Zur Differenzierung von verschiedenen Lächeln<sup>106</sup>

Die grundlegende Unterscheidung zwischen dem enjoyment und dem nonenjoyment smile wurde bereits erörtert. Hier sollen nun feinere Differenzierungen betrachtet werden, denn mit „Lächeln“ sind wir in ein Wespennest der Ausdruckskomplexität geraten.

Das Lächeln gehört zu den häufigsten Gesichtsausdrücken der Menschen.<sup>107</sup> Dieser Gesichtsausdruck ist zwar der am einfachsten identifizierbare, gleichzeitig wird er aber auch häufig unterschätzt oder falsch eingeschätzt. Wissenschaftler konnten zeigen, dass Personen in ganz unterschiedlichen emotionalen Zuständen lächelten. Ein Lächeln wird beispielsweise ebenso häufig verwendet, wenn Menschen lügen, wie wenn sie die Wahrheit sagen. Ein Lächeln kann auftreten, wenn jemand zornig, zufrieden, überrascht, verzweifelt, degoutiert, sexuell erregt ist oder sich elend fühlt.<sup>108</sup> Mit einem Lächeln kann eine negative Emotion auch maskiert werden. Oder jemand lächelt, wenn er sein Gegenüber von einer positiven Emotion überzeugen will, auch wenn er diese gar nicht fühlt. Diese Vielzahl von Interaktionen und sozialen Situationen, in denen ein Lächeln eine Rolle spielt, haben Kulturalisten als starken Indikator für die Kulturspezifität von Gesichtsausdrücken allgemein eingeschätzt – ganz einfach, weil sie Lächeln naiv als einen einzigen Ausdruck angesehen haben und damit die Vielfältigkeit krass unterschätzt haben. Lächeln ist Teil einer erschreckend hohen Anzahl von Emotionen. Mit einem Ausdruck, der an so viele Emotionen, negative wie positive gebunden war, konnte man in ihrem Ermessen keine wissenschaftlich relevante Aussagen machen. In der Zwischenzeit war die Arbeit von Duchenne de Bologne in Vergessenheit geraten, der einen Muskel identifizierte, der nur beim echten, empfundenen Lächeln als Ausdruck von Freude zum Einsatz kam. Weil die Kulturalisten von einem einzigen Gesichtsausdruck "Lächeln" ausgingen, fragten sie nicht, welche Art des Lächelns in welcher Situation auftrat. Sie erkannten so auch nicht, dass es ein Lächeln gab, in dem nur der Zygomaticus aktiviert war, und andere, bei denen zusätzlich der Orbicularis oculi in Bewegung war. Erst Paul Ekman und

---

<sup>106</sup> Dieses Kapitel beruht auf: **EKMAN**, Paul, *Weshalb Lügen kurze Beine haben: über Täuschungen und deren Aufdeckung im privaten und öffentlichen Leben*, Berlin / New York 1989, S. 121–131; **EKMAN**, Paul, *Ich weiss, dass du lügst. Was Gesichter verraten*, Reinbek bei Hamburg 2011, S. 195–207; **EKMAN**, Paul, **FRIESEN**, Wallace V., *Felt, False, and Miserable Smiles*, in: *Journal of Nonverbal Behavior* 6 (4), Sommer 1982, S. 238–252.

<sup>107</sup> Vgl. **EKMAN**, *Weshalb Lügen kurze Beine haben*, S. 121.

<sup>108</sup> Vgl. **FRANK**, **EKMAN**, *Not all smiles are created equal*, S. 11.

Wally Friesen nahmen Duchennes Beobachtung wieder auf und entdeckten die Vielseitigkeit des Gesichtsausdrucks "Lächeln": mit ihren Messmethoden konnten sie über 50 Arten des Lächelns unterscheiden!<sup>109</sup> Davon hat Ekman 18 Arten des Lächelns genauer beschrieben, vier davon sind morphologisch gleich, haben aber unterschiedlich soziale Funktionen.<sup>110</sup> Aus den Beschreibungen wird ersichtlich, dass neben den Veränderungen der Gesichtsmuskeln auch die Blickrichtung und die Kopfhaltung eine Rolle spielen. Die 18 Arten werden alle relativ detailliert erläutert, so dass sie als Vorlage für die Bildanalysen benützt werden können. Die folgende Beschreibung der Morphologie von Lächeln ist bemüht – vor allem, weil ihre Anwendung auf Gemälde schwierig und die Ergebnisse bescheiden sind (vgl. Kapitel V).

Die meisten von uns sprechen ihre Muttersprache, ohne an die Grammatik zu denken oder häufig selbst ohne die relevanten Regeln zu kennen. Diese Situation ist normal. Das Gleiche gilt für das Lesen der Gesichtsausdrücke: Wir wären zu Autismus verurteilt, könnten wir mit der Information und den Mienen der uns Umgebenden nicht effizient umgehen. Dabei helfen uns viele Begleitinformationen: Kontext, Gestik, Dynamik des Ausdrucks usw. Ein Maler jedoch muss sich der Gesichtsmorphologie wie ein Sprachlehrer der Grammatik bewusst werden und sie auch reproduzieren können – ein nicht leichtes Unterfangen, wie ich im Kapitel IV, 2.5. darzulegen versuche. Kunsthistoriker müssen nicht malen können wie Leonardo, aber sie sollen in seinen Gemälden mehr sehen lesen können als ein spontaner Betrachter, dies und zuverlässig und nachvollziehbar. Deshalb kommt man nicht umhin, sich mit den von der Psychologie mühselig erarbeiteten und vor allem getesteten morphologischen Hilfen herumzuschlagen.

Einige der Lächeln sind Redebestandteile und Interpunktionen und übernehmen pragmatische Funktionen. Sie verweisen auf vergangene Emotionen oder überhaupt nicht auf Gefühle, oder sie zeigen die Haltung des Lächelnden, etwa eine ironische.

1) Um ein Lächeln zu zeigen, ist theoretisch nur ein einziger Muskel nötig, der Grosse Jochbeinmuskel, der die Mundwinkel nach hinten und schräg nach oben zieht. Diese Art der Muskelbewegung tritt bei einem *echten/empfundenen Lächeln (felt smile)* (Abb. 10) auf, steht in Zusammenhang mit einer empfundenen positiven emotionalen Erfahrung (zum Beispiel ein Glücksgefühl, Freude, Erheiterung, Vergnügen, Zufriedenheit etc.) und entsteht unkontrol-

---

<sup>109</sup> Vgl. EKMAN, *Weshalb Lügen kurze Beine haben*, S. 100.

<sup>110</sup> Die 18 Arten des Lächelns beschreibt Ekman in EKMAN, *Weshalb Lügen kurze Beine haben*, S. 122–128. Dieser Text erschien 2011 in einer erweiterten Neuauflage. Die Passage mit den verschiedenen Beschreibungen von Lächeln ist zwar inhaltlich fast dieselbe, doch wurden einige "Namen" der Lächeln anders übersetzt. Wo es nötig ist, wird darauf in den Fussnoten eingegangen. Ein Lächeln mit gemischten Emotionen wurde weggelassen (vgl. Fussnote 111). Die Zeichnungen wurden durch Fotos ersetzt, die im Taschenbuch jedoch von schlechter Druckqualität sind (vgl. Abbildungsteil). Vgl. EKMAN, *Ich weiss, dass du lügst*, S. 196–205.

liert. Im unteren Gesichtsbereich sind keine anderen Muskeln in Bewegung. Im oberen Gesichtsbereich *kann* ein zweiter Muskel aktiviert sein, der Orbicularis oculi, der mehrere Veränderungen in der Erscheinungsform des Gesichts hervorruft, die aber auch durch eine starke Aktivierung des zygomatischen Hauptmuskels hervorgerufen werden können: die kleinen Falten unter den Augen ("Krähenfüsse"); hochgezogene Wangen, die dadurch kugelförmig werden können; kleine Hautwülste unter den Augen; die Augenöffnung kann sich verringern; manchmal erscheinen Wangenrübchen. Im Gegensatz zum enjoyment smile muss beim *empfundenen Lächeln* der Augenmuskel nicht notwendigerweise innerviert sein.

Der Unterschied zwischen einem empfundenen Lächeln bei Zufriedenheit oder einem empfundenen Lächeln bei einem vergnüglichen Spiel liegt in der Intensität und der zeitlichen Struktur.

2) Das ***Angstlächeln*** (Abb. 11): Hier kommt der irrtümlich als Lachmuskel bezeichnete Risorius-Muskel zum Einsatz. Er zieht die Lippen nur waagrecht in die Breite, jedoch nicht hoch, so dass sie dabei geschlossen bleiben. Die Lippen sehen wie ein längliches Rechteck aus. Begleitet wird ein ängstlicher Ausdruck meist von den hochgezogenen inneren Enden der Augenbrauen, so dass sich auf der Stirnmitte Falten bilden. Diese Form des Lächelns steht in keinerlei Verbindung mit positiven Emotionen.

3) Das ***verächtliche Lächeln*** (Abb. 12) wird von Betrachtern häufig fälschlicherweise mit positiver Emotion in Verbindung gebracht, weil die Mundwinkel leicht schräg nach oben gezogen sind. Dabei bleiben diese jedoch angespannt, was den Unterschied zu einem *empfundenen Lächeln* ausmacht. Durch die Anspannung der Mundwinkel entsteht eine Muskelwölbung, manchmal auch ein Wangenrübchen.

4) Das ***gedämpfte Lächeln*** (Abb. 13) will eine empfundene, positive Emotion als weniger stark erscheinen lassen (nicht unterdrücken), als sie im Grunde ist. Dieser Gesichtsausdruck zeichnet sich aus durch zusammengepresste Lippen, angespannte und heruntergezogene Mundwinkel sowie hochgeschobene Unterlippen. Diese Kombinationen vermischen sich manchmal mit einem *empfundenen Lächeln* (das Veränderungen im Bereich der Augen nach sich zieht).

5) Ekman schreibt dem ***traurigen/kläglichen Lächeln*** (Abb. 14) die Funktion eines Kommentars im Gesicht zu einem als elend empfundenen Zustand zu. Der Betroffene verheimlicht dabei seinen traurigen Zustand nicht; er drückt aus, dass er in diesem Moment kein Interesse daran oder keine Kraft hat, seinen negativen Zustand zu ändern und er sich der Situation ergibt. Die Morphologie ist häufig asymmetrisch. Diese Art von Lächeln ähnelt der des *gedämpften Lächelns*, wenn die Person Angst, Zorn oder Bedrängnis kontrollieren will, weil

dabei die Lippen zusammengepresst und die Unterlippen durch den Kinnmuskel hochgeschoben werden. Durch das Angespantsein der Mundwinkel oder deren Herunterziehen wird das Ausbrechen der negativen Emotion unter Kontrolle gehalten. Im Unterschied zum gedämpften Lächeln aber ist dabei der Augenmuskel *Orbicularis oculis* nicht aktiv, da dieser sich nur bei positiven Emotionen bewegt. Das *gedämpfte Lächeln* kommt bei positiven Emotionen zum Einsatz, während das *traurige Lächeln* nur bei negativen Emotionen Ausdruck findet. Gesichtsausdrücke sind häufig eine Mischung aus zwei oder mehreren Emotionen. Gerade diese Kombinationen sind ohne die im Alltag üblichen Kontext-Informationen schwierig zu lesen. Die folgenden fünf Arten von Lächeln sind Verbindungen des Ausdrucks von Freude (*empfundenes Lächeln*) mit anderen emotionalen Zuständen<sup>111</sup>:

6) Das **Freude-Zorn-Lächeln** bzw. der Ausdruck von **genüsslicher Wut**<sup>112</sup> könnte auch als gemeines oder sadistisches Lächeln bezeichnet werden. Zusätzlich zu den Erscheinungsformen eines *empfundenes Lächeln*s zeigt das Gesicht schmale Lippen, manchmal eine hochgezogene Oberlippe kombiniert mit einer zornigen Augenbrauenbewegung (siehe **Abb. 8**, AU 4).

7) Das **Freude-Verachtung-Lächeln** (*genüssliche Verachtung*) ist eine Verbindung zwischen dem *empfundenes Lächeln* und der Anspannung eines oder beider Mundwinkel.

8) Das **Freude-Trauer-Lächeln** (*genüssliche Traurigkeit*) ist eine Zusammenlegung von *empfundenes Lächeln* mit hochgezogenen Mundwinkeln, die gleichzeitig aber auch noch heruntergezogen werden. Auch kann man sich eine Verschmelzung zwischen dem echten Lächeln mit Augenbrauen, deren innerer Teil nach oben gedrückt wird (wie bei der Trauer), vorstellen.

9) In der Kombination von **Freude-Erregung** (*genüssliche Erregung*) zeigt ein Lächeln zusätzlich zu den Charakteristika eines *echten Lächeln*s hochgezogene Augenlider.

10) Das **Freude-Überraschung-Lächeln** (*genüssliche Überraschung*) ist eine Zusammenschau des *empfundenes Lächeln*s mit hochgezogenen Augenbrauen und Augenlidern und herunterfallendem Kinn.

Die folgenden zwei Lächeln sind zusammengesetzt aus einem bestimmten Blickverhalten und dem Ausdruck des *empfundenes Lächeln*s:

---

<sup>111</sup> Die beteiligten Action Units der fünf Arten von Lächeln (bzw. sechs, da in einer älteren Textausgabe Ekman's noch zusätzlich ein *Freude-Angst-Lächeln* beschrieben wurde, das in der Ausgabe von 2011 eliminiert wird; wohl, weil es neben dem *Angstlächeln* redundant ist) hat Pfarr notiert: PFARR, *Franz Xaver Messerschmidt*, S. 442f.

<sup>112</sup> So wird dieses Lächeln in der Neuausgabe beschrieben (fortan in Klammern). Vgl. EKMAN, *Ich weiss, dass du lügst*, S. 201.

11) Als Beispiel für das **Flirtlächeln (kokettes Lächeln)** gibt Paul Ekman Leonardos berühmtes Porträt der Mona Lisa! Die ein *empfundenes Lächeln* ausdrückende Person wendet sich vom Objekt ihres Interesses zuerst ab, um ihm dann wenig später nochmals einen kurzen, verstohlenen Blick zuzuwerfen. Dieser Blick hält nur so lange, bis er vom Gegenüber wahrgenommen wird, und wendet sich dann erneut ab. Dieses durch seine spezifische Dynamik charakterisierte Lächeln kann also durchaus auch in einem eigentlich statischen Medium dargestellt werden. (Inwiefern dies Leonardo gelang, wird in Kapitel V, 4.3. analysiert.)

12) Bei der ersten Version des **Verlegenheitslächelns** wendet sich der Blick nach unten oder zur Seite weg, um einem möglichen Blick des Gegenübers auszuweichen. Es sieht aus wie ein *empfundenes Lächeln*, manchmal ergänzt mit einem kurzen Hochziehen der Haut und Muskel zwischen Kinn und Unterlippe. Dieselbe Blickrichtung, nach unten schauend oder zur Seite blickend, in Kombination mit einem *gedämpften Lächeln*, kategorisiert Ekman als zweite Version des *Verlegenheitslächelns*.

13) Das als **Chaplin-Lächeln** bezeichnete Lächeln wird von einem stark kontrahierten Muskel geprägt; diese Bewegung kann meist nicht bewusst ausgeführt werden, da der Muskel zu den so genannt "reliable muscles" gehört, also ein Muskel ist, der die Betrachter nicht so schnell in die Irre führen kann. Dabei werden die Lippen viel steiler nach oben gebogen, als dies bei einem *empfundenes Lächeln* der Fall ist. "Es ist ein hochmütiges Lächeln, das über das Lächeln lächelt."<sup>113</sup>

Die folgenden vier Lächeln zeigen morphologisch zwar keine Unterschiede, variieren jedoch in ihrer sozialen Funktion. Sie beruhen nicht auf einer echten Empfindung, können aber auch durch ein *empfundenes Lächeln* ersetzt werden, wenn tatsächlich eine positive Emotion auftaucht.

14) Das **relativierende/einschränkende Lächeln** wird bewusst eingesetzt und tritt schnell und abrupt in Erscheinung. Es kommt vor, wenn jemand eine unangenehme oder kritische Aussage abmildern will, meist begleitet von einem Kopfnicken oder einer leicht nach unten oder zur Seite geneigten Kopfhaltung. Dadurch kann zwischen zwei Interaktionspartnern eine soziale Differenz sichtbar werden: Der Lächelnde schaut auf den Kritisierten herunter, der seinerseits jedoch fast zum Zurücklächeln gezwungen wird. Beim *relativierenden Lächeln* können die Mundwinkel angespannt sein, dazu werden die Unterlippen manchmal hochgeschoben.

15) Das **fügsame/unterwürfige Lächeln** hat im Unterschied zum *relativierenden Lächeln* keine spezielle Kopfhaltung, sondern wird etwa durch einen Seufzer, kurz hochgezogene Augenbrauen oder ein Zucken begleitet. Es entsteht in Situationen, in der eine Person einem un-

---

<sup>113</sup> EKMAN, *Weshalb Lügen kurze Beine haben*, S. 127.

erwünschten Schicksal mit Fügsamkeit begegnet. Die lächelnde Person ist hier keineswegs glücklich, sondern zeigt mit dem Lächeln nur, dass sie dieses Schicksal für diesen Moment akzeptiert.

16) Bei einem höflichen, kooperativen Lächeln spricht Ekman von einem **Koordinierungslächeln**, das die soziale Interaktion zwischen zwei oder mehreren Personen regelt. Es zeigt den Mitmenschen an, dass man sie ernst nimmt und man Verständnis für sie und die Situation aufbringt. Mit diesem Lächeln werden auch Übereinstimmung und Verhaltensabsichten markiert. Es ist ein leichtes Lächeln, das meist asymmetrische Gesichtszüge und keine Veränderungen der Haut um die Augen bewirkt.

17) Das **reaktive Lächeln** soll den Zuhörer zum Weiterreden ermuntern. Die reaktiv lächelnde Person gibt dem Gegenüber zu verstehen, dass sie dessen Aussagen verstanden hat und keine weiteren Erklärungen oder Wiederholungen benötigt. Es ist gleichbedeutend mit einem "Mhm", einem Kopfnicken oder der sprachlichen Äusserung "gut".

18) Das **falsche Lächeln** ist von anderer Art. Ekman vergleicht es mit einer Maske, die jemand aufsetzt, um andere zu täuschen. Eine Person mit einem *falschen Lächeln* will seine soziale Umwelt davon überzeugen, dass sie eine positive Emotion verspürt, obschon dem nicht so ist. Es gibt zwei Varianten davon: Beim „masking smile“ empfindet die Person negative Emotionen und will diese verbergen, indem sie ein Lächeln aufsetzt, das positiv konnotiert ist. Bei der schwächeren Version des „phony smile“ hat die Person keine oder kaum Empfindungen. Das Risiko, die Details des Lächelns einer porträtierten Person nicht genau hinzukriegen, mag viele Maler davon abgehalten haben, es überhaupt erst zu versuchen (vgl. Kapitel IV, 2.7).

Ekman gibt vier Kriterien an, die Anhaltspunkte zur Unterscheidung des *empfundenen* vom *falschen Lächeln* geben: a) Der Gesichtsausdruck eines *falschen Lächelns* ist asymmetrischer als bei einem *empfundenen Lächeln*. b) Der Muskel Orbicularis oculi wird nicht kontrahiert. Da durch den zygomaticen Hauptmuskel dieselben Veränderungen im Gesicht hervorgerufen werden können wie durch den Orbicularis oculi, genügt dieses Kriterium unter Umständen nicht, um ein *falsches* von einem *empfundenen Lächeln* zu unterscheiden. Allein durch die Bewegung des Zygomaticus major können jedoch die Augenbrauen nicht gesenkt werden, was bei einer Aktivität des Muskels um die Augen aber möglich ist. Hier liegt der Hauptunterschied: Die fehlende Beteiligung der Augenbrauen ist ein Indiz für ein *falsches Lächeln*. c) Ein *falsches Lächeln* endet oft abrupt. d) Aufgrund der reliable muscles werden bei einem maskierenden *falschen Lächeln* die obere Gesichtshälfte Teile von negativen Emotionen verraten. Diese sind zu erkennen bei den Augenbrauen, den oberen Augenlidern und der Stirn.



Manchmal vermag ein *falsches Lächeln* auch in der unteren Gesichtshälfte nicht alle Anzeichen der Emotionen, die es verbergen will, zu kaschieren. So kommt es dann zu Ausdrücken, die Spuren von verschiedenen Emotionen enthalten.

Diese 18 verschiedenen Lächeln könnte ein Beobachter zwar rein morphologisch unterscheiden (mit Ausnahme der letzten vier); die verschiedenen Emotionen aus den Lächeln erkennt er aber umso leichter, wenn er den Gesichtsausdruck im dynamischen Zusammenhang (onset, apex, offset) sieht, in seiner Intensität und vor allem, wenn er den Kontext kennt, in dem das Lächeln auftritt.<sup>114</sup>

Eine weitere Unterscheidung, die in letzter Zeit häufiger gemacht wurde, war die zwischen spontanem, emotionalem Lachen/Lächeln und dem gestellten Lachen/Lächeln, die auch klinischen Tests standhält, da bei spontanem Lachen/Lächeln und gestelltem zwei unterschiedliche neuronale Muster aktiviert sind. Spontanes Lachen kann nicht willentlich erzeugt werden! Bei einem spontanen emotionalen Lachenfall fühlt sich die Person gleichsam einem Drang ausgesetzt, den er nicht kontrollieren kann, und das Lachen bricht aus. Während diesem Vorgang verringert sich die self-awareness und self-attention.<sup>115</sup> Beim gestellten Lachen geschieht alles kontrolliert, es wird dabei kein Vergnügen empfunden.

Durch die verschiedenen Arten von Lächeln, die mit Hilfe von FACS auseinandergelassen und unterschiedlichen Emotionen zugeordnet werden können, ist die Komplexität zumindest angedeutet, welcher hinter diesem Gesichtsausdruck steckt. Voraussetzung für eine historische Emotionsforschung, die in Kunstwerken als historische Quellen Emotionen untersuchen will oder Werke als Auslöser für Emotion erforschen will, wäre eine Anwendung dieser Differenzierungen Ekman's beim Betrachten und Analysieren von Kunstwerken anzuraten. In der bisherigen kunsthistorischen und historischen Literatur herrscht jedoch meist ein begriffliches Durcheinander. Darin sieht auch Peter Burke eines der Hauptprobleme in der historischen Emotionsforschung: "Are historians who lack the appropriate training fitted to make the difficult choice of a guide to the psyche on a more rational basis other than personal choice?" Doch er fährt fort: "Since the specialists disagree, how can a simple historian decide whom to follow?"<sup>116</sup>

Ich versuchte, dem Dilemma mit der Wahl der Theorie Paul Ekman's zu entgehen. Dessen Theorie stößt in der Wissenschaft auf breite Zustimmung, und viele seiner Hypothesen wer-

---

<sup>114</sup> Vgl. **EKMAN**, Paul, *Facial Expression and Emotion*, in: *American Psychologist*, 1993, Vol. 48, No. 4, S. 389.

<sup>115</sup> Vgl. **RUCH**, **EKMAN**, *The Expressive Pattern of Laughter*, S. 428.

<sup>116</sup> **BURKE**, *Is there a cultural history of emotions?*, S. 38.

den seit Jahrzehnten empirisch getestet und bestätigt. Zumindest erlaubt die Berufung auf seine Theorie, eine konsistente und transparente Kommunikation, was in der mir bekannten kunsthistorischen Literatur bisher kaum der Fall ist; dies wiederum führt zu den erwähnten Verwirrungen. Zwei Beispiele:

Antje von Graevenitz etwa bezeichnet das Lachen in einem Selbstbildnis von Richard Gerstl (**Abb. 15**) als schmerzlich oder trotzig, allein auf Grund der Tatsache, dass der Maler doch kurz danach Selbstmord begangen habe. Nicht die Morphologie der Gesichtszüge oder der Haltung der Figur im Bild führen zur Erklärung dieser Kategorisierung des Lachens, sondern ein historischer Fakt über den Lebensverlauf des Künstlers. Genausogut hätte Gerstl vor seinem Selbstmord auch einen lustigen Abend verbringen können, oder es könnte auch eine bewusste Entscheidung gewesen sein, der Nachwelt nicht als Depressiver, sondern in der Haltung eines demokritischen Weltbeschauers erhalten zu bleiben. Anschliessend bemerkt Graevenitz, dass dieses Lachen auf dem Bild Gerstls bisher als "höhnisch" und "aggressiv" gewertet worden sei. Wie lassen sich diese beiden Adjektive mit ihrer eigenen Einschätzung von "schmerzlich" oder "trotzig" vereinbaren? Auch hier folgt keine wirkliche Erklärung. Der Abschnitt gipfelt in der Beurteilung, dass "man das Werk hier als Kulmination von Lachen und Schmerz sehen [möchte], eine nicht zu überbietende Emotion als Pathosformel ganz im Sinne des österreichischen Früh-Expressionismus [...]"<sup>117</sup>. Ungeachtet davon, dass Schmerz und Emotion zwei ontologisch unterschiedliche Kategorien sind, werden beide in denselben Topf geworfen und gar zu einer einzigen "nicht zu überbietenden Emotion" verschmolzen.

Obschon Daniel Ménager in seiner Publikation über das Lachen in der Renaissance viele unterschiedliche Lachen in der Literatur und Philosophie – eher kursorisch – beschreibt (fou rire, rire sardonique, dentatus risus, risus altus, sourire agréable ou pacifique, le rire grobianiste, dolce riso und andere), behauptet er in der Konklusion: "Une typologie paraît possible qui permettra de déchiffrer les signes les plus fugaces et les émotions qu'ils expriment. Mais heureusement, le rire échappe à tout classement."<sup>118</sup> Diese Behauptung wird hingeworfen und nicht begründet. Dass der Autor nicht über seine – durchaus amüsanten – sprachlichen Fioriture hinausblickt und sich in den Wissenschaften kundig macht, hätte Leonardo wohl konsterniert und Ménager in den Augen des Renaissance-Künstlers eine Einordnung unter den Scholastikern eingetragen.

---

<sup>117</sup> VON GRAEVENITZ, Antje, *Das breite Lachen: eine brüchige Ikonographie*, in: *Das Komische in der Kunst*, hrsg. von Roland Kanz, Köln 2007, S. 247.

<sup>118</sup> MÉNAGER, *La Renaissance et le rire*, S. 223.

## IV Theorien, Konzepte und Normsysteme des Lachens

### 1. Das Lachen im christlichen Mittelalter<sup>119</sup>

Im Mittelalter standen sich zwei unterschiedliche Einstellungen zum Lachen gegenüber: eine lachfeindliche und eine lachtolerante. Ab frühchristlicher Zeit bis Ende des Mittelalters wurde in Kirchenkreisen und unter Gelehrten erörtert, ob Christus auf Erden je gelacht hat.<sup>120</sup> Im Lentulus-Brief sowie nach dem Zeugnis des Neuen Testaments heisst es, dass Jesus nie gelacht habe.<sup>121</sup> Dieses Dogma sollte allen Christen als Vorbild dienen und wurde so zum typischen Merkmal der christlichen Lachfeindlichkeit.

Eine tolerantere Einstellung ist von Aristoteles<sup>122</sup> überliefert und verlor seine Gültigkeit auch im Mittelalter nicht gänzlich: Das Lachen des Menschen unterscheide ihn vom Tier und sei ein genuin menschlicher Wesenszug. Darauf begründete sich die christlich-lateinische Vorstellung des Menschen als *homo risibilis*, des Menschen, der zum Lachen fähig ist.

Die lachtolerantere Auffassung Aristoteles' wurde im Mittelalter vornehmlich über Quintilian rezipiert, und Martianus Cappella integrierte sie in die christliche Kultur. Beide Einstellungen gegenüber dem Lachen, die platonisch-feindliche und die aristotelisch-tolerante, fanden so Eingang in die christliche Anschauung (vgl. Kapitel IV, 2.1.1. und 2.1.2). Sie wurden in verschiedenen Perioden des Mittelalters unterschiedlich gewichtet. Le Goff teilte das Lachen des Mittelalters in drei chronologische Phasen ein.<sup>123</sup>

In der ersten zwischen Spätantike und dem 10. Jahrhundert wurde versucht, das Lachen mit Verboten zurückzudrängen. Ein Beispiel dafür sind die Regeln, welche das Leben in den Klöstern des Abendlandes regelten. Das Schweigen war die Grundtugend der monastischen Gemeinschaft. Lachen war die unanständigste Form, diese zu brechen. Diese Ansicht ist aus den ersten Mönchsregeln des 5. Jahrhunderts überliefert. Die *Regula Magistri*, die der später überall im mönchischen Europa wirksam werdenden Benediktusregel Vorbild war, machte Vorschriften zum Verhalten wie auch zu Haltungen der Mönche. Diese Regeln implizieren, dass die Vorstellungswelt der Mönche geprägt von einer Sicht des menschlichen Körpers, dessen Öffnungen die Verbindungsglieder zwischen der Aussen- und Innenwelt darstellten.<sup>124</sup>

Die Funktionen der Gesichtsöffnungen wurden in der Magisterregel in bildlichen Metaphern

---

<sup>119</sup> Dieses Kapitel fusst auf: **LE GOFF**, Jacques, *Das Lachen im Mittelalter*, Stuttgart 2004.

<sup>120</sup> vgl. **LE GOFF**, Jacques, *Das Lachen im Mittelalter*, Stuttgart 2004, S. 17f.

<sup>121</sup> Der Lentulus-Brief ist ein apokryphes Evangelium, das nur bruchstückhaft erhalten ist und das zuerst von den Kirchenvätern, Basilius dem Grossen und Johannes Chrysostomos, in die christliche Lehre eingeführt wurde.

Später nahmen es die Scholastiker der Pariser Universität in ihre Lehre auf. Siehe **LE GOFF**, Jacques, *Lachen und Ordensregeln im Hochmittelalter*, in: **LE GOFF**, Jacques, *Das Lachen im Mittelalter*, Stuttgart 2004, S. 47f.

<sup>122</sup> Vgl. **ARISTOTELES**, *De partibus animalium*, Buch III, Kapitel 10, in: *Opera omnia*, 3. Band, S. 269.

<sup>123</sup> vgl. **LE GOFF**, *Das Lachen im Mittelalter*, S. 38–40.

<sup>124</sup> Vgl. **SCHNEIDER**, Rolf Michael, *Plädoyer für eine Geschichte des Lachens*, in: **LE GOFF**, Jacques, *Das Lachen im Mittelalter*, Stuttgart 2004, S. 90; vgl. **LE GOFF**, *Das Lachen im Mittelalter*, S. 56f.

erklärt: Der Mund entsprach einem Tor, die Zähne waren sein Riegel. Damit verknüpft war die Vorstellung, dass diese als eine Art Filter für das Gute und Böse wirkten. "Sie müssen so eingesetzt werden, dass sie das Gute in den Körper und aus ihm heraus lassen und dem Bösen den Weg in beide Richtungen versperren."<sup>125</sup> Wenn bei einem Mönch nun das Lachen auszuweichen drohte, so musste er es zurückhalten, da es als "die schlimmste Form aller schlechten Gefühle" beschrieben war und deshalb nicht nach "ausen" dringen durfte. "Leichfertige Spässe aber, albernes und zum Lachen reizendes Geschwätz stellen wir unter ewigen Verschluss und erlauben nicht, dass der Schüler zu solchen Reden den Mund auf tun darf."<sup>126</sup> Die Regeln des heiligen Benedikt gehen an vier Stellen auf das Lachen ein, immer im Zusammenhang mit Worten und der Rede. Im vierten Kapitel wird das Lachen zweimal verboten<sup>127</sup>, im sechsten Kapitel über das Schweigen (*taciturnitas*) wird das ungezügelter Gelächter verdammt, und im siebten Kapitel über die Demut wird dem Mönch empfohlen, ruhig und ohne Gelächter zu reden, demütig und würdevoll.<sup>128</sup> Durch die Unterdrückung des Lachens im klösterlichen Alltag "verschwand die Toleranz gegenüber dem Lachen in der antiken Philosophie, etwa bei Aristoteles oder Epikur, so gut wie ganz"<sup>129</sup>.

Im mittelalterlichen Abendland blieb die Bibel bis ins 15. Jahrhundert der entscheidende Ratgeber für alle möglichen Situationen im alltäglichen Leben, und dies nicht nur im monastischen Milieu. Le Goff mutmasst, dies sei bezüglich des Lachens "vielleicht noch stärker als sonst"<sup>130</sup> der Fall.

In der zweiten Phase des Lachens im Mittelalter, die nach Le Goff im 11. Jahrhundert einsetzt, unterscheiden schreibtätige Mönche meist zwei Arten des Lachens: das moralisch gute und damit erlaubte sowie das verwerfliche, unerlaubte Lachen. Das Lachen als Ausdruck von

---

<sup>125</sup> LE GOFF, Jacques, *Das Lachen im Mittelalter*, Stuttgart 2004, S. 26.

<sup>126</sup> "Scurrilitas vero vel verba otiosa et risum moventia aeterna clusura damnamus et ad talia eloquia discipulum non aperire os permittimus." *Die Magisterregel*, übersetzt und mit einer Einführung versehen von Karl Suso Frank, St. Ottilien 1989, S. 118–122, zitiert nach LE GOFF, Jacques, *Lachen und Ordensregeln im Hochmittelalter*, in: LE GOFF, Jacques, *Das Lachen im Mittelalter*, Stuttgart 2004, S. 57f und Fussnote 17, S. 74.

<sup>127</sup> 51: "Seinen Mund vor bösen und verkehrten Reden hüten." 52: "Das viele Reden nicht lieben." 53: "Leere und zum Gelächter reizende Worte meiden." 54: Häufiges oder ungezügelter Gelächter nicht lieben." aus: *Die Regel des heiligen Benedikt*, hg. im Auftrag von der Salzburger Äbtekonzferenz, Beuron 1990, Kap. 4, 51–54, S. 44, zitiert nach LE GOFF, Jacques, *Lachen und Ordensregeln im Hochmittelalter*, in: LE GOFF, Jacques, *Das Lachen im Mittelalter*, Stuttgart 2004, S. 74.

<sup>128</sup> 59: "Die zehnte Stufe der Demut: Der Mönch ist nicht leicht und schnell zum Lachen bereit; steht doch geschrieben: Der Tor bricht in schallendes Gelächter aus." 60: "Die elfte Stufe der Demut: Der Mönch spricht, wenn er redet, ruhig und ohne Gelächter, demütig und mit Würde wenige und vernünftige Worte und macht kein Geschrei (...)" aus: *Die Regel des heiligen Benedikt*, hg. im Auftrag von der Salzburger Äbtekonzferenz, Beuron 1990, Kap. 7, 59–60, S. 44, zitiert nach LE GOFF, Jacques, *Lachen und Ordensregeln im Hochmittelalter*, in: LE GOFF, Jacques, *Das Lachen im Mittelalter*, Stuttgart 2004, S. 74.

<sup>129</sup> SCHNEIDER, Rolf Michael, *Plädoyer für eine Geschichte des Lachens*, Nachwort in: LE GOFF, Jacques, *Das Lachen im Mittelalter*, Stuttgart 2004, S. 90.

<sup>130</sup> LE GOFF, Jacques, *Das Lachen im Mittelalter*, Stuttgart 2004, S. 30.

Freude erhielt eine positive Wertung und das spöttische und überhebliche Lachen eine negative und wurde verurteilt, weil es dem Gebot der Nächstenliebe widersprach.<sup>131</sup>

Diese beiden Arten von Lachen wurden auch in der hebräischen Sprache unterschieden. Im Alten Testament steht *sahak* für ein fröhliches, schallendes Lachen; es lieh seine Wortbedeutung Isaak: "er lacht"<sup>132</sup>. Das hebräische Wort *la'ag* bezeichnet ein spöttisches, den Adressaten herabsetzendes Lachen. Für beide Formen gab es auch im Griechischen zwei Ausdrücke, die jedoch dieselbe Wortwurzel hatten: *gélân* für das natürliches Lachen und *katagélân* für das böse, bissige Lachen.

Ab dem 12. Jahrhundert, Le Goffs dritter Phase, erörterten die Scholastiker einzelne Fragen wie "Wer darf wann und wie lachen?" Der Begriff *hilaris* im Sinne von heiterer Mimik und lächelnden Gesichtsausdruck gewann eine neue Bedeutung. Der *vultus hilaris* galt als Charakteristikum des Franz von Assisi und als Sinnbild seiner Heiligkeit. "Das Lächeln drückte also wahre Spiritualität und entsprechendes Benehmen aus."<sup>133</sup> In der dritten Phase erkennt Le Goff ein "Aufblühen des Lächelns in Malerei und Skulptur"<sup>134</sup> und nennt als Beispiel die klugen und törichten Jungfrauen bei den Eingängen zu gotischen Kathedralen, welche sich durch ihr Lächeln (die Klugen) und Lachen (die Törichten) unterscheiden. Er ist der Auffassung, dass künstlerische Werke, die durch ihre Komik zum Lachen reizen, erst später möglich waren. Die Entstehung und Varianten solcher bildlicher Auslöser von Lachen beschreibt Paul Barolsky für die Renaissance; so etwa die Arbeiten Mantegnas im Palazzo Tè oder auch die dortige Architektur von Giulio Romano, um nur zwei Beispiele zu nennen.<sup>135</sup>

Es sind nach Le Goff und Schneider im Mittelalter nur wenige Bilder, die lachende Figuren enthielten, angefertigt worden. Typisch sind die Bilder der klugen Jungfrauen, die lächeln, und der törichten, die albern lachen; die Seligen in den Darstellungen des Jüngsten Gerichts (zum Beispiel das Bamberger Fürstenportal, um 1230), die verzückt lächeln, und der Verdammten, deren Gesichter durch Grinsen fratzenhaft wirken; ebenso die grinsenden Fratzen der Teufel und Dämonen oder des Judas in der Buchmalerei aus dem Missale von Henry of Chichester, um 1250. Keine dieser Darstellungen zeigen ein individualisiertes Lachen.

---

<sup>131</sup> vgl. SCHNEIDER, Rolf Michael, *Plädoyer für eine Geschichte des Lachens*, Nachwort in: LE GOFF, Jacques, *Das Lachen im Mittelalter*, Stuttgart 2004, S. 91.

<sup>132</sup> In der Genesis, 1. Buch Mose, wird die Geschichte von der Ankunft der Geburt Isaaks erzählt. Dabei bricht die künftige Mutter Isaaks, Sara, in Gelächter aus, weil sie gar nicht mehr in gebärfähigem Alter war. Leider wird in der Kunst der Renaissance meist nur die Szene von Hagar in der Wüste dargestellt, nicht aber der Moment, in dem Sara lacht. Vgl. SCHNEIDER, *Plädoyer*, 92ff. und LE GOFF, *Das Lachen im Mittelalter*, S. 31–34.

<sup>133</sup> LE GOFF, *Das Lachen im Mittelalter*, S. 40.

<sup>134</sup> LE GOFF, *Das Lachen im Mittelalter*, S. 34.

<sup>135</sup> BAROLSKY, *Infinite Jest*, S. 24–31, 133–135.

## 2. Das Lachen im 15. und 16. Jahrhundert:

### Die Konzepte der Philosophen, Dichter, Ärzte und Physiognomiker

#### 2.1. Antike philosophische Traditionen in der Renaissance<sup>136</sup>

Platons und Aristoteles' Konzepte des Lachens beeinflussten die Renaissance-Kultur über mehrere Kanäle: direkt, da beide Autoren zum Kanon der höheren Bildung gehörten, und indirekt über die Kirche und die römische Rhetorik. Die Kirchenväter, allen voran Augustinus, waren durch Platons moralisches Verwerfen des Lachens geprägt. Erst im 12. Jahrhundert gewann die tolerantere und weniger moralisierende Haltung des Aristoteles an Gewicht. Durch den Einfluss der Kirche wurden über die Predigt und die sakralen Bilder auch die Ungebildeten durch die Lehren der griechischen Philosophen beeinflusst. Der andere direkte Übermittlungsweg war wie der erstere nur den Gebildeten zugänglich: die Rhetorik der Römer, insbesondere Cicero und Quintilian, die sich stark auf die Konzepte der Griechen stützte. Gerade die römische Rhetorik hat im 15. und 16. Jahrhundert seit den Humanisten einen kaum zu überschätzenden Einfluss auf die damalige Text- und Bildproduktion ausgeübt. Brian Vickers stellt eine interessante Hochrechnung an für die Zeit zwischen 1400 und 1700: Es wurden an die 2000 Bücher über Rhetorik publiziert, mit einer Auflage zwischen 250 und 1000 Exemplaren.<sup>137</sup> Wenn jede Kopie zwischen einem und zwölf Leser gefunden hat, zum Beispiel in einer Grammatikschule, kommen mehrere Millionen Leser zusammen, die zumindest einmal etwas über Rhetorik gelsen haben. Zu den Rezipienten gehörten in erster Linie die Oberschichten, Oligarche und Aristokraten, Teile der Mittelklasse wie Lehrer, Notare, Geschichtsschreiber und Literaten, zudem Kleriker, Päpste, Bischöfe und Priester (katholische ebenso wie protestantische, Jesuiten wie Calvinisten). Es sind jene Leute, die in der Renaissance die Auftraggeber für profane wie religiöse Kunstwerke waren, und es sind auch (gelehrte) Künstler darunter, von Alberti bis Lomazzo, von Pisanello bis Piero della Francesca.

Die platonischen und die aristotelischen Lachkonzeptionen wiesen gemeinsame methodische Schwächen auf: Die Behandlung des Lachens wurde in der Perspektive des Komischen abgehandelt, die verschiedenen Arten des Lachens und Lächelns wurden kaum unterschieden und damit auch nicht die Vielzahl von Emotionen, deren Ausdrucksteil sie bilden (Quintilian kriti-

---

<sup>136</sup> Dieses Kapitel beruht im Wesentlichen auf: **KABLITZ**, Andreas, *Lachen und Komik als Gegenstand frühneuzeitlicher Theoriebildung: Rezeption und Verwandlung antiker Definitionen von risus und ridiculum in der italienischen Renaissance*, in: *Semiotik, Rhetorik und Soziologie des Lachens: vergleichende Studien zum Funktionswandel des Lachens vom Mittelalter zur Gegenwart*, hrsg. von L. Fietz, J. O. Fichte, H. Ludwig, Tübingen 1996, S. 123–153 und **KULLMANN**, Wolfgang, *Die antiken Philosophen und das Lachen*, in: *Laughter down the centuries*, hrsg. v. S. Jäkel u. A. Timonen, Papers of the 6th summer-symposium of the University of Turku, from July 25th to August 1st 1993, held at the Archipelago Research Institute on the island Seili near Turku, Turku 1994, S. 79–98.

<sup>137</sup> Vgl. **VICKERS**, *In defence of rhetoric*, S. 256.

sierte dies) und die Relation von *ridiculum* und *risus* war eine substantielle, essentialistische, so dass das Wesen des *ridiculum* den Charakter des *risus* bestimmen musste. (Eine solch starke Beziehung würde heute biologistisch interpretiert.) Andreas Kablitz geht in seinem Artikel deshalb der Frage nach: "Wie lässt sich der irritierende Zusammenhang des Lachens mit seinem Gegenstand plausibel machen?"<sup>138</sup>

### 2.1.1. Platon

Platons Antwort ist eine moralische: Das Lachen ist die Folge eines Fehlverhaltens, weil es ein Übel zum Anlass der Freude nimmt. Es ist Ausdruck des Neids, der Lust am Übel des Mitmenschen verursacht. Das moralische Fehlverhalten des Verlachten, seine Selbstüberschätzung, spiegelt sich im moralisch ebenso verwerflichen Lachen.

Da der Neid Unlust bedeutet, wurde das Lachen zu einer Mischung aus Lust und Unlust.

"Wenn wir also über das lachen, was an unseren Freunden lächerlich ist, so ergibt sich die Überlegung, dass wir Lust mit Neid und damit also die Lust mit Unlust mischen. Denn darüber sind wir uns schon lange einig, dass der Neid eine Unlust der Seele ist, das Lachen aber eine Lust und dass in diesen Fällen beide zusammen entstehen."<sup>139</sup>

Beim Lachen ist es in seiner Sicht von zentraler Bedeutung, welchen Sozialstatus der Verlachte innehat. Denn lächerlich ist die Situation nur dann, wenn jegliche Bedrohung fern ist und kein Schaden durch das Verhalten des Verlachten gefürchtet werden muss. "Das Komische wie das Lachen gehören zum Geltungsbereich eines Verhaltens, das der rationalen Kontrolle untersteht und zugleich über kalkulierbare soziale Differenzen reguliert wird."<sup>140</sup> Die Selbstkontrolle zu gewahren, ist Platon wichtig. Gerade ein "bedeutender Mann" dürfe sich nicht vom Lachen überwältigen lassen<sup>141</sup>, da dies auf eine moralische Herabwürdigung hinweise und auf das politische Leben Einfluss habe.<sup>142</sup>

### 2.1.2. Aristoteles

Noch bedeutsamer für das Verständnis des Lach-Diskurses in der Renaissance waren Aristoteles' Ideen. Das zweite Buch der Poetik Aristoteles', das sich ausschliesslich mit dem Komi-

---

<sup>138</sup> KABLITZ, *Lachen und Komik*, S. 125.

<sup>139</sup> PLATON, *Spätdialoge*, Philebos, 2. Band, S. 73 (49e–50c).

<sup>140</sup> KABLITZ, *Lachen und Komik*, S. 125f.

<sup>141</sup> Vgl. PLATON, *Der Staat*, S. 164 (388e) und ORDINE, *Teoria della novella*, S. 8f.

<sup>142</sup> Für eine mildere Ansicht zu Platons Verurteilung des Lachens vgl.: STEINER, Peter M., *Das Lachen als sozialer Kitt. Über die Theorie des Lachens und des Lächerlichen bei Platon*, in: *Laughter down the centuries*, hrsg. v. S. Jäkel u. A. Timonen, Papers of the 6th summer-symposium of the University of Turku, from July 25th to August 1st 1993, held at the Archipelago Research Institute on the island Seili near Turku, Turku 1994, S. 65–78.

schen beschäftigte, ist zwar verloren, aber durch Kommentatoren und Übersetzer sowie anderen Stellen im Werke Aristoteles' lassen sich doch viele Ideen ausmachen, vor allem, weil es als Negation des Tragödienmodells entwickelt wurde.

Der bereits erwähnte Topos, dass es zum Wesen des Menschen gehöre, zu lachen, erhielt bei den Renaissance-Autoren eine interpretative Wendung: In Aristoteles' Text *De partibus animalium* des 4. Jahrhunderts v. Chr. lautet die Stelle, dass der Mensch das einzige Tier sei, das lache: "Causa autem cur homo unus titilletur, et cutis tenuitas est, et quod solus animalium ridet."<sup>143</sup> Bei den Scholastikern wurde dieser bei Aristoteles nur beiläufig und im Zusammenhang mit dem Kitzeln erwähnte Teilsatz umformuliert: Das Lachen wurde zum *proprium*, zum Wesen des Menschen, als "wesentliche" Charaktereigenschaft des *animal rationale*.<sup>144</sup>

Die Hauptidee des Stagiriten ist, dass das Lächerliche im Hässlichen liegt, welches nicht schmerzt. Und diese Verbindung des Lachens mit einem Defekt, etwas Schlechtem und Hässlichem, im moralischem wie auch physischem Sinne, wird uns in der Renaissance häufig begegnen, und erst Tommaso Campanella (Kapitel IV, 2.1.5) wird die Negativität des Lachens in Frage stellen.

"Die Komödie ist, wie wir sagten, Nachahmung von schlechteren Menschen, aber nicht im Hinblick auf jede Art von Schlechtigkeit, sondern nur insoweit, als das Lächerliche am Hässlichen teilhat. Das Lächerliche ist nämlich ein mit Hässlichkeit verbundener Fehler, der indes keinen Schmerz und kein Verderben verursacht, wie ja auch die lächerliche Maske hässlich und verzerrt ist, jedoch ohne den Ausdruck von Schmerz."<sup>145</sup>

Wie auch bei Platon liegt das Lächerliche in einem Übelstand. Allerdings wird hier nicht auf eine Ursache verwiesen (ein Fehlverhalten), sondern die Folge herausgestellt (dass das Lächerliche weder Schmerz noch Verderben bringt und auch sonst folgenlos bleibt). Entscheidend ist, dass Aristoteles das Komische als Gegensatz zum tragischen Pathos konstruiert. Aus diesem Kontrast wird deutlich, wieso bei Aristoteles das Lachen nicht ein Zeichen der Überlegenheit ist, sondern eine *recreatio animi*.<sup>146</sup>

Aristoteles schränkt im Gegensatz zu Platon den Bereich der kontrollierbaren und damit voll zu verantwortenden Handlungsfolgen ein, und so fällt auch die moralische Bewertung des Lachens tolerant aus, denn die Autonomie des Geschehens, seine Unvorhersehbarkeit, entlastet des Handelnden: Die unumschränkte Macht der Moral ist gebrochen.

---

<sup>143</sup> ARISTOTELES, *De partibus animalium*, 3. Buch, Kapitel 10, in: *Opera omnia*, 3. Band, S. 269.

<sup>144</sup> vgl. MÉNAGER, *La Renaissance et le Rire*, S. 13f.

<sup>145</sup> ARISTOTELES, *Poetik*, griechisch-deutsch, hrsg. und übersetzt von M. Fuhrmann, Stuttgart 2005, Kap. 5, S. 17.

<sup>146</sup> vgl. KABLITZ, *Lachen und Komik*, S. 128 und 130.



"Hat die Tragödie ihr Zentrum in einem Fehlverhalten, das in keinerlei Verhältnis zur Schwere seiner Folgen steht, so holt die Komödie stattdessen ein Lächerliches auf die Bühne, dessen Natur in einem folgenlosen Fehler besteht."<sup>147</sup> Ruft die Tragödie Erschrecken und Betroffenheit hervor, reizen die folgenlosen Fehlhandlungen der Komödie zum Lachen. Die Legitimität des Lachens ist eine funktionelle: Der Handelnde kann sich erholen und dann desto besser der Tugend widmen.

Die *recreatio animi* und die *eutrapelia*, die Fähigkeit, sich fröhlich zu unterhalten, ohne dabei exzessiv zu werden oder die Würde zu verlieren. Diese Konzepte aus der *Nikomachischen Ethik* waren in der Renaissance enorm wichtig, vor allem auch für die Manieren-Literatur wie zum Beispiel Castiglione (siehe Kapitel IV, 2.4). Spiel und Scherz finden ihren Platz in der Zeit der Entspannung. Denn nach körperlicher Anstrengung, intellektueller Tätigkeit und tugendhaftem Handeln benötigt der Mensch Pausen zur Erholung, in denen Energie für nachfolgende Aufgaben geschöpft wird. Der Scherz (*iocus*) ist dabei eine spielerische Form, die Verletzung der Tugend und Sitten auszuprobieren. Aber der Verstoss gegen die Sittengesetze ist nur scheinbar "und deshalb lustvoll, weil er sich als folgenlos herausstellt"<sup>148</sup>. Auch hier kommt dem Scherzen und Fröhlich-Sein also eine Entlastungsfunktion zu: der Scherz enthebt den Menschen kurzfristig vom tugendhaften Handeln.

### 2.1.3. Cicero

Cicero wie auch Quintilian interessieren sich für das Lachen rein funktionell, als Instrument, eine Rede möglichst effizient zu gestalten. Sie schreiben die Komik der *urbanitas* des Redners zu, seinem sprachlichen Geschick. Die beiden Römer verhaften dabei grösstenteils im aristotelischen Modell und reichern es mit vielen Beispielen für Lachauslöser an. "Konzeptuell führen die Erörterungen des Komischen in der späteren Rhetorik über den Stagiriten kaum hinaus."<sup>149</sup> Schon die Analyse der *vis comica* bei Cicero zeigt dies:

"Die nächste Frage betrifft den Sitz, die Fundstätte des Lächerlichen; sie liegt in einer gewissen Hässlichkeit und Verzerrung, denn man lacht nur oder doch zumeist über das, was irgendeine Hässlichkeit bezeichnet, freilich in nicht hässlicher Weise bezeichnet."<sup>150</sup>

---

<sup>147</sup> KABLITZ, *Lachen und Komik*, S. 128.

<sup>148</sup> KABLITZ, *Lachen und Komik*, S. 131.

<sup>149</sup> KABLITZ, *Lachen und Komik*, S. 133.

<sup>150</sup> CICERO, *Vom Redner*, S. 192f. "Locus autem et regio quasi ridiculi – nam id proxime quaeritur – turpitudine et deformitate quadam continetur; haec enim ridentur vel sola vel maxime, quae notant et designant turpitudinem aliquam non turpiter." CICERO, *De oratore*, S. 204.

Cicero unterscheidet zwischen dem *verbum* (dass man das Hässliche in nicht hässlicher Weise darstellt) und der *res* (das, was hässlich ist). Kablitz weist darauf hin, dass die Passage unklar ist. Resultiert nun das Lächerliche aus der Art, wie der Redner das Hässliche bezeichnet, liegt es also in der *urbanitas* des Redners? Oder entsteht die *vis comica* aus dem Kontrast zwischen dem hässlichen Gegenstand und den nicht hässlichen Worten seiner Bezeichnung? Diese Ambiguität beschäftigte auch einige Autoren im Cinquecento.

Cicero scheint in seinen Reden selber oft lustige Redewendungen gebraucht zu haben und war dem Lachen gegenüber positiv eingestellt. In *De oratore* empfiehlt er jedem Redner den Einsatz von lachauslösenden Redearten. Es sei in mehrerer Hinsicht hilfreich: Mit Lachen könne er die Gunst des Publikums gewinnen, da es ihn sympathisch mache; das Lachen kann die Aufmerksamkeit der Zuhörenden wecken und diese in von ihm intendierte Richtungen lenken; gleichzeitig kann das Lachen auch einen Gegner einschüchtern und ihn schwächen. Es gebe unzählige Arten des Lachens, die alle entweder durch Worte (*verba*) oder Fakten (*res*) ausgelöst werden können, und für beide Arten von Lachauslösern gibt Cicero Beispiele: Wortwitz, Metaphern, Allegorien, Ironie, Übertreibungen, Anspielungen wie kurze, erfundene lustige Geschichten.<sup>151</sup> Diese beiden Kategorien des Lächerlichen (*verba*; *res*) werden im 16. Jahrhundert im Facezien- und Novellen-Diskurs eine wichtige Rolle spielen.

Cicero benennt auch die Grenzen des Lächerlichen in der Redekunst: Der Redner darf Witze nicht zu häufig einsetzen, um nicht als Narr dazustehen. Denn im Gegensatz zu diesem, der immer und grundlos zum Lachen reizt, darf der Redner nie die Funktion des Lachens aus den Augen verlieren: zur Effizienz seiner Rede beizutragen.

#### 2.1.4. Quintilian

Quintilians *De risu*, das dritte Kapitel im sechsten Buch der *Institutio oratoria*, stellt das Lachend ebenfalls in den Dienst der Redekunst. Quintilian übernimmt die meisten Ideen von Aristoteles und Cicero, räumt dem Lachen aber bedeutend weniger Platz ein als dieser und steht ihm deutlich misstrauischer gegenüber. Er schreibt dem Lachen eine Kraft zu, welche die Autorität in Gefahr bringen und entwürdigend wirken kann; wenn der Redner das Publikum zum Lachen veranlasst, verliert es vielleicht genauso die Kontrolle über seinen Körper wie sein lachendes Publikum. Aus diesen Gründen empfiehlt Quintilian in seiner *Institutio oratoria* dem Redner, das Lächerliche nur sehr sparsam einzusetzen.<sup>152</sup>

---

<sup>151</sup> Vgl. CICERO, *Vom Redner*, Buch II, § 235–290. Über Cicero vgl. ORDINE, *Teoria della novella*, S. 12–15; MINOIS, *Histoire du Rire*, S. 90–93; KABLITZ, *Lachen und Komik*, S. 132f.

<sup>152</sup> Vgl. MINOIS, *Histoire du Rire*, S. 93f.

Neu ist seine Ausdifferenzierung von drei Modi, in denen das Lächerliche erscheint: Das Lachmotiv gewinnt man entweder aus den anderen Leuten, aus sich selbst oder von Dingen, die sich zwischen den beiden befinden. Das Erstere entspricht dem Auslachen der andern, das Zweite, wenn wir uns selbst lächerlich machen, wenn man zum Beispiel ingenium vorge-täuscht hat, und die dritte Art des Lächerlichen besteht darin, eine Erwartung mit Worten so vorzutäuschen, dass eine andere Sinnrichtung entsteht, und mit Mitteln, die weder uns noch die andern betreffen und den Quintilian deshalb neutral nennt.<sup>153</sup>

Quintilian erkannte die Komplexität des Lachens, sowohl bezüglich der Vieldeutigkeit der Auslöser wie der ausgedrückten Emotionen und auch den schmalen Grat zwischen absichtlicher Selbstironie und Torheit.

"Denn ich glaube nicht, dass jemand befriedigend erklären könnte – so viele es auch versucht haben mögen –, woher der Lachreiz kommt, der nicht allein eine Handlung oder Bemerkung, sondern zuweilen auch eine Körperbewegung auslöst. Ausserdem hat das, was zum Lachen bringt, keinen einheitlichen Grund: denn man lacht nicht nur über treffende und amüsante, sondern auch über törichte, zornige und ängstliche Bemerkungen und Handlungen, und deshalb lässt sich kein klarer Grund angeben, weil es vom Lachen zum Auslachen nicht weit ist. Es hat nämlich seinen Sitz in etwas Ungestaltetem und Hässlichem, wie Cicero sagt, das, wenn es an andern gezeigt wird, Urbanität heisst, kehrt es sich aber gegen den Redenden selbst, Torheit."<sup>154</sup>

Er beobachtete also richtig, dass das Lachen an ganz unterschiedliche Emotionen wie Freude, Zorn oder Angst gebunden sein kann und allein deshalb ganz unterschiedliche Auslöser haben muss. "Am Befund des Komischen als eines ästhetisch oder moralisch Mangelhaften hat auch das rhetorische Schrifttum nichts Substantielles geändert."<sup>155</sup>

### 2.1.5. Renaissance-Umformungen antiker Theorien

"Der Wahrheit über die je diskutierte Sache versichern sich die Humanisten bekanntlich sehr weitgehend durch das Zitat überkommener Texte"<sup>156</sup>, wobei die Auswahlkriterien ihr blosses Vorhandensein oder ihr Alter waren. Dabei werden die Züge eines Konzeptes nicht aus der Logik eines Textes herausgearbeitet, die einzelnen Texte und Fragmente daraus galten als Teile derselben "Offenbarung". Diese egalitäre Geltung erlaubte ein recht disparates Schrift-

---

<sup>153</sup> Vgl. Quintilian, *Istitutio oratoria*, Buch VI, Kap. 3, zitiert nach ORDINE, *Teoria della novella*, S. 15f. Siehe auch KABLITZ, *Lachen und Komik*, S. 134f.

<sup>154</sup> QUINTILIAN, Marcus Fabius, *Ausbildung des Redners*, zwölf Bücher, hrsg. u. übersetzt v. H. Rahn, Bd. 1, Buch I–IV, Darmstadt 1972, S. 717. Auf Lateinisch siehe Anhang Nr. 7.

<sup>155</sup> KABLITZ, *Lachen und Komik*, S. 134.

<sup>156</sup> KABLITZ, *Lachen und Komik*, S. 136.

tum und einiges an Veränderung und verbürgte eine gewisse Unabhängigkeit von der Tradition und einen originären Ausdruck jeweils zeitgenössischer Ideen.

So findet man im Antonio Minturnos zweiter in *volgare* verfassten Poetik fast wörtlich Ciceros Definition des *iocus*:

"Die Witze haben nach übereinstimmender Auffassung aller ihren Ort in jenem Hässlichen, das entweder aus sich selbst heraus Staunen erzeugt oder auf erstaunliche Weise bezeichnet wird. Und daher lachen wir nur oder doch am meisten über die Dinge, die irgendetwas Hässliches auf nicht hässliche Weise darstellen."<sup>157</sup>

Seine eigene Umschreibung (siehe Anhang **Nr. 2**) beschränkt sich aber nicht auf die Witze des Redners, sondern nennt als *ridicula* das Ungeschick und Unglück anderer als direkte Ursache des Lachens. Während bei Cicero die *vis comica* das "designant turpitudinem aliquam non turpiter" voraussetzte, fällt das "non bruttamente" bei Minturno aus. Das Lachen wird wiederum zum Skandalon in platonischer Manier (in der lateinischen Fassung verwendet Minturno das Attribut *superbus*). Da er es nicht bei der moralischen Empörung bewenden lassen will, verstärkt er das ciceronische "non turpiter" zu einem "trascuratamente": Zum Lachen reizt ein Übel oder ein Unglück, nicht als solches, verantwortlich dafür sind die besonderen Umstände seines Erscheinens, "che genere meraviglia"<sup>158</sup>. Immer noch wird aus dem Wesen des *ridiculum* auf die Eigenschaften seiner Wirkung, auf das Lachen, geschlossen, doch die Plausibilität dieser Relation wird problematisiert.

Die Verwendung des *admiratio*-Begriffs (oder *maraviglia*) knüpfte an ein Werk von Vincenzo Maggi, *De ridiculis*, aus dem Jahre 1550 an, das die *admiratio* als Lachursache in den Vordergrund gerückt hatte. Auch bei Maggi war die Plausibilität des Zusammenhangs zur *turpitudō* des Objekts und ihrer Wirkung der Anlass zu einer recht radikalen konzeptuellen Änderung. "Der Kern dieser Lösung besteht in der Verlängerung der Negativität des komischen Gegenstands in die gleichermassen bedenkliche Motivation des Vergnügens an ihm, und genau diese Relation kehrt Maggi um, indem er die Natur des Lachens zum Anlass einer Positivierung der komischen *turpitudō* nimmt."<sup>159</sup> Die Quelle der legitimen Lust ist die Neuheit, in Form eines Zufalls oder ausgelöst durch das *ingenium* dessen, der die Überraschung arrangiert hat. Der Erkenntnisgewinn durch die Ordnungswidrigkeit muss die Ordnung der Welt nicht wieder herstellen wie bei Aristoteles: Der menschliche Verstand ist unendlich und übersteigt die

---

<sup>157</sup> MINTURNO, Antonio, *L'Arte Poetica del Sig. Antonio Minturno, Nella quale Si Contengono i precetti Heroici, Tragici, Comici Satyrici, et d'ogni altra Poesia [...]*, Venedig 1564, Nachdruck München 1971, S. 132, zitiert nach KABLITZ, *Lachen und Komik*, S. 137.

<sup>158</sup> MINTURNO, *L'Arte Poetica*, zitiert nach KABLITZ, *Lachen und Komik*, S. 140.

<sup>159</sup> KABLITZ, *Lachen und Komik*, S. 142.

Beschränkungen der Ordnung. Das Lachen ist nicht mehr funktionell legitimiert; es zeigt die Überlegenheit des menschlichen Verstandes.

Diese Positiverung des Komischen versuchte auch ein Autor an der Schwelle des 17. Jahrhunderts, Campanella, in seiner Poetik. Während für den Moralisten die Natur des komischen Ereignisses die Natur der Vergnügens an ihm diskreditierte, erklärte Campanella, dass das Lachen, da es Ausdruck menschlicher Freude (wiederum diese typische Reduktion der emotionalen Vielfalt des Lachens) und damit gut ist, auch das *ridiculum* diese Eigenschaft aufweisen muss (siehe Zitat **Nr. 3** im Anhang aus Campanellas Poetik).

Campanella verwendet für seine Umkehrung ein Stück aristotelischer Anthropologie: dass das Lachen der Natur des Menschen entspricht und deshalb lustvoll ist. Doch ist nicht das Malheur des anderen, sondern die Wahrnehmung, dass wir uns weder in Torheit noch Sünde befinden, der Blick für das eigene *bonum*, das uns Freude bereitet und zum Lachen reizt. Campanella verneint überhaupt die Existenz eines *ridiculum* an sich. Unsere Wahrnehmung, modern gesprochen die kognitive Bewertungsfunktion, schreibt dem Auslöser erst seine Qualität zu.

Um etwa dieselbe Zeit wie Campanella hat auch Antonio Lorenzo Poliziano in seiner 1603 erstmals erschienenen Schrift *De risu* das *ridiculum* vom *risus* als Ausdruck der Freude her bestimmt und dazu die aristotelische Anthropologie verwendet. Nicht die *admiratio* wie bei Campanella, sondern dass alles, was uns ähnlich ist, eine Quelle der Lust darstellt. "Warum aber lachen wir eigentlich über Possenreisser, Komiker und auch über Narren und geistlose Leute, so als seien sie uns ähnlich? Wäre es nicht menschlicher, Mitleid mit ihnen zu haben?"<sup>160</sup> Seine Antwort ist illusionslos und deshalb befreiend: Wie wir diesen *scurrae*, *mimi*, *homines fatui* und *amentes* ähnlich sind. Scherze und Witze "aber bewirken, dass wir von Natur aus die Menschen nicht selten den Törichten oder gar den Wahnsinnigen ähnlich nennen, denn den Verstand zu entspannen, bedeutet, wie Gellius gemäss Musonius gesagt hat, ihn zu verlieren."<sup>161</sup> Allerdings, und dies dürfte für einige der Lach-Philosophen dieser Zeit gelten, relativiert Poliziano seine "ursprüngliche, radikale Positivierung komischer Negativität mit gegenreformatorischer Vorsicht"<sup>162</sup>. Das Gewicht der Kirche, der höfischen Etiquette, vielleicht sogar Überbleibsel republikanischer oder frühbürgerlicher Ernsthaftigkeit haben diese Versuche, das Lachen vom moralischen Makel zu befreien, wohl zunichte gemacht oder zumindest marginalisiert.

---

<sup>160</sup> **POLIZIANO**, Antonio Lorenzo [auch bekannt unter Lorenzini], *De risu, eiusque causis et effectis, dilucide ac philosophice tractatis, Libri due ...*, Frankfurt 1603, S. 384, zitiert nach **KABLITZ**, *Lachen und Komik*, S. 158.

<sup>161</sup> **POLIZIANO**, *De risu*, S. 387, zitiert nach **KABLITZ**, *Lachen und Komik*, S. 148.

<sup>162</sup> **KABLITZ**, *Lachen und Komik*, S. 149, Fussnote, 47.

Diese Vorstellungen über das Lachen in den Renaissance-Traktaten geben Hinweise darauf, wie das Lachen in Bildern in dieser Zeit interpretiert wurde und welche Normvorstellungen damit verbunden waren.

## 2.2. Das Lachen in der Physiognomik

Noch vor der Kunsttheorie war es die Physiognomik, welche die Körperhaltungen und insbesondere die Mimik "seelischen" Bewegungen, "Gemütsbewegungen" zuordnete, die auf den Charakter schliessen lassen sollten. Die Prämisse lautete dabei, dass in jedem Körper eine Seele haust und dass Seele und Körper in einem Korrespondenzverhältnis stehen; äussere Merkmale hatten eine innere Entsprechung, so dass das "Innere" eines Menschen an seinem "Äusseren" sichtbar und also ablesbar sei. Die Physiognomik war seit der Antike zusammen mit der Astrologie und der Temperamentenlehre<sup>163</sup> Teil eines Versuchs, die Menschen nach ihren Charaktertypen zu ordnen.<sup>164</sup>

Im 15. und 16. Jahrhundert wurde eine grosse Anzahl physiognomischer Traktate publiziert<sup>165</sup>, die erstmals auch illustriert und für die Kunsttheorie funktionalisiert wurden.<sup>166</sup> Dass ein Maler physiognomische Kenntnisse aufweisen musste, wurde in der Kunstliteratur ab dem 16. Jahrhundert zum Topos. Während die Physiognomen von den Körper-Zeichen auf den Charakter schlossen und damit Menschentypen kategorisieren wollten, versuchten bildende Künstler diese Typen für ihre Arbeit fruchtbar zu machen und nutzten den Kanon der Physiognomik, um damit bestimmte Charaktere ihrer *istorie* überzeugend darzustellen. Statt der mühseligen und zeitraubenden Naturbeobachtung, wie es Alberti und Leonardo empfahlen, konnte ein Maler auf die physiognomischen Arbeiten zurückgreifen. Denn "will man dem Anspruch der Kunsttheorie nach einem wahrheitsgetreuen Abbild der Seele des Menschen

---

<sup>163</sup> Die Lehre der vier Temperamente (Sanguiniker, Phlegmatiker, Choliker, Melancholiker) ist die Grundlage aller Renaissance-Physiognomiken. Galen erklärte die vier Konstitutionstypen durch die jeweilige Mischung der Körpersäfte. Der hypokratischen Humoralpathologie zufolge zirkulieren im Körper vier Säfte (Blut, Schleim, schwarze und gelbe Galle). Beispiel: Ein sanguinischer Charaktertyp ist nach Galen ein Mensch, dessen Blut vorherrschend ist. Die richtige Mischung der Körpersäfte macht körperliche und geistige Gesundheit des Menschen aus. Polybos ordnete den vier Körperflüssigkeiten die Qualitäten warm/trocken, warm/feucht, kalt/trocken und kalt/feucht zu. So wird dem Sanguiniker die Primärqualität warm/feucht beigemessen. In der Temperamentenlehre folgen noch weitere Zuordnungen u.a. zu den Planeten, den Jahreszeiten und den Stern- und Tierkreiszeichen. vgl. **REISSER**, *Physiognomik und Ausdruckstheorie*, zweites Kapitel und S. 324; **BORRMANN**, Norbert, *Kunst und Physiognomik. Menschendeutung und Menschendarstellung im Abendland*, Köln 1994, S. 29.

<sup>164</sup> Dabei ergibt sich folgendes Erkenntnisproblem: Welche äusserlichen Körperzeichen ordnet man welchen "Wesensmerkmalen" zu? Die in der Renaissance als aristotelische Schrift bekannte *Physiognomonika* erläutert drei Methoden: a) der Mensch-Tier-Vergleich, b) die ethnologische und c) die pathognomische Methode. Empfohlen wird anschliessend eine vierte "sichere" Methode, die von allen Lebewesen ausgeht und in einer ersten Stufe eine Auswahl trifft aus denen, welche dieselbe Charaktereigenschaft haben. Danach soll von dieser Menge untersucht werden, welche physiologischen Vorgänge bei allen und nur bei ihnen vorkommt. vgl. dazu: **REISSER**, Ulrich, *Physiognomik und Ausdruckstheorie*, S. 21–26.

<sup>165</sup> Vgl. **ORDINE**, *Teoria della novella*, S. 19, Fussnote 50.

<sup>166</sup> Vgl. **REISSER**, *Physiognomik und Ausdruckstheorie*, S. 52f.

gerecht werden, sind im Bild Affekt und Charakter untrennbar miteinander verbunden"<sup>167</sup>, war die Überzeugung.

Der Übersetzungseifer der Humanisten und die Erfindung des Buchdrucks brachten die idealen Voraussetzungen für eine Wiederbelebung der antiken und mittelalterlichen Physiognomik-Traktate, die aus christlichen, arabischen und jüdischen Quellen schöpften. So kam es in Oberitalien im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts zu einer Flut von Publikationen, und gleichzeitig wurde an den dortigen Universitäten eine Debatte um die spekulativen "Wissenschaften" geführt.<sup>168</sup> Zwischen 1500 und 1504 entstand in Bologna das Werk *Chiromantia ac physionomiae Anastasis*, das ein Kompendium von physiognomischen Lehrmeinungen aus verschiedenen Zeiten enthält. Dem Autor Bartholomäus Cocles war damit eine Reaktualisierung von immens vielen Quellen zu verdanken, nicht aber eine Weiterentwicklung der Ideen. Auch bei einer späteren Renaissance-Schrift bleibt es bei der Reaktualisierung des Wissens: Rund 80 Jahre später, 1586, erschien in Neapel Giovanni della Portas *De humana physionomia Libri quattuor*, die zu den einflussreichsten Schriften der Physiognomik zählt. Sein mit Holzschnitten illustrierter Merkmalskanon ist eine Synthese der bekanntesten Physiognomiken und vor allem für seine Mensch-Tier-Analogien berühmt.<sup>169</sup> Für Della Porta war die Physiognomik nicht mehr allein ein naturphilosophisches Thema, er bezeichnete sie auch als künstlerische Methode.<sup>170</sup>

Das erste kunsttheoretische Traktat, das der Physiognomik ein Kapitel widmete, war *De sculptura* von Pomponius Gauricus, 1504 in Florenz publiziert (1503 in Padua verfasst) – im gleichen Jahr, in dem Cocles seine *Anastasis* in Bologna vorstellte. In ciceronischer Dialogform erörterte der italienische Humanist und Dichter Gauricus die Kunst der Bildhauerei, zu deren Beherrschung der Künstler neben der Perspektive oder Proportionenlehre sich ebenso in physiognomischen Dingen auskennen musste. "In funktionaler Hinsicht stellen die physiognomischen Wissenssätze [...] ein für den Künstler vorbildliches Material der Bildimagination dar."<sup>171</sup> Daraus sollte man keine falschen Schlussfolgerungen ziehen. Die Herausgeber des Texts von Gauricus, Chastel/Klein, wie auch Baxandall weisen darauf hin, dass die "complex

---

<sup>167</sup> REISSER, *Physiognomik und Ausdruckstheorie*, S. 100.

<sup>168</sup> Die pseudo-aristotelische *Physiognomonika* wurde 1497 in Venedig, 1501 in Bologna, 1514 in Padua gedruckt; die Physiognomik des Arabers Rhazes 1481 in Mailand und 1497 in Bergamo; Michel Scotus' *Liber Physionomia* mehrmals vor 1500 und zwischen 1505 und 1537 fünfmal in Venedig. vgl. REISSER, *Physiognomik und Ausdruckstheorie*, S. 52f. Im 15. Jahrhundert soll ausserdem der Neoplatoniker Marsilio Ficino an einem Physiognomik-Traktat geschrieben haben, wie er in einem Brief an Angelo Poliziano erwähnte. Es wurde allerdings nie fertiggestellt oder ging verloren.

<sup>169</sup> Vgl. BORRMANN, *Kunst und Physiognomik*, S. 59–62, 64.

<sup>170</sup> vgl. REISSER, *Physiognomik und Ausdruckstheorie*, S. 89–97.

<sup>171</sup> REISSER, *Physiognomik und Ausdruckstheorie*, S. 159f.

medical physiognomics were too academic to be a viable resource for the painter"<sup>172</sup>, weil sie oft schwammig und widersprüchlich waren. "Pour les artistes, les préceptes de Gauricus ou des traités analogues au sien étaient inutilisables, parce que vagues et confus dans le détail, et souvent aussi contradictoires."<sup>173</sup> Alle drei Autoren betonen jedoch, dass die "commonplaces of popular physiognomics"<sup>174</sup> und "quelques principes fondamentaux qui gouvernent ces écrits ont pu être connus et appliqués par les artistes, dans la mesure où il faisaient partie du fonds commun de la 'culture de masses' à cette époque"<sup>175</sup>. Wieso Ménager auf die Idee kommt, dass die Physiognomiker ihre Traktate regelrecht für die Maler geschrieben hätten, wird nicht begründet.<sup>176</sup> In der Antike allerdings gehörten die physiognomische Lehre in der Ausbildung der Künstler und ihre Anwendung in der Malerei zur Regel.<sup>177</sup>

Eine der Gemeinplätze aus der physiognomischen Lehre, die im Jahr 1490 für einen oberitalienischen Humanisten ebenso zur Alltagspsychologie gehörte wie 1548 für Ludovico Dolce war die Volksweisheit, dass "[...] die Augen die Fenster der Seele [sind]: Fast jeder weiss, was ihre Farbe ist, was ihre Unstetigkeit, was ihre Strenge bedeuten."<sup>178</sup> Auf den rezipierten Petrarca-Vers hin, "e spesso ne la fronte il cor si legge" entgegnet Aretino, dass doch hauptsächlich die Augen die Fenster der Seele seien.<sup>179</sup>

Aus dem Physiognomie-Kapitel von Gauricus (das ein Zusammenschnitt des spätantiken Texts zur Physiognomik von Adamantius ist sowie auf Passagen von Pseudo-Aristoteles zurückgreift) soll hier lediglich eine Zeile unter dem Abschnitt "De Facie ac Vultu" (mit *facies* ist die Oberfläche des Gesichts und mit *vultus* der darauf zu sehende Gefühlsausdruck gemeint<sup>180</sup>) zitiert werden: "alacer autem clarusque vultus certissimus index adulterii"<sup>181</sup>. Wenn ein glücklich strahlendes Gesicht (bei dem man sich das Lächeln hinzudenken kann) als Zeichen für einen Ehebruch gelesen wird, so ist dies eine arg negative Konnotation, die sich wohl niemand hätte zuschreiben lassen wollten, der sich in einem Kunstwerk verewigen liess!

Während *De sculptura* von Gauricus nördlich der Alpen mehrere Nachdrucke sah, blieb der Text in Italien ohne viel Einfluss; nur wenige spätere Kunsttheorie-Autoren scheinen das

---

<sup>172</sup> BAXANDALL, *Painting and experience*, S. 58.

<sup>173</sup> Chastel/Klein in: GAURICUS, *De sculptura*, S. 122.

<sup>174</sup> BAXANDALL, *Painting and experience*, S. 58.

<sup>175</sup> Chastel/Klein in: GAURICUS, *De sculptura*, S. 122.

<sup>176</sup> Vgl. MÉNAGER, *La Renaissance et le Rire*, S. 44.

<sup>177</sup> vgl. REISSER, *Physiognomik und Ausdruckstheorie*, S. 29.

<sup>178</sup> MERULA, *De homine libri duo*, S. 8v.; deutsche Übersetzung zitiert nach BAXANDALL, *Die Wirklichkeit der Bilder*, S. 76. Ganze Passage siehe Anhang Nr. 1.

<sup>179</sup> DOLCE, *Dialogo della Pittura*, in: *Trattati d'Arte del Cinquecento*, S. 153.

<sup>180</sup> Diese Unterscheidung zwischen *facies*, der *superficies*, Oberfläche des Gesichts und dem Gesicht als Matrix des Ausdrucks, findet sich schon früher bei Albertis Zeitgenosse Lorenzo Valla in *Elegantiarum linguae latinae libri V*, IV, 13. Vgl. BAXANDALL, *Giotto and the Orators*, S. 172.

<sup>181</sup> GAURICUS, *De sculptura*, S. 153.



Traktat gekannt zu haben. Vasari ignorierte oder kannte es nicht, Paolo Pino (*Dialogo di Pittura*, 1548) sowie Filippo Baldinucci und Lomazzo scheinen das Traktat jedoch gekannt zu haben.<sup>182</sup>

Viele Physiognomie-Traktate im Cinquecento behandeln das Lachen in einem eigenen Kapitel.<sup>183</sup> Sie erwähnen (meist sehr kurz!) das Wesen des Lachens, seine Auslöser, seine unkontrollierbare Körperlichkeit, sein janusköpfiger Ausdruck von Weisheit und Verrücktheit, von Wissen und Ignoranz. Nuccio Ordine zitiert drei Passagen über das Lachen aus drei in der Renaissance neu verlegten oder publizierten Physiognomik-Traktaten, aus Anonimo Latino, Pseudo-Polemon und Michel Scotus.<sup>184</sup> Die folgende Analyse von je einer Passage über das Lachen aus diesen drei Traktaten soll aufzeigen, dass sie trotz der gemeinsamen Überzeugung, dass die Häufigkeit, mit der jemand lacht, seinen Charakter offenlegt, doch recht unterschiedlichen Konzepten anhängen.

Während Pseudo-Polemon die Menschen in zwei Kategorien (jene, die oft lachen, und jene, die dies nicht tun) einteilt, ordnet Scotus die Menschen in fünf Charaktertypen ein, wobei der Mund, und nicht "der Mensch" lacht (der Mund, der leicht lacht; der Mund, der selten lacht; jener, der nur mühevoll lacht; der häufig lacht). Die fünfte Kategorie unterscheidet sich nicht nach der Leichtigkeit, mit der jemand zum Lachen neigt, sondern beschreibt das spöttische Lachen, das Auslachen.

Der Anonimo Latino differenziert fein. Er gibt zu bedenken, dass ein Lächeln verschieden sein kann und unterschiedliche Bedeutungen hat und dass neben dem Ausdruck im Gesicht auch die Gestik eine Rolle spielt, obwohl er sich bei seiner Beschreibung stark auf die Augen fokussiert. Derselbe Autor weiss auch, dass ein Lächeln negative Emotionen überdecken und etwas vortäuschen kann, wenn er schreibt, dass nicht alle "lächelnden und fröhlichen Augen löblich" sind. Das Lachen unterscheidet er nur anhand der entweder trockenen oder feuchten Augen, der Mund wird nicht erwähnt. Hinter einem lächelnden Ausdruck mit trockenen Augen und gleichzeitig zu Boden gesenktem Kopf versteckte sich Boshaftigkeit; ein solcher Ausdruck könne umso gefährlicher sein, desto stärker die Augen zu lächeln scheinen. Der Unterschied zum Lächeln bei positiver Emotion beschreibt der Anonimo Latino durch die feuchten Augen und ihre Sanftheit. "Wenn die Augen sanft lächelnd und feucht sind, das ganze Gesicht offen und voller Freude ist, mit entspannten Augenlidern und ausgestreckten Wimpern sowie

---

<sup>182</sup> Zu den versch. Ausgaben und der Rezeption vgl. REISSER, *Physiognomik und Ausdruckstheorie*, S. 166–169, und GAURICUS, *De sculptura*, S. 25ff.

<sup>183</sup> Unter anderem in der Physiognomik des Astrologen Michel Scotus (um 1175–1235), Albertus Magnus (um 1200–1280), *Anastasis* von Bartholomäus Cocles (1464–1504) oder in *De humana physiognomonia Libri III* von Giovanni Battista della Porta. vgl. ORDINE, *Teoria della novella*, S. 19, Fussnote 50.

<sup>184</sup> vgl. ORDINE, *Teoria della novella*, S. 16–19. Für die entsprechenden Zitate siehe Anhang Nr. 4–6.

unverzogener [faltloser] Stirn; mit dieser Art von Augen wird man einen noblen Charakter haben, gerecht, ruhig, fromm, gastfreundlich, angenehm, klug und gelehrig."<sup>185</sup>

Allgemein werden lachenden Personen in den drei Physiognomik-Traktaten mehrheitlich negative Charaktereigenschaften zugeordnet. Sie werden als feindlich eingestellte Personen eingeschätzt, häufig als widersprechend, unzufrieden, unverschämt, leichtgläubig und labil, falsch, spöttisch, eitel, arrogant, leicht erzürnbar, bis zu verräterisch und gefährlich.<sup>186</sup>

Während Pseudo-Polemon unter dem Kapitel "De signis risus" dem Lachenden ausschliesslich negative Charaktereigenschaften zuweist, kann er dennoch im Kapitel über die Zeichen der Augen dem Lachen eine positive Seite abgewinnen: "in cuius vultu totaque facie risus et laetitia est, longae vitae est".<sup>187</sup>

Beim Anonimo Latino verraten die feuchten Augen Fröhlichkeit, und mit diesem Ausdruck sind bei ihm ausschliesslich positive Charaktereigenschaften verbunden. Solche erhält auch der Mann, dessen Mund nur "duramente se move a riso"<sup>188</sup>. Er wird als weise, scharfsinnig, gefällig, gelehrt, aber auch zum Zorn neigend beschrieben, ebenso wie derjenige, der andere auslacht.

Die feuchten Augen lassen einen Zusammenhang mit dem sanguinischen Temperament vermuten, das in allen Physiognomiken als edelste Komplexion dargestellt und als warm und feucht beschrieben wird. Feuchtigkeit wurde aber auch als Zeichen von Zart- und Weichheit oder Schüchternheit beschrieben, die den Frauen zukam. Der Sanguiniker war in den illustrierten Physiognomik-Traktaten meist als hübscher Jüngling dargestellt, der gerne lacht und singt, sich fröhlich und freigiebig gibt und sich damit unkeusch und als guter Liebhaber verhielt. Als Einziger der vier Charaktertypen wird dem Sanguiniker ein "relativ klares Bild"<sup>189</sup> zugewiesen. Dieses "Bild" des lachenden Sanguinikers wird Cesare Ripa am Ende des 16. Jahrhunderts in seine *Iconologia* aufnehmen und dadurch für die folgenden 200 Jahre prägend kodifizieren. In der Beschreibung des lachenden Jünglings mit farbigen Blumen im Haar liefert er gleich auch eine Theorie mit (von Hippokrates, wie Ripa meint), was die Ursache des Lachens sei.<sup>190</sup>

---

<sup>185</sup> Lateinisches Original siehe Anhang Nr. 5. Übersetzung ins Deutsche von mir.

<sup>186</sup> Siehe Physiognomik-Zitate im Anhang Nr. 4 bis 6.

<sup>187</sup> *Pseudopolemonis codicis gothani arabici... Physiognomonia ex arabo in latino conversa*, in: *Scriptores physiognomonica*, S. 152.

<sup>188</sup> SCOTUS, *Del riso*, siehe Anhang Nr. 6.

<sup>189</sup> REISSER, *Physiognomik und Ausdruckstheorie*, S. 217.

<sup>190</sup> In der dritten Ausgabe von 1603 hatte Ripa zwar erstmals Holzschnitte eingefügt, jedoch nicht zur Personifikation des "Sanguigno per l'aria". Er beschreibt ihn mit den Worten "Giovane, allegro, con la ghirlanda di fiori, & ridente si dipinge il sanguigno, perché (secondo Hippocrate) in quelli aboundano di sangue temperato, & perfetto; si generano spiriti vitali puri, & sottili, da quali nasce il riso, & l'allegrezza; onde questi sono piacevoli, faceti, & amano i suoni, & i canti." <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/ripa1603/0101?sid=3807824c3fdd9d6bd0429da8ace36d14> (1.5.11)

Giovanni della Porta warnte seine Leser davor, dem Lachen oder Lächeln zu trauen, da diese Ausdrücke leicht nachzumachen seien und dadurch verschiedene Semantiken annehmen könnten, die schwierig zu interpretieren seien. In seiner *De humana physiognomonia* unterschied er zwischen dem *risus cacchinus*, Zeichen für Wahnsinn und Grobianismus, und dem *risus altus* (lautes Lachen), das von vielen Bewegungen im Gesicht und in den Gliedern begleitet wird und das auf einen schamlosen, missgünstigen, labilen und leichtgläubigen Charakter hinweise.<sup>191</sup> Die Stimme, welche für ein lautes Lachen doch so kennzeichnend ist, schien in den Physiognomik-Traktaten nur der Araber Rhazes erwähnt zu haben.<sup>192</sup>

### 2.3. Gesund oder ungesund?

#### Lachen als Heilmittel, zur Erholung und als Todesursache

Dass Lachen gesund ist – davon sind, mit Aristoteles, viele Autoren des 16. Jahrhunderts überzeugt. Allerdings konnte dies bis heute wissenschaftlich nicht bestätigt werden. Einige Forschungen bestätigten jedoch eine Reduktion von Schmerzempfindung und eine Stärkung gewisser Komponenten des Immunsystems.<sup>193</sup>

Die in der Renaissance geläufige animistische Körperauffassung ist heute eher schwer nachzuvollziehen. Über "Geister" waren die Körper und die "Seelen" in ihre Umgebung stark eingebunden und vielerlei Einflüssen ausgesetzt. Die Welt war voller "animi/spiriti", welche Dinge und Körper belebten. Die Vorstellung der Humoralpathologie, dass die Jahreszeiten Einfluss auf die Verteilung der vier Säfte im Körper haben, war ebenso verbreitet wie die Idee, dass ein Erdbeben den Zorn Gottes ausdrückt oder dass die gesunden Geister eines Arztes auf seinen Patienten übertragen werden und ihn heilen konnten. Thomas von Aquin (um 1225–1274) glaubte Letzteres ebenso wie der italienische Neoplatoniker Marsilio Ficino (1433–1499) oder der französische Arzt Laurent Joubert (1529–1582/83), der im 16. Jahrhundert das ausführlichste Traktat über das Lachen verfasste.<sup>194</sup> Dass sich diese dämonologische Weltvorstellung selbst bei Laurent Joubert findet, dessen Abhandlung ansonsten an wissenschaftliche, weil Kausalketten und Mechanismen verwendende Vorgehensweise gemahnt, mag erstaunen.

---

<sup>191</sup> Vgl. MÉNAGER, *La Renaissance et le Rire*, S. 44.

<sup>192</sup> *Rasis Physiognomoniae*, in: *Scriptores physiognomonica*, Band II, S. 170.

<sup>193</sup> Vgl. Der Psychologe Paul McGhee auf seiner Webseite mit den neusten wissenschaftlichen Erkenntnisse über den Zusammenhang zwischen Lachen/Humor und Gesundheit:

<http://www.laughterremedy.com/category/physical-health/> (10.02.11)

<sup>194</sup> Vgl. MÉNAGER, *La Renaissance et le Rire*, S. 72. Zu Laurent Joubert siehe LINK-HEER, *Physiologie und Affektenlehre des Lachens*, S. 251–279.

François Rabelais (der Dichter war auch Arzt, und stammte aus derselben Stadt wie Joubert, lebte von ca. 1494–1553) schreibt im Vorwort seines *Quart Livre* von *Gargantua und Pantagruel*, dass ein Arzt mit heiterem Gesicht den Patienten "anstecken" könne und so den Heilprozess fördere: "[...] du medecin la face joyeuse, sereine, plaisante, riante, ouverte esjouyt le malade (cela est tout eprouvé et certain), mais que telles contrisations et esjouyssements proviennent par apprehension du malade contemplant ces qualitez, ou par transfusion des espritz sereins ou ténébreux, joyeux ou tristes, du médecin au malade, comme est l'avis des Platoniques et Averroïstes"<sup>195</sup>. In der Folge bekräftigt Rabelais seine Absicht, mit seinem Buch die Leiden der Kranken und Unglücklichen lindern zu wollen.

Dieses Vorhaben Rabelais', mit seinen komischen und zum Lachen herausfordernden Geschichten die Unglücklichen von ihrer Situation abzulenken, war das erklärte Ziel vieler Novellisten im 15. und 16. Jahrhundert. Die Novellen sollten die Melancholie vertreiben und den Leser zum Lachen bringen. Der Decamerone von Boccaccio sollte den jungen Frauen, die von Florenz in den contado geflüchtet waren, um den Greueln der wütenden Pest zu entgehen, mit seinen vergnüglichen Geschichten wieder zu Lebenslust verhelfen.

Auch in den in der Renaissance beliebten Facezien-Sammlungen wird das Lachen als Heilmittel thematisiert. Eine der von Giovanni Pontano (1429–1503) niedergeschriebenen Kurzgeschichte, die später auch in französischen Sammlungen aufgenommen wurde, berichtet von einem an schwerer Verstopfung leidenden Priester, der nur hätte furzen müssen, um sich zu erleichtern. Wegen des Wortspiels, das sich im Lateinischen zwischen anima als Windstoss und anima als Seele ergibt, brach der Priester in solches Gelächter aus, dass er furzte und auf einen Schlag gesund wurde. "Dans tous les cas, les conteurs ont voulu montrer le pouvoir du rire."<sup>196</sup> Einerseits sollten die Novellen und Facezien die Leser zum Lachen verleiten, damit sie sich ergötzen, andererseits erlebten auch die Figuren in den Geschichten die heilende Kraft des Lachens. Viele Ego-Dokumente von Verfassern solcher und ähnlicher Geschichten sind überliefert, welche ihre literarische Arbeit als erheiternd beschreiben oder gar als von Krankheiten heilend.<sup>197</sup> Autoren von Neapel, Florenz, Venedig über Montpellier, Paris bis Basel haben im Cinquecento davon geschrieben, wie heitere Geschichten ihnen (zumindest) Erleichterung geben von körperlichen wie mentalen Gebrechen.

Dass das Lachen eine heilsame Wirkung entfalten konnte, darüber scheinen sich im 16. Jahrhundert viele Literaten einig gewesen zu sein; die Ärzte waren es nicht. Der italienische Arzt Giovanni Marinello riet schwangeren Frauen zu herzhaftem Lachen, Melancholie und Angst

---

<sup>195</sup> RABELAIS, *Quart Livre* (1548), zitiert nach MÉNAGER, *La Renaissance et le Rire*, S. 71.

<sup>196</sup> MÉNAGER, *La Renaissance et le Rire*, S. 74.

<sup>197</sup> vgl. ORDINE, *Teoria della novella*, S. 66–72, mit einer Fülle von weiterführenden Hinweisen.

sollten sie vermeiden. Ein anderer Arzt, Girolamo Mercurio (als Dominikanermönch Fra Scipione), befürchtete eher einen Abort, wenn eine Schwangere zu heftig lacht. (Nur, wie glaubhaft ist ein Dominikanermönch, der über schwangere Frauen schreibt?) Auch Martin Luther war der Überzeugung, mit schwangeren Frauen solle man nicht scherzen, da dies zu Missgeburten führen könne.<sup>198</sup>

Für Laurent Joubert war das Lachen nicht einfach Ausdruck von Freude, sondern ein eigener Affekt (*affection/passion risoliere*), zudem ein gemischter Affekt, der gleichermassen aus Freude und Traurigkeit bestehe.<sup>199</sup> Ganz aristotelisch vermutete er, das Lachen werde durch ein Objekt ausgelöst, das hässlich ist, und demzufolge schwinge auch eine gewisse Traurigkeit mit. Diese beiden entgegengesetzten Empfindungen, Freude und Traurigkeit, lösten auch konträre Körpermechanismen aus (bei Freude dehnt sich das Herz aus, bei Traurigkeit verengt es sich, so seine Vorstellung), die sich ausglich und dafür sorgten, dass es nicht zu exzessiver Freude/Traurigkeit komme, die ungesund oder gar tödlich sein könne. Joubert unterschied weiter zwischen dem natürlichen, echten und gesunden und dem ungesunden (und unechten) Lachen (*ris contre nature; ris batard; ris non legitime*). Zum ungesunden zählte er das irre, das zynische, das sardonische (höhnisches, boshafes) Lachen, das er mit krankhafter Melancholie assoziierte.<sup>200</sup> Das sardonische Lachen sei oft ein Anzeichen für eine schwere Krankheit; zeige sich in einer Grimasse, typisch sei der geöffnete Mund, der lache, ohne dass dabei das Herz "mitlacht", ohne "coeur agité". Wie Ménager bemerkt, sah der Italiener Antonio Lorenzini, genannt Poliziano, der in seinem Traktat im "fou rire" nur eine verschwenderische Haushaltung der Lebensgeister, die in den Kopf steigen und auf dem Gesicht sichtbar werden, dabei aber den Rest des Körpers verlassen (auch Joubert sah dies so).<sup>201</sup> Die Angst vor dem Lachen, das sich der Körperkontrolle verweigert, war auch beim ferraresischen Philosophieprofessor Celso Mancini der Grund, wieso er dem Lachen skeptisch gegenüberstand (*De somniis, ac synesi per somnia. De risu, ac ridiculis. De synaugia platonica*, Ferrara, 1591). Beide italienischen Traktate sind von der katholischen Reform geprägt, und ihre Abneigung gegenüber der Körperlichkeit des Lachens ist ähnlich der, die im Mittelalter für das monastische Milieu belegt ist.

---

<sup>198</sup> Das Traktat von Giovanni Marinello über Frauenkrankheiten, *Le medicine partenenti alle infermità delle donne*, wurde 1563 in Venedig publiziert. Vgl. GIBSON, *Pieter Bruegel*, S. 20, sowie Fussnote 44.

<sup>199</sup> LINK-HEER, *Physiologie und Affektenlehre des Lachens*, S. 265f.

<sup>200</sup> In Abgrenzung zur Melancholie als sanguinisches Temperament gemäss der Humoralpathologie ist hier von der "krankhaften" Melancholie die Rede, die ein Übermass an schwarzer Galle bedeutet. Zum gesunden und ungesunden Lachen bei Joubert vgl. LINK-HEER, *Physiologie und Affektenlehre des Lachens*, S. 271–273.

<sup>201</sup> Vgl. MÉNAGER, *La Renaissance et le Rire*, S. 27. Im selben Jahr publizierte Cesare Ripa zum dritten Mal seine *Iconologia*. Unter dem Stichwort "Pazzia" sagt er, das Indiz für Verrücktheit sei das Lachen. Und sagt im darauffolgenden Satz, dass gesunde, angesehene Männer wenig lachen. Vgl. <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/ripa1603/0403?sid=3807824c3fdd9d6bd0429da8ace36d14> (1.5.11)

Die Funktion des Lachens sah Joubert hingegen als Quelle der Erbauung, zum Ausgleich von den Alltagssorgen und den ernsthafte Beschäftigungen. Damit stand er in einer langen Tradition. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts erwähnte Kardinal Gabriele Paleotti, die Betrachtung von profan-komischen Bildern könne zur Entspannung und Erholung dienen, denn er glaube an den heilenden Charakter des Lachens – ansonsten war er gegenüber dem Lachen jedoch nicht positiv eingestellt.<sup>202</sup> An dieser Stelle in seinem *Discorso* rekurrierte er auf Aristoteles' Konzept der *eutrapelia*, das mit dem nötigen Verstand "rivolta i detti o fatti in solazzo e ricreazione onesta. E perché tra i varii modi, onde suole uscire tale ricreazione, uno principalmente si causa dalle pitture non solo vagamente fatte, ma con questo di più, che eccitano il cuore in un subito a fare festa, che diciamo ridicolo"<sup>203</sup>. Solche zu Heiterkeit und Lachen verleitenden Bilder mussten gemäss Paleotti strengen Regeln der Örtlichkeit, der Zeit und der Auswahl der Leute, welche sich daran ergötzen mochten, unterworfen werden: "tali debbono essere queste pitture e collocate in modo che convengano al luogo, al tempo et alla condizione di chi vuole recrearsi"<sup>204</sup>. Solche *facezie* sollten weder in öffentlichen Sälen noch in Audienzsälen, in Ratssälen oder in der Nähe von Gerichtssälen, nicht in Buchläden oder in einem anderen "luogo di gravità" hängen, sondern an einem abgeschiedenen und zurückgezogenen Ort. Es ist nicht klar, ob Paleotti nur komische Bilder, von vielleicht dubiosem Geschmack, oder auch Bilder mit lachenden Gesichtsausdrücken meinte. Wäre Letzteres der Fall, hätte Paleotti einen besonderen Einfluss auf die Produktion und Überlieferung von solchen Bildern ausüben können.

Ein Beispiel für solche Orte des Rückzugs waren die Landvillen, *delizie*, des ferrarerischen Herzog Alfonso I., wo er sich von den politischen Alltagsgeschäften erholte (Belriguardo, Boschetto oder Belvedere, und Belfiore, Montagnone di San Giorgio genannt Montagna, Schifanoia) und Kraft tankte für seine Regierungsgeschäfte. (Die vielen prächtigen Landvillen der Medici, die man zum Teil noch besuchen, aber jedenfalls im Museo Storico in Florenz in der Vogelschau-Perspektive gemalt betrachten kann, sind ein anderes eindrückliches Beispiel.) Auf Belvedere wurden Gäste empfangen, Musik gehört, der Jagd gefrönt, Bücher wurden (vor)gelesen, man konnte in den Gärten lustwandeln, Tiere beobachten. Das Belvedere zählte zu den Lieblingsvillen Alfonsos, und Dosso malte darin eine Kapelle sowie mehrere Räume im Wohnbereich aus. Dossos Bilder von idyllischen, bukolischen und die weiten Landschaften liessen die Blicke ihrer Betrachter wandern. In ihr liebten sich Pärchen, Tiere sind ebenso darin zu Hause wie Kinder, die sich hinter Steinen verstecken. So wie die Archi-

---

<sup>202</sup> Vgl. PALEOTTI, *Discorso intorno alle imagini*, S. 390–397.

<sup>203</sup> PALEOTTI, *Discorso intorno alle imagini*, S. 395.

<sup>204</sup> PALEOTTI, *Discorso intorno alle imagini*, S. 395.

tektur als *delizie* nach ihrer Funktion benannt wurde, war auch die Malerei zum erholsamen Vergnügen gedacht. Paolo Giovio charakterisiert in einem lateinischen Text eine Landschaft Dossis als *parerga*, als angenehm unterhaltend<sup>205</sup>; in der italienischen Übersetzung: "Battendo infatti con assaporata delizia i vaghi sentieri della pittura, si è dato a ritrarre con mano profusa e gioiosa rupi scoscese, boschi verdeggianti [...]"<sup>206</sup> Solche Landschaften – und auch ihre Abbildungen – erachtete der wohl bekannteste italienische Arzt des 16. Jahrhunderts, Girolamo Cardano, als heilsam. Er riet Personen, die an melancholischen Schlafstörungen litten, solche Landschaften aufzusuchen oder zu betrachten.<sup>207</sup> Ebenso wurden in den Gärten, die ja zur Erholung angelegt wurden, Skulpturen aufgestellt, welche den Besuchern Vergnügen bereitete, Wasserspiele etwa. Darüber hatte sich schon Alberti in seinem Architekturtraktat geäußert: "Lächerliche Statuen für den Garten verwerfe ich nicht, nur dürfen sie nicht anstössig sein."<sup>208</sup>

Wie bei jedem Heilmittel kommt es auf die Dosierung drauf an. Dass Lachen schmerzen kann, kennen die meisten aus eigener Erfahrung. Wenn man sich vor Lachen den Bauch halten muss, die die Muskeln ziehen und brennen, die Augen feucht werden und die Tränen unkontrolliert über die Wangen herabtropfen, man nicht mehr sprechen kann, sondern nur noch hüpf und zwischen nach Luft schnappenden Atemzügen nur noch quietschende Laute von sich geben kann, dann wird es schon mal unangenehm. In der Welt der Mythen und der Literatur konnte eine extreme Form des Lachens gar in den Tod führen. Ob das auch in der Realität möglich war? Mit dieser Frage beschäftigten sich in der Renaissance nicht nur die Ärzte ernsthaft. Joubert kam zum Schluss, dass der Tod durch exzessives Lachen nicht möglich sei, weil dies kein echtes Lachen, sondern ein ungesundes, falsches sei. Allerdings sagte er damit nur, dass die Ursache kein wirkliches Lachen war und dass man an dem, was er "falsches Lachen" nannte, doch sterben konnte.

Totgelacht haben soll sich auch der Maler Zeuxis. Als der Meister schon sehr alt war, habe er eine ebenso alte hässliche Frau porträtiert, und beim Ansehen ihres Abbildes sei er in solches Gelächter verfallen, dass er daran starb.<sup>209</sup> Ob die Geschichte im italienischsprachigen Raum des 15. und 16. Jahrhunderts geläufig war, konnte ich nicht eruieren. Kanz bemerkt, dass sie bei "einschlägigen Autoren" nicht überliefert wird: Wen er damit allerdings meint, bleibt un-

---

<sup>205</sup> Vgl. BAYER, *Dosso's Public*, S. 45.

<sup>206</sup> BAROCCHI, *Scritti d'arte*, S. 16–18, aus Paolo Giovio, seiner kurzen Vita über Raphael.

<sup>207</sup> Vgl. FUSENIG, *Liebe, Laster und Gelächter*, S. 22.

<sup>208</sup> ALBERTI, Leon Battista, *Zehn Bücher über die Baukunst*, ins Deutsche übertragen, eingeleitet und mit Anmerkungen und Zeichnungen versehen durch Max Theuer, Darmstadt 1975, S. 488.

<sup>209</sup> Die Zeuxis-Anekdote erzählt der Römer Sextus Pompeius Festus in *De verborum significatu quae supersunt cum Pauli Epitome*. Vgl. ORDINE, *Teoria della novella*, S. 57, Fussnote 126. Festus zitierte damit Marcus Verrius Flaccus, den auch in Karl van Mander im Anhang seines "Schilder-Boeck" als Quelle für die Zeuxis-Geschichte nennt. Vgl. KANZ, *Lachhafte Bilder*, S. 26ff.

klar. Van Mander erwähnt die Geschichte 1604, und in der Folge macht sie Rembrandt und Arendt van Gelder auch auf der Leinwand zum Thema. Aber mir ist kein italienisches Beispiel bekannt.<sup>210</sup>

Dass nicht die Hässlichkeit der alten Frau, sondern deren naturalistisches Abbild (und Zeuxis' Wissen um seine Virtuosität) der Auslöser für das tödliche Lachen gewesen ist, wie Kanz annimmt, scheint mir eine plausible Interpretation der Legende. Allerdings nicht aufgrund der fehlerhaften Argumentation Kanz', sondern weil dies die These Ciceros veranschaulicht, dass die Lächerlichkeit aus dem Hässlichen entstehe, wenn diese auf nicht hässliche Weise bezeichnet (hier: gemalt) werde. Zeuxis lachte über die Tatsache, dass sein schönes Bild eine hässliche Frau zeigte und dass seine mimetische Kunst imstande war, etwas Hässliches "schön" zu malen. Für Kanz erbrachte Zeuxis damit "den ultimativen Beweis [...], dass Bilder stärkere Affekte erzeugen können als die Natur".<sup>211</sup>

## **2.4. Normative Systeme des angemessenen gesellschaftlichen Umgangs:**

### **2.4.1. Baldassare Castiglione: *Der Hofmann* und seine Rezeption in Italien**

Der Schluss von einem normativen Diskurs auf die Werte und vor allem das Verhalten seiner Adressaten ist ein schwieriges Unterfangen und häufig an der Grenze zur Beliebigkeit. Das Mindeste ist der Nachweis, dass der Normkanon auch verbreitet war. Wie viele in welcher sozialen Position haben das Werk, das diese Werte propagiert, gelesen? Doch Lesen heisst noch nicht Glauben; und den Normen zuzustimmen, bedeutet nicht, wie wir aus eigener Erfahrung nur allzu gut wissen, dass diese Normen auch in unser Handeln einfließen. Was kostet es uns, wenn wir gewisse Normen nicht befolgen? Gibt es institutionelle Vorkehrungen, dies zu sanktionieren? Oder stiftet nicht das Befolgen anderer Normen oder eine unterschiedliche Interpretation eines Kanons mehr Nutzen? Dies gilt es im Abschätzen der Wirkung von Castigliones *Hofmann* im Auge zu behalten. Einige mildernde Umstände können angeführt werden. Es ist nur ein kleines, elitäres Zielpublikum von Interesse: die Auftraggeber, Theoretiker, Kritiker und, zumindest im 16. Jahrhundert, ihrem Handwerkerstatus entwachsenden Künstler; der *Hofmann* ist nicht werte-innovativ, zahlreiche andere Werke, vor allem die Rhetorik-Manuale, vertreten die gleichen Normen. Das Wichtigste jedoch ist, dass ich nicht das alltägliche Verhalten zu analysieren versuche. Hier interessiert, wie sich Leute im öffentlichen oder halböffentlichen Raum darstellen lassen wollten oder welche Bilder wo als schicklich galten.

---

<sup>210</sup> Es gibt allerdings eine Legende, dass Aretino ebenfalls am Lachen gestorben sei, bei einem Festmahl. Vgl. MÉNAGER, *La Renaissance et le rire*, S. 28; FUSENIG, *Liebe, Laster und Gelächter*, S. 23, Fussnote 78.

<sup>211</sup> KANZ, *Lachhafte Bilder*, S. 28.



*Der Hofmann* ist ein Renaissance-Dialog unter Hofleuten über das Verhalten, die Fähigkeiten und Interessen von Ihregleichen. Der Körper, seine Bewegungen, das gesamte Erscheinungsbild wird unter rund zwanzig Personen, die an vier aufeinanderfolgenden Abenden 1507 am Hof von Urbino, zur Konversation zusammensitzen, besprochen. Dieses Interesse am Körper und am Auftreten, die Sorge um das äussere Erscheinungsbild waren für Maler und Modell ebenso zentral.

Publiziert wurde *Der Hofmann* (italienischer Originaltitel: *Il libro del Cortegiano*) im Jahr 1528 in Venedig, nach einer langen Phase des Schreibens und Überarbeitens, die zwölf Jahre dauerte (1513 bis 1524). Teile des Manuskriptes und frühere Fassungen waren aber schon ab 1518 unter Freunden und Bekannten Castigliones im Umlauf.<sup>212</sup> Insgesamt erlebte sein Text im 16. Jahrhundert 58 oder 59 Auflagen<sup>213</sup> und erreichte damit eine grosse Leserschaft. Obwohl Castiglione ein Buch für Hofleute schreiben wollte, gewann es auch in anderen Schichten an Einfluss. Von besonderem Interesse ist hier die Tatsache, dass viele Leser aus der damaligen „Kunstszene“ (in Italien und anderswo in Europa) stammten: Künstler, Auftraggeber oder Kunstkritiker.<sup>214</sup> In der Lombardei war *Der Hofmann* bereits um 1520 „gut bekannt, zumindest vom Hörensagen“<sup>215</sup>. Mehrere Figuren, die im Hofmann zu Worte kommen und Freunde oder Bekannte Castigliones waren, haben sich von Raffael porträtieren lassen, auch der Autor selbst.<sup>216</sup>

Im ersten Buch bezeichnet Castiglione den Hof von Urbino und die ihn bewohnende Gesellschaft als „die eigentliche Herberge des Frohsinns“<sup>217</sup>, wo scheinbar eine sehr entspannte Atmosphäre herrschte. Männer sprachen „frei“ und „anständig“ mit Frauen, untereinander wurde gescherzt und gelacht. Es fällt auf, dass alle Gesprächsteilnehmer, die Frauen ebenso wie die Männer, immer wieder lachend das Wort ergreifen: "ridendo [...] disse"<sup>218</sup>, "rise [...] poi

---

<sup>212</sup> BURKE, Peter, *Die Geschicke des „Hofmann“*. Zur Wirkung eines Renaissance-Breviers über angemessenes Verhalten, Berlin 1996, S. 49.

<sup>213</sup> vgl. BURKE, *Die Geschicke des „Hofmann“*, S. 55, 61, 203ff.

<sup>214</sup> Zu den italienischen Lesern dieser Gruppe gehören der Künstlerbiograf Giorgio Vasari, der Florentiner Kritiker Benedetto Varchi, der Maler Rosso Fiorentino (der das Buch ab 1531 besass), die Mäzenin Isabella d'Este, der Bischof und Bildersammler Paolo Giovio, der Kunsttheoretiker und Maler Gianpaolo Lomazzo und der Autor Francesco Sansovino, der über Kunst und Architektur Venedigs schrieb und Sohn des Architekten und Bildhauers Francesco Sansovino war. Giulio Romano und Raffael waren Freunde von Baldessare Castiglione und kannten den *Hofmann* mit Sicherheit. vgl. BURKE, *Die Geschicke des „Hofmann“*, S. 62f.

<sup>215</sup> BURKE, *Die Geschicke des „Hofmann“*, S. 53.

<sup>216</sup> Die Herzogin Elisabetta Gonzaga und ihr Mann Guidobaldo da Montefeltro, der venezianische Schriftsteller Pietro Bembo, der aus der Toskana stammende Bernardo da Bibbiena, Kardinal unter dem Medici-Papst Leo X. und Autor der Komödie *La Calandria*.

<sup>217</sup> CASTIGLIONE, Baldesar, *Das Buch vom Hofmann*, übertragen von Fritz Baumgart, mit einem Nachwort von Roger Willemsen, München 1986, Buch I, § 4, S. 19.

<sup>218</sup> CASTIGLIONE, Baldassar, *Il libro del Cortegiano*, mit einem Vorwort von Amedeo Quondam, Mailand 2000, Libro I, 13, 19, 51; II, 35, 42, 44; III, 10, 25, 28, 46, 56, 57, 58, 70; IV, 12.

soggiunse"<sup>219</sup>, "rise [...] e disse"<sup>220</sup>, "rispose ridendo"<sup>221</sup> beziehungsweise umgekehrt "ridendo rispose"<sup>222</sup>. Meistens ist es für eine heutige Leserin schwierig zu erschliessen, aus welchem Grund diese Personen lachen, oder aber, es stellt sich der Eindruck ein, dass eigentlich das Verb "schmunzeln" passender wäre.<sup>223</sup> Ausserdem ist oft unklar, worüber gelacht wird, wenn man liest: "Darauf lachte Messer Federico: [...]" Lacht Federico nun über das vorher Gesagte oder deuten die Doppelpunkte an, dass er schon über das, was es gleich sagen wird, lacht? Oder wurde unter den Anwesenden zwischendurch gescherzt, was der Autor jedoch nicht explizit ausführte, sondern durch die Beschreibung der lachenden Redner andeuten wollte? Das Lachen, das charakterisiert ist durch seine Sonorität gegenüber dem lautlosen Lächeln, scheinen in Castigliones Bezeichnung "riso" mit Lächeln austauschbar.<sup>224</sup> (Vgl. Kapitel IV, 2.6 zur selben Problematik bei Dante.)

Die "grössten Freiheiten" im Umgang mit den anderen Höflingen waren gemäss Castiglione gleichzeitig mit den „ehrbarsten Sitten“ verbunden, weil alle der Herzogin Elisabetta gefallen wollten; „In ihrer Gegenwart [waren] Spiele und Gelächter von anmutiger und gesetzter Würde getragen“<sup>225</sup>. "Diese Bescheidenheit und Vornehmheit, die alle Handlungen, Worte und Gebärden der Frau Herzogin beim Spotten und Lachen auszeichneten, bewirkten, dass sie von jedem, auch wenn er sie noch nie gesehen hatte, als eine überaus edle Frau erkannt wurde."<sup>226</sup> Es ist bekannt, dass die Gesprächssituation in Castigliones Hofmann nicht nur literarische Fiktion war, sondern teilweise auch reale Situationen wiedergibt. Dies ist unter anderem vom Hof unter Alfonso d'Este in Ferrara überliefert: Agostino Mosti beschrieb in seiner ferraresischen Hofchronik, dass es ständig Unterhaltungen gab, Schach und andere Spiele, Musik, Lesungen aus Romanzen und Gedichten, Szenen aus dem Alten Testament, Komödien wie auch Tragödien – Stücke, die bereits auf der Bühne aufgeführt wurden.<sup>227</sup>

Nachdem im Buch I und zu Beginn des zweiten Buches des *Hofmann* bereits oft gelacht wurde unter den Anwesenden und auch mehrmals kurz über das Lachen gesprochen wurde, for-

<sup>219</sup> CASTIGLIONE, *Cortegiano*, Libro II, 11, 67.

<sup>220</sup> CASTIGLIONE, *Cortegiano*, II, 14, 17, 52; III, 23, III, 71; IV, 26, 45, 63.

<sup>221</sup> CASTIGLIONE, *Cortegiano*, I, 39; II, 44; III, 39, 72; IV, 25, 37.

<sup>222</sup> CASTIGLIONE, *Cortegiano*, II, 35, 53.

<sup>223</sup> Beispielsweise CASTIGLIONE, *Cortegiano*, I, 53 oder Buch II, 8. Es gäbe weitere Stellen, wo das Lachen eher synonym mit einem spöttischen Lächeln zu sein scheint.

<sup>224</sup> Meine Italienischlehrerin an der Universität Freiburg, Dr. Laura Lazzari, befragte dazu einen Kollegen, der Sprachhistoriker ist. In einem Mail vom 21.12.10 teilte sie mir mit, dass "riso" und "sorriso" in der Poesie häufig synonym verwendet würden. Zudem wies sie darauf hin, dass "riso", das weniger Silben aufweist, leichter daherkomme und damit ein Grund zur Bevorzugung durch die Dichter sein könnte. Im *Grande Dizionario della lingua italiana* fand sich zudem die Bestätigung, dass "riso" in der Bedeutung von "sorriso" Eingang in die Literatur fand, so zum Beispiel in Dantes *Vita Nuova*. Vgl. BATTAGLIA, *Grande Dizionario della lingua italiana*, Band 16, S. 821.

<sup>225</sup> CASTIGLIONE, *Hofmann*, Buch I, 4, S.19.

<sup>226</sup> CASTIGLIONE, *Hofmann*, Buch I, 4, S.20.

<sup>227</sup> DOSSO DOSSI, *COURT PAINTER*, Ausstell.kat., S. 30.

dert gegen die Mitte des Buches II der Herr Präfekt Messer Federico auf, die Anwesenden am Hof von Urbino in den Gebrauch der Scherze einzuführen, da ihm dies für einen Hofmann „ziemlich wichtig und sehr passend“<sup>228</sup> zu sein scheint. Ab dem darauffolgenden Paragrafen kommt Messer Federico der Aufforderung nach, gibt die Aufgabe jedoch alsbald Messer Bernardo ab, der bis zum Ende des zweiten Buches rund 80 Schwänke und Scherze erzählt.

Paragraf 83 im Buch II geht ausführlich auf die Art des Lachens als Reaktion auf scherzhafte Erzählungen ein beziehungsweise beschreibt durch die Arten der Facezien auch, welches Lachen sie damit auslösten. Sechs Typen (effetti mit der Bedeutung von "tipi"; in der deutschen Fassung von Baumgart als "Wirkungen" übersetzt) werden beschrieben: einige Scherze seien "elegant", andere drückten eine "bescheidene Gefälligkeit" aus, einige seien offene, andere versteckte Sticheleien, einige hätten etwas Unanständiges an sich, einige Scherze würden sofort Gelächter auslösen und andere erst, nachdem man über sie nachgedacht hätte. Dann gäbe es Geschichten, die das Lachen mit dem Erröten des Gesichts begleiteten und andere würden zu leichtem Zorn verleiten. Castiglione betont, dass das Scherzen immer auf die "disposizion degli animi degli auditori" achten müsse. Denn ein Höfling sei nur witzig, wenn er seine Scherze der Zeit, den Personen und ihrer sozialen Stellung anpasse und überdies nicht zu aufdringlich erzähle.

In der Renaissance begann die Elite sich immer mehr über ihre ästhetische Verfeinerung, ihren Geschmack und über ihr gutes Benehmen zu definieren.<sup>229</sup> Diese Veränderung ging einher mit einer bestimmten Sicht des menschlichen Körpers, die sich entschieden absetzte von der Konzeption, die sich diese Elite vom Körper des Handwerkers und Bauern machte. Für diese unterschiedlichen Körperkonzeptionen hat Bachtin die Begriffe "klassischer Körper" und "grotesker Körper" einander gegenübergestellt. Für diese Neukonzeption der Identität der Elite war *Der Hofmann* das wichtigste Buch der Epoche.

Castigliones Körperkonzept ist inspiriert und lehnt sich bis zur Paraphrase an Teile der Rhetorik Ciceros und Quintilians an. Die Neudefinition der Elite und ihre scharfe Abgrenzung vom Rest der Gesellschaft über das ästhetische Raffinement, ihre Kenntnis klassischer und zeitgenössischer Literatur, Kunst und Musik und ihre guten Manieren bedingt eine grosse Investition in Zeit und Geld, die in Konkurrenz steht mit der Investition in andere Fertigkeiten wie etwa das Erlernen des Kriegshandwerks – das seinerseits aufwendiger wurde, da es mehr

---

<sup>228</sup> CASTIGLIONE, *Hofmann*, Buch II, 42, S. 167.

<sup>229</sup> Der folgenden Ausführungen beruhen auf dem Artikel von REBHORN, Wayne A., *Baldesar Castiglione, Thomas Wilson, and the Courty Body of Renaissance Rhetoric*, in: *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, Band 11, Nr. 3 (Sommer 1993), S. 241–274.

technische Kenntnisse voraussetzte. Für die Bürger Norditaliens zur Zeit Castigliones geriet die Investition in schöngestiges Verhalten und Kunst auch in Konkurrenz mit einer kommerziellen Ausbildung. Für die Aristokratie bestand auch das Problem, dass die Schöngesterei ihre betont männliche Identität gefährden könnte. Deshalb war die Abgrenzung nicht nur zu Mittel- und Unterschichten, sondern auch zu Frauen sehr bedeutsam. So sollte ein Höfling nicht "troppo sottile o molle come di femina"<sup>230</sup> sprechen. Dieses Konzept des Körpers der Elite umfasste sowohl die Form des Körpers, die körperlichen Handlungen wie auch die Kleidung. Dieser "klassische Körper" zeichnet sich durch Disziplin und klare Begrenzung von der Umwelt aus. Sein Gegenstück, der "groteske Körper", gilt als unfertig und in stetiger Veränderung sich befindend, ohne klare Abgrenzung zur Umwelt. Die Metapher oder besser das Konzept des Körpers war in der Renaissance allgegenwärtig und wurde nicht nur auf die Struktur einer Rede und auf die politische Gliederung angewandt, sondern auf den Kosmos allgemein. Das erlaubte es, die gleichen Ordnungsvorstellungen auf allen Ebenen zu verwenden. "At Urbino, the courtier's ideal body mirrors the world; it is completely homologous with, and symbolic of, the body social and the body politic."<sup>231</sup>

Dieser Analogiebildung ist Bachtin selbst verfallen. Die bei Rabelais vorgefundene Beschreibung der Körperlichkeit der Protagonisten wird nicht nur als realistische Beschreibung der Körperlichkeit des Volkes verstanden, sondern zugleich hypostasiert zu einem Volkskörper.

Die Rhetorik des höfischen Körpers bei Castiglione besteht aus einer Reihe von preskriptiven Aussagen beziehungsweise Normen und sehr scharfen Gegenüberstellungen dieses Körperkonzepts zum grotesken Körper, "certi modi da contadino che chiamano la zappa e l'aratro mille miglia di lontano"<sup>232</sup>. Eine Eigenschaft oder ein Aussehen als hässlich zu bezeichnen ist gleichbedeutend mit ihrer Zuordnung zur Unterschicht.

Während Castiglione das *ridiculum*, den Auslöser von Lachen, traditionell, und das heisst entsprechend der Ansichten Platons und Aristoteles, wie die römischen Rhetoriker in der moralischen und körperlichen Hässlichkeit ansiedelt, dürfen beim Witzemachen oder beim Sich-Lächerlich-Machen keinesfalls die Verhaltens- oder Ausdrucksweisen der lächerlichen Person imitiert werden, weil dies gegen das Ideal des "klassischen Körpers" verstossen würde. Das Lächerliche darf nur angedeutet werden, "senza distorgersi il viso o la persona così senza ritengo"<sup>233</sup> "[...] ad un gentilomo non si converria fare i volti, piangere e ridere, fare voci [...]"<sup>234</sup>. Dieser klar abgegrenzte und kontrollierte Körper schafft erst Individualität und Au-

---

<sup>230</sup> CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, Buch I, 33, S. 74.

<sup>231</sup> REBHORN, *Baldesar Castiglione*, S. 249.

<sup>232</sup> CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, Buch II, 38, S. 176. Chiamare bedeutet fare pensare a qc.

<sup>233</sup> CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, Buch II, 50, S. 194.

<sup>234</sup> CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, Buch II, 50, S. 193.

tonomie, allerdings um den Preis einer rigiden Kontrolle durch Verhaltensnormen. Dieses Körperbild prägt entscheidend das Schönheitsideal dieser Elite. Der Körper muss nicht nur entsprechend ausführlicher Normen beherrscht werden, diese Beherrschung muss auch spontan erscheinen. Damit ist Castigliones Konzept der *sprezzatura* gemeint, das eine spontane Lässigkeit bezeichnet, die den Hofmann auszeichnen sollte. Keine Angestrengtheit und Affektiertheit darf gezeigt werden: alles, was man tun sollte "venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi"<sup>235</sup>.

Diese Sicht des kontrollierten Körpers entspricht der Norm des Dekorums: geeignete Rede und Verhalten, eine angemessene Zusammenstellung des eigenen sozialen Milieus, oder eine angemessene Form der Gesellschaft.<sup>236</sup> Dass sich Castiglione, wie andere Theoretiker der Höflichkeit und übrigens auch die Rhetoriker der Renaissance, ihre Inspiration insbesondere aus den Werken Ciceros und Quintilians holten, ist angesichts der ausgiebigen Paraphrasierung der antiken Autoren eher eine Untertreibung. Ein wichtiger Teil der römischen Rhetorik war die *actio*, die *sermo corporis*. Der Körper war ebenso wie Stil und Aufbau der Rede Gegenstand der Rhetorik. Eine Rede war nicht nur eine Art Körper, der Körper sollte auch einer Rede gleich sein. Cicero und Quintilian gingen in der Grundlegung ihrer Rhetorik sehr pragmatisch vor. Ihre Anweisungen waren auf den Erfolg der Rede ausgerichtet. Die Rede und die sie begleitenden Gestik und Mimik sollten kontrolliert und zurückhaltend sein. Interessant in Bezug auf Gesichtsausdruck und Lachen ist der Hinweis Ciceros, dass eine Rede nicht nur ein bestimmtes Aussehen und einen bestimmten Ton erfordert, sondern dass die Augen, auf einen Wechsel der Emotion, die vermittelt werden sollte, reagieren muss. Dem gewieften Redner schien bewusst gewesen zu sein, wie wichtig die Rolle der Augen war, zum Beispiel, um ein spontanes und ehrliches Lachen von einem nur aufgesetzten zu unterscheiden.

Ein römischer Redner musste sich abgrenzen von Berufsgattungen, die sich im öffentlichen Raum ähnlich verhielten wie er auf dem Forum, im Senat oder vor Gericht. Keinesfalls durfte sein Verhalten an das eines Schauspielers oder gar eines *scurra* (Clown), eines *mimicus* (Mime) oder *saltator* (Tänzer) erinnern. Dass sich ein Mitglied aus dem senatorialen Rang wie Cicero nicht krampfhaft von einem Schauspieler oder Mimen abgrenzen musste, die häufig Sklaven waren, liegt auf der Hand. Castiglione hingegen erstaunt durch die vehemente und vielseitige Abgrenzung. Ein Höfling darf sich nicht wie eine Frau verhalten, er darf nicht einem Bauern und Handwerker ähnlich sein und vor allem zieht er eine überscharfe Grenze zwischen dem Höfling und dem Hofnarr.<sup>237</sup> Dieses geradezu manische Bedürfnis, sich von

---

<sup>235</sup> CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, Buch I, 26.

<sup>236</sup> Vgl. REBHORN, *Baldesar Castiglione*, S. 249.

<sup>237</sup> Vgl. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, Buch II, 50, S. 193f.

den *buffoni* zu unterscheiden, ist erklärungsbedürftig. Beide, der Höfling wie der Hofnarr, spielen ihre Rolle im gleichen Hause und in der gleichen Gesellschaft. Der Hofnarr sitzt mit dem Höfling am Tisch des Hausherrn, und beide üben im Grunde genommen die gleiche Funktion aus: sie sollen unterhalten. Beide sind sie meist genauso abhängig von Gunst und Geld des Fürsten. "In a sense, since the *buffone* appears little more than a courtier *manqué*, the courtier must take great pains to make sure that that difference, that *lack*, is always apparent."<sup>238</sup> Viele Höflinge waren nicht viel unabhängiger als der *buffone*, der neben ihm eine Grimasse schnitt. Deshalb war es umso wichtiger, dass man sich in Körperhaltung, Gesichtsausdruck und Kleidung sowie Rede vom Hofnarr klar unterschied. Auch wenn man wie auf einer Bühne agierte, es ihre Rolle war, beispielsweise beim Voltigieren eines Pferdes ein "bel spettacolo"<sup>239</sup> zu geben, so galt imperativ "to become such a spectacle is not, however, to make a spectacle of oneself – which is precisely what the courtier is warned over and over again to avoid doing"<sup>240</sup>.

Der Hofmann sollte nicht wie der *buffone* wild gestikulieren, er sollte nur andeuten. "[...] ma far i movimenti di un certo modo, che chi ode e vede per le parole e gesti nostri imagini molto più di quello che vede ed ode, e perciò s'induca a ridere"<sup>241</sup>. Hier sei schon vorgreifend die Frage gestellt, ob auch in den Bildern das *ridiculum* oder das Lachen nur angedeutet, aber nicht dargestellt werden soll. Wie? Was wären solche Andeutungen? Wie würden sie aussehen?

Allen Paraphrasierungen der Renaissance und insbesondere Castigliones zum Trotz: Der römische Rhetoriker der ausgehenden Republik hat ein ungleich grösseres Selbstvertrauen als der Günstling am Hofe eines kleinen italienischen Fürsten, selbst wenn er wie Castiglione ein geschickter Berater und Diplomat im Dienst seiner Herren war.<sup>242</sup> "There is simply a more comprehensive concern with the grotesque body in Castiglione's text, a concern that may be explained, [...] by the fact that the proximity between courtiers and clowns in Renaissance courtly culture is far greater than that between orators and clowns or mimes in Roman society."<sup>243</sup> So war Quintilian in Bezug auf Körperkontrolle sehr tolerant. Dass während einer Rede die Toga immer mehr von der Schulter glitt und zum Ende der Rede der Orator mit zerzaustem Haar seine Hände verwarf, schien ihm durchaus ein akzeptables Mittel der Überzeu-

---

<sup>238</sup> REBHORN, *Baldesar Castiglione*, S. 256. Kursiv im Original.

<sup>239</sup> CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, Buch I, 22, S. 54.

<sup>240</sup> REBHORN, *Baldesar Castiglione*, S. 249.

<sup>241</sup> CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, Buch II, 50, S. 194.

<sup>242</sup> BURKE, *Die Gesckicke des „Hofmann“*, S. 35ff.

<sup>243</sup> REBHORN, *Baldesar Castiglione*, S. 257f.

gung zu sein. "Mihi vero illae [...] cumae quoque turbatae prae se ferre aliquid adfectus et ipsa oblivione curae huius comendari videntur."<sup>244</sup>

Rebhorns Vergleich der Verhaltensempfehlung Castigliones mit einem englischen Manierenbuch "The arte of rhetorique" (1560) von Thomas Wilson (1524–1581; zeitweilig Sekretär der englischen Königin Elisabeth I.) zeigt, dass diese Idealvorstellungen eines Höflings nicht auf Norditalien beschränkt waren. Auch dieser Text ist überladen mit Paraphrasierungen Ciceros und Quintilians. Sein Ideal des Redners: "The head to bee holden upright, the forehead without frowning, the browes without bending, the nose without blowing, the eyes quicke and pleasant, the lippes not laied out, the teeth without grenning, the armes not much cast abroade [...]"<sup>245</sup> Auch seine Abgrenzung gegenüber dem Hofnarr ist genretypisch. "The jester is a kind of demonic double of the courtier."<sup>246</sup> Im Unterschied zu Castiglione, und das mag für den puritanischen Sekretär bezeichnend sein, ist in seiner *Rhetorik* der ideale Redner häufig nicht ein Höfling, sondern ein Prediger, und er nimmt Ciceros Mythos des Redners als Initiator der Zivilisation wieder auf.<sup>247</sup> Er erlaubt dem Prediger auf der Kanzel allerdings auch, vom Ideal abzuweichen, wild zu gestikulieren, Possen zu reissen, um das Volk zu überzeugen, und lässt den Prediger damit an mittelalterliche Methoden der Glaubensdidaktik anknüpfen. Sicherlich hielt sich ein norditalienischer Dorfpfarrer nicht an Castiglione oder Cicero; doch wie sehr wich die Predigt im Dom zu Florenz, die sich auch an die Elite richtete, von höfischen Idealen ab?

Keinesfalls darf Castigliones Text deskriptiv gelesen werden. Sein unablässiges Betonen der guten Manieren lässt eher eine Welt der schlechten erahnen: "but it is also clear from the prescriptions Castiglione makes for proper courtly behavior, that many courtiers in his world actionally do behave just like Fra Serafino"<sup>248</sup>, ein Hofnarr am Hof Urbinos.

## 2.5. Äusserung von Emotionen: Lachen und Lächeln in Kunsttraktaten

### 2.5.1. Leon Battista Alberti (1404–1472)

Um 1435/36 schrieb Leon Battista Alberti auf Lateinisch und auf Italienisch das Malereitratat *De Pictura (Della Pittura)*, das aus drei Teilen besteht.<sup>249</sup> Im zweiten Buch beschreibt Al-

---

<sup>244</sup> Quintilian meint: "In meinen Augen drückt zerzaustes Haar Emotion aus und ist zu empfehlen, weil es zeigt, dass man ganz einfach vergessen hat, sich um so etwas zu kümmern." Zitiert nach **REBHORN**, *Baldesar Castiglione*, S. 259.

<sup>245</sup> **REBHORN**, *Baldesar Castiglione*, S. 262.

<sup>246</sup> **REBHORN**, *Baldesar Castiglione*, S. 267.

<sup>247</sup> Vgl. **REBHORN**, *Baldesar Castiglione*, S. 267.

<sup>248</sup> **REBHORN**, *Baldesar Castiglione*, S. 256.

<sup>249</sup> Vgl. **ALBERTI**, Leon Battista, *Della Pittura – Über die Malkunst*, hrsg. v. Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002. Die lateinische Abhandlung widmete Alberti Giovanni Francesco Gonzaga von Mantua, an dessen Hof er angestellt war, die italienische Version seinem Freund und Architekt Filippo Brunelle-

berti, wie der Maler die Bewegung und den Ausdruck der Glieder darstellen soll; dazu gehört auch die Darstellung von Emotionen. Es gab für ihn grundsätzlich zweierlei Bewegungen: die Bewegung der "Seele" nennt er *affeziōne*, im Deutschen meist mit *Affekt* übersetzt. Hierzu gibt er Beispiele wie Zorn, Schmerz, Freude und Furcht. Diese *affeziōni* unterscheidet er von Bewegungen der Körper, die unterschiedlicher Art sein können, "indem sie wachsen, kleiner werden, erkranken und gesunden und von Ort zu Ort ziehen"<sup>250</sup>. Die "Seelenbewegungen" sollen die Maler gemäss Alberti (er spricht von "wir", da er auch als Maler tätig war) durch das Fortbewegen (*mutando el luogo*) der körperlichen Glieder zeigen und deshalb müssen ihm diese zweite Art von Bewegungen "sehr vertraut" sein, wie er im vorangehenden Paragraf 42 fordert. Hier taucht die Frage auf, ob also das Gesicht, das als *marker* von auftretenden Emotionen sehr wichtig ist, vielleicht gar nicht expressiv dargestellt werden soll, ob nur für die Körperglieder Bewegung suggeriert werden soll. An anderen Stellen räumt er diesen Zweifel aus: Der Künstler müsse "jedes noch so winzige Glied"<sup>251</sup> beachten, um seine Aufgabe zu erfüllen, und "will er Leben zum Ausdruck bringen, jeden Teil in Bewegung darstellen; aber bei jeder Bewegung soll er sich an Liebreiz und Anmut halten".<sup>252</sup> "So sollen die Körperbewegungen von jedem einzelnen jede beliebige seelische Bewegung mit Würde zum Ausdruck bringen; und [nur] den heftigsten seelischen Empfindungen sollen die heftigsten Bewegungen der Glieder entsprechen."<sup>253</sup> Lebendigkeit war Alberti äusserst wichtig, doch warnte er die Maler davor, Bewegungen zu übertreiben, denn dies sei eine "unschickliche Sache".<sup>254</sup> Lebendigkeit wurde zudem nicht von allen Figuren gefordert. Alberti hatte klare geschlechterspezifische Vorstellungen und empfahl für die Darstellung von jungen Mädchen, "hübsche Bewegungen und Haltungen [...] voll Schlichtheit, die mehr liebliche Ruhe als Lebendigkeit zeigen [...]".<sup>255</sup> Jünglinge hingegen mochte er "heiter und unbeschwert"<sup>256</sup> sehen. Doch diese Forderungen sowie die allgemeinen Konzepte Albertis aus *Della Pittura* hatten im 15. Jahrhundert wenig direkten Einfluss auf die Kunstproduktion. Aus dem 15. und 16. Jahrhundert

---

sch. Mit den beiden Sprachfassungen versuchte Alberti eine andere Leserschaft zu erreichen. Die lateinische Version zirkulierte im gelehrten Humanistenkreis, die italienische im Künstlerzirkel, worauf die jeweiligen Widmungen klar hinweisen. Eine lateinische Abschrift befand sich aber im Besitze Albrecht Dürers. Das erste "Buch" von *Della Pittura* behandelt die mathematisch-physikalischen Grundlagen wie Optik und Perspektive, das zweite die Fertigkeiten des Malers wie Proportionen, Komposition oder Farbgebung, das dritte thematisiert den Künstler und seine (Aus-)Bildung.

<sup>250</sup> ALBERTI, *Della Pittura*, S. 135.

<sup>251</sup> ALBERTI, *Della Pittura*, S. 125.

<sup>252</sup> ALBERTI, *Della Pittura*, S. 127.

<sup>253</sup> "E così a ciascuno con dignità siano i suoi movimenti del corpo ad esprimere qual vuoi movimento d'animo; e delle grandissime perturbazione dell'animo, simile sieno grandissimi movimenti delle membra." ALBERTI, Leon Battista, *Della Pittura*, S. 138–139.

<sup>254</sup> ALBERTI, *Della Pittura*, S. 137.

<sup>255</sup> ALBERTI, *Della Pittura*, S. 137.

<sup>256</sup> ALBERTI, *Della Pittura*, S. 139.



sind zirka zehn Abschriften überliefert, gedruckt wurde es erst viel später.<sup>257</sup> Baxandall sieht die Rezeption Albertis in erster Linie in den zeitgenössischen Schriften über die Künste wie zum Beispiel bei Cristoforo Landino, den Anthony Blunt als "the best of the Quattrocento art critics"<sup>258</sup> bezeichnete.

Alberti entwickelte eine Theorie der Bildwirkung, die er nicht nur in *De Pictura*, sondern auch in seinen Schriften über die Architektur und Skulptur formulierte.<sup>259</sup> Einerseits war er der Überzeugung, dass die Wirkmacht von der Stärke der dargestellten Emotionen abhängt und andererseits sollten diese im Bildbetrachter dieselben Emotionen auslösen:

"Poi moverà l'istoria quando gli uomini ivi dipinti molto porgeranno suo proprio movimento d'animo. Interviene da natura, quale nulla più che lei si truova rapace di cose a sé simile, che piagniamo con chi piange, e ridiamo con chi ride, e doglianci con chi si duole."<sup>260</sup>

Gleichzeitig meinte Alberti zu wissen, dass man diese "Seelenbewegungen" an den Bewegungen des Körpers erkennen könne, und beschreibt dabei auch, welche Art von Bewegung einem glücklichen Menschen zugeschrieben werden: "Ma questi movimenti d'animo si conoscono dai movimenti del corpo. [...] Vedrai a chi sia malinconico il fronte premuto, la cervice languida [...] Agli uomini lieti e gioiosi sono i movimenti liberi e con certe inflessioni grati."<sup>261</sup>

Diese Idee der Affektübertragung übernahm Alberti einerseits von der römischen Rhetorik, wo sie der *actio* entsprach, dem dritten Teil einer Rede, welche Gefühlsäusserungen kalkuliert einsetzte, um dieselben beim Publikum hervorzurufen. Andererseits war er auch von Horaz'

---

<sup>257</sup> Bättschmann vermutet eine "unterschiedliche Sorgfalt, die den Handschriften einerseits von den Lateinkundigen und andererseits von den Malern" entgegengebracht wurde. Aus dem 15. Jahrhundert ist nur eine einzige italiensche Abschrift erhalten. Eine lateinische Version lässt sich bei den Humanisten Bartolomeo Facio und Cristoforo Landino nachweisen. Wie Bättschmann schreibt, wird die Lektüre auch bei den Malern Andrea Mantegna, Piero della Francesca und Leonardo da Vinci angenommen. Erstmals gedruckt wurde der Traktat in lateinischer Sprache 1540 in Basel, sieben Jahre darauf auch in Venedig und Nürnberg. Die erste italienische Fassung erschien erst zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Vgl. BÄTTSCHMANN, Oskar, *Kunstgenuss statt Bilderkult. Wirkung und Rezeption des Gemäldes nach Leon Battista Alberti*, in: *Macht und Ohnmacht der Bilder: reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte*, hg. von Peter Blickle [et al.], München 2002, S. 367f.

<sup>258</sup> BLUNT, *Artistic Theory*, S. 110.

<sup>259</sup> *De re aedificatoria – Über die Baukunst*, 1452: ALBERTI, Leon Battista, *Zehn Bücher über die Baukunst*, ins Deutsche übertr., eingeleitet und mit Anmerkungen und Zeichnungen versehen durch Max Theuer, Darmstadt 1975. *De statua, – Über das Standbild*, vor 1435: ALBERTI, Leon Battista, *Das Standbild; Die Malkunst; Grundlagen der Malerei = De statua; De pictura; Elementa picturae*, hg., eingel., übers. und kommentiert von Oskar Bättschmann, Darmstadt 2000.

<sup>260</sup> ALBERTI, *Della Pittura*, S. 130–133: "Ferner wird ein Vorgang dann die Seele bewegen, wenn die dort gemalten Menschen ihre eigenen seelischen Bewegungen ganz deutlich zu erkennen geben. Aus der Natur, die wie nichts anderes begierig ist als nach ihr ähnlichen Dingen, kommt es, dass wir weinen mit dem Weinenden, lachen mit dem Lachenden und leiden mit dem Leidenden."

<sup>261</sup> ALBERTI, *Della Pittura*, S. 130–133: Diese seelischen Bewegungen aber erkennt man an den Bewegungen des Körpers. [...] Bei einem Melancholiker wirst du die Stirn gerunzelt sehen, den Nacken erschlaft [...] Den heiteren und fröhlichen Menschen gehören die freien Bewegungen und bestimmte anmutige Biegungen zu.

*De arte poetica* beeinflusst.<sup>262</sup> Durch die Poesie sollte dem Leser ein Erlebnis vermittelt werden, und dies vermochte nach Alberti auch die Malerei.<sup>263</sup> Der Maler musste an diese Vermittlung zwischen Bildinhalt und der Reaktion des Betrachtenden denken und Figuren oder Ereignisse in seine *istoria* aufnehmen, die den Betrachtenden – ob gelehrt oder nicht – gleichermaßen über den Bildinhalt belehren sollten. "E piacemi sia nella storia chi ammonisca e insegni a noi quello che ivi si facci, o chiami con la mani a vedere, o con viso cruccioso e con gli occhi turbati minacci che niuno verso loro vada, o dimostri qualche pericolo o cosa ivi maravigliosa, o te inviti a piagnere con loro insieme o a ridere."<sup>264</sup> Diese Passage zeigt auch auf, wie wichtig ein Gesichtsausdruck ("drohend strenge Augen") oder die Darstellung von Emotion ("zorniges Gesicht") in einer Figur ist, die als Vertreter der Personenperspektive eine vermittelnde Rolle zwischen Bild und Betrachter einnimmt.

Welche Gesichtsausdrücke bei Beobachtern welche Reaktionen auslösen können, wird zurzeit in den Affektiven Wissenschaften erforscht. Bei bisherigen Experimenten konnte festgestellt werden, dass Wut-Ausdrücke im Betrachter sogar dann ängstliche Ausdrücke ausgelöst hatten, wenn dieser die Wut-Ausdrücke nur unbewusst wahrgenommen hatte.<sup>265</sup> Wenn Alberti schrieb, dass der Betrachter sich dem Bild nicht zu nähern wagt, weil eine Figur ein solch zorniges Gesicht aufzeige, so entspricht dies also den Ergebnissen der neuesten Forschungen. Auf Gesichter, die Not und Elend ausdrückten, wurde mit Sympathie reagiert. Die Affektübertragung scheint in den meisten Fällen nicht dasselbe Gefühl zu erregen, das der Beobachter sieht. Es erzeugt vielmehr eine emotionale Reaktion auf das Gesehene.

Die emotionale Teilnahme des Bildbetrachters an den dargestellten *affezioni* war aber nur ein Teilzweck der Malerei, noch wichtiger war Alberti, dass der Betrachter auch Genuss (*voluttà*) und Vergnügen (*diletto*) an einem Bild empfinde.<sup>266</sup> Hier erhalten wir also einen Anhaltspunkt auf die positive Gefühlswelt der Rezipienten, die vielleicht nicht nur ein verzücktes Lächeln, sondern auch länger anhaltende oder wiederkehrende positive Emotionen verbunden

---

<sup>262</sup> Dies war durchaus Programm, denn Alberti sah die Malerei – als einer der Ersten – nicht mehr als reine Handwerksarbeit, sondern als *ars liberalis*, die der Dichtung in nichts nachsteht. Damit half Albertis *Della Pittura* den Weg zu ebnen für den sozialen Aufstieg des Künstlers.

<sup>263</sup> Damit verbunden ist die Horaz-Formel "Ut pictura poesis", die für die Humanisten von grosser Bedeutung war.

<sup>264</sup> ALBERTI, *Della Pittura*, S. 132–133: "Und mir gefällt, wenn im Werk uns jemand belehrt und unterrichtet über das, was darin vorgeht, oder uns mit der Hand zum Hinschauen herbeiwinkt, oder mit zornigem Gesicht und strengen Augen derart droht, dass niemand sich zu nähern wagt, oder auf eine Gefahr oder auf etwas Wunderbares hinweist, oder dich einlädt, mitzuweinen oder mitzulachen."

<sup>265</sup> Vgl. KELTNER, EKMAN, GONZAGA, BEER, *Facial Expression of Emotion*, S. 424. Bei diesem Experiment von Esteves/Dimberg/Ohman wurden Bilder von Gesichtsausdrücken, Fotos, verwendet. Vgl. <http://www.informaworld.com/smpp/content~db=all~content=a789304389> (1.5.11)

<sup>266</sup> Auch der Florentiner Humanist Cristoforo Landino beschrieb das Vergnügen, das die Betrachtung von guten Kunstwerken bereiten kann. Landino war ein Freund Albertis, gehörte aber einer jüngeren Generation an.

mit genüsslichem Lachen erzeugt hatte.<sup>267</sup> Bei Castiglione konnte es auch schon der "Besitz der Kenntnis der Malerei Ursache eines sehr grossen Vergnügens" sein.<sup>268</sup>

Was bei Alberti nur angedeutet wurde, mutierte im 16. Jahrhundert zu einem Topos in der Kunsttheorie: Reisser nennt ihn "Stilphysiognomik": "Der spezifisch künstlerische Ausdruck, der sich besonders deutlich in der Art und Weise der Figurengestaltung zeigt, wird als eine stilinterpretatorische, den Charakter des Künstlers veranschaulichende, mimetische Grösse verstanden."<sup>269</sup> Expressivität wird in der Kunst des 16. Jahrhunderts immer wichtiger und hält in der zweiten Hälfte auch Einzug in die Kunsttheorie, besonders in Florenz wird der Frage nachgegangen, ob der Ausdruck im Werk jener des Künstlers vermittele (das würde dem Konzept der Stilphysiognomik entsprechen) oder ob die Expressivität der dargestellten Figur im Bild zugesprochen wird. Immer wichtiger wird in der Folge auch die künstlerische Persönlichkeit, sein Temperament und Charakter und wie diese seine Kunst beeinflussen. Voraussetzung dazu war auch das zunehmende Selbstbewusstsein der Künstler, das gestiegene Ansehen ihres Berufsstandes.

### 2.5.2. Leonardo da Vinci<sup>270</sup> (1452–1519)

Der Ausdruck von Emotionen gehört für Leonardo zum Wichtigsten, was ein Maler in seiner Kunst beachten muss.<sup>271</sup> Im Kontrast zu Alberti suchte er nicht nach der perfekten Proportion und Harmonie, sondern allein die Formen, wie er sie in der Natur vorfand, interessierten ihn, während für Alberti auch die Natur nicht immer perfekt war. Gesichtsausdrücke, Gestik und Körperbewegungen müsse der Maler studieren, um im Bild Emotionen zum Ausdruck bringen zu können. Dies sei eine der beiden Hauptaufgaben des Künstlers: "Der gute Maler muss in der Hauptsache zweierlei malen: nämlich den Menschen und seine geistige Verfassung, das Erstere ist leicht, das Letztere schwierig, denn man muss es durch die Gebärden und Bewe-

---

<sup>267</sup> Diese Bildwirkungspsychologie Albertis hatte auch Einfluss auf die Wohnumgebung. So riet er, Bilder im privaten Wohnbereich aufzuhängen, die Genuss und Vergnügen bereiteten, da dies der Erholung diene. Vgl. **FUSENIG**, Thomas, *Liebe, Laster und Gelächter: komödienthafte Bilder in der italienischen Malerei im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts*, Bonn 1997, S. 21, und **BÄTSCHMANN**, Oskar, *Kunstgenuss statt Bilderkult. Wirkung und Rezeption des Gemäldes nach Leon Battista Alberti*, in: *Macht und Ohnmacht der Bilder: reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte*, hg. von Peter Blickle [et al.], München 2002, S. 368.

<sup>268</sup> **CASTIGLIONE**, *Hofmann*, Buch I, 52, S. 94.

<sup>269</sup> **REISSER**, *Physiognomik und Ausdruckstheorie*, S. 12.

<sup>270</sup> Leonardo wollte ursprünglich ein vollständiges Malerei-Traktat veröffentlichen, dazu ist es aber nicht gekommen. Sein Schüler und Nachlassverwalter Francesco Melzi trug Leonardos Manuskripte zusammen, die 1651 erstmals publiziert wurden. Die heute bekannten Abhandlungen und precetti Leonardos stammen aus seiner Mailänderzeit vor 1499 bzw. vor 1518. Vgl. **BLUNT**, *Artistic Theory*, S. 23 und **LEONARDO**, *Trattato della pittura*, S. XII, sowie **LEONARDO**, *Sämtliche Gemälde*, S. 104–111.

<sup>271</sup> Vgl. **LEONARDO** da Vinci, *Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*, hrsg., komm. und eing. von André Chastel, München 1990, S. 282.

gungen der Glieder darstellen."<sup>272</sup> Erstaunlicherweise nennt Leonardo an dieser Stelle nicht die Gesichtsausdrücke, die heute wissenschaftlich als "die ergiebigste Informationsquelle für Emotionen" angesehen werden, und "selbst die feinsten Nuancen von flüchtigen Gefühlen" enthüllen können.<sup>273</sup> Leonardo beschreibt an wenigen Stellen zwar die Wichtigkeit des Gesichts für den Ausdruck, beim Lesen der von Chastel ausgewählten Zusammenstellung zum Thema "Der Mensch und die Leidenschaften" wird jedoch klar, dass sein Interesse in erster Linie der gesamten Erscheinungsform des Körpers gilt, den Bewegungen der einzelnen Körperglieder und besonders die der Arme, also der Gestik und erst nachrangig dem Gesichtsausdruck; dass er also eher den Kopf als Teil des ganzen Körpers sah als das Gesicht als Teil des Kopfes.

Zirka Filipczak analysiert den frühneuzeitlichen Emotionsausdruck in Leonardos berühmtestem Gemälde, der Mona Lisas (**Abb. 16**). Ein zeitgenössischer Betrachter, so Filipczak, hätte das Temperament der Mona Lisa im Porträt von Leonardo nicht an ihrem Lächeln gelesen, sondern an der Art und Weise, wie sie ihre Hände zeigt (vgl. Kap. V, 4.3).<sup>274</sup> Wenn Renaissance-Maler Ausdruck in einem Porträt einen bestimmten Charakter vermitteln wollten, so hätten sie dies nicht anhand der Gesichtsausdrücke, sondern mit Hilfe von "props and settings, color, and especially the positioning of the body" getan, so die Argumentation Filipczaks.<sup>275</sup> Auch Peter Burke nennt – allerdings neben dem Gesichtsausdruck – Posen, Gestik sowie Requisiten und Attribute als die wichtigsten Teile, um ein Renaissance-Porträt zu lesen.<sup>276</sup> Wie Filipczak erklärt, war es die zeitgenössische Auffassung, den Körper nicht in erster Linie als einen "Anzeiger" von Emotion zu sehen, sondern auch umgekehrt als Gefäss, das durch die Emotionen beeinflusst war.<sup>277</sup> Die Posen und Gesten beeinflussen also auch die Emotionen, so die Alltagspsychologie zur Zeit Leonardos. Dieser Gedanke ist heute nur noch schwierig nachzuvollziehen, aber er ist eine mögliche Erklärung, wieso den Posen und der Gestik so grosse Wichtigkeit beigemessen wurde. Um auf Leonardo zurückzukommen, ist es doch bezeichnend, dass in den beiden Paragrafen, in denen er die Anweisungen gibt, wie man einen Menschen in einem bestimmten emotionalen Zustand ("Wie man die Gestalt eines Zornigen machen soll", "Wie man einen Verzweifelten darstellt") malen soll, hauptsächlich auf die typische Situation, Pose und Gestik aufmerksam macht. Beim Zornigen bemerkt er zwar drei

---

<sup>272</sup> **LEONARDO**, *Sämtliche Gemälde*, S. 305. LU 180.

<sup>273</sup> **EKMAN**, *Weshalb Lügen kurze Beine haben*, S. 98.

<sup>274</sup> **FILIPCZAK**, Zirka Z., *Poses and Passions: Mona Lisa's "Closely Folded" Hands*, in: *Reading the early modern passions: essays in the cultural history of emotions*, hrsg. v. Gail Kern Paster, Katherine Rowe, Mary Floyd-Wilson, Philadelphia 2004, S. 68–88.

<sup>275</sup> **FILIPCZAK**, *Poses and Passions*, S. 70.

<sup>276</sup> **BURKE**, *Städtische Kultur in Italien*, S. 131–136.

<sup>277</sup> Vgl. **FILIPCZAK**, *Poses and Passions*, S. 71.

Details im Gesicht ("die Brauen nach unten gezogen und gerunzelt, die Zähne zusammengebissen und die Mundwinkel nach unten gebogen"), doch Leonardo beginnt mit der Beschreibung einer Situation und den damit verbundenen Gesten ("Die Gestalt eines Zornigen soll jemanden am Haar packen und ihm den Kopf zu Boden und ein Knie gegen die Rippen drücken, den anderen Arm soll sie mit geballter Faust hochheben").<sup>278</sup> "Die Bewegungen und Gebärden der Figuren sollen den Gemütszustand des Sichbewegenden dergestalt ausdrücken, dass sie nichts anderes bedeuten können."<sup>279</sup> Und dies, die Gestik und die Bewegungen der Glieder, studiere der Künstler am besten, in dem er die Rhetoriker und die Taubstummen beobachte, empfiehlt Leonardo. Wie Alberti funktionalisierte also auch Leonardo Ideen der antiken Rhetorik als Quelle für die Malerei. Er entlehnte ihr nicht nur theoretische Begriffe, sondern sah die von ihr geforderten Gestikulationen und Körperhaltungen auch als nützliche Vorlage für Ausdruckformen der Figuren in der Malerei.

Dass aber Leonardo den Gesichtsausdruck als wichtigen Teil zum Ausdruck des menschlichen Körpers erachtete, bleibt unbestritten.<sup>280</sup> Um dies zu zeigen, verweist Barasch auf den Paragraphen 282 über Gesichtsausdrücke: "Gli accidenti mentali muovono il volto dell'uomo in diversi modi, de' quali alcuno ride, alcuno piange, altri si rallegra, altri s'attrista [...] E questi tali accidenti debbono accompagnare le mani col volto, e così la persona."<sup>281</sup> Leonardo nimmt hier an – wie Barasch es interpretiert<sup>282</sup> –, dass der Ausdruck der Hände und des Gesichts bestimmt wird durch den Gefühlszustand. Wenn dies der Fall ist, so würde auch Filipczak mit ihrer Analyse richtig liegen. Denn im Bild, das eine bestimmte Handhaltung wiedergibt, müsste demnach auch ein entsprechender Gefühlsausdruck sichtbar sein. Dass die "accidenti mentali" die Hände, das Gesicht und dadurch der ganzen Figur "folgen sollen", kann auch im Sinne der albertianischen *concinnitas* verstanden werden, nach der sich alle Teile zu einem harmonischen Ganzen fügen müssen, um zu einer schönen Einheit zu gelangen. Daraus folgt, dass hier Leonardo den Maler allein darauf aufmerksam machen wollte, dass ein melancholischer Mensch auch in einer melancholischen Haltung dargestellt werden soll, dass das Gesicht und die Haltung dasselbe ausdrücken müssen, damit das Bild eine eindeutige Aussage erhält.

Sein Interesse am Gesichtsausdruck teilte Leonardo mit den Physiognomikern. Wie gezeigt wurde, sind viele solche Traktate in der Renaissance publiziert worden, und dies wird Leo-

---

<sup>278</sup> LEONARDO, *Sämtliche Gemälde*, S. 306.

<sup>279</sup> LEONARDO, *Sämtliche Gemälde*, S. 305.

<sup>280</sup> Vgl. Paragraphen 381, 382, 384, 385 bei LU, 1. Band, S. 378–381.

<sup>281</sup> LEONARDO, *Trattato*, § 282, S. 104.

<sup>282</sup> BARASCH, *Der Ausdruck in der italienischen Kunsttheorie*, S. 47 und Fussnote 46.

nardo kaum entgangen sein.<sup>283</sup> Erstmals in der Kunsttheorie wird in einem Text von ihm die Physiognomik angesprochen. Er äussert sich kritisch ihr gegenüber und erwähnt sie – wie in der Renaissance üblich – in einem Atemzug mit der Chiromantik:

"Von der Physiognomik und dem Handlesen.

Über die trügerische Physiognomik und das Handlesen werde ich mich nicht verbreiten, denn in ihnen steckt keine Wahrheit, und das ist dadurch erwiesen, dass diese Chimären keine wissenschaftliche Grundlage haben. Freilich zeigen die Gesichtszüge zum Teil das Wesen der Menschen, ihrer Laster und ihrer Veranlagungen; die Linien im Gesicht, welche die Wangen von den Lippen trennen, und die zwischen den Nasenlöchern und der Nase und die unter den Augen sind stark ausgeprägt, wenn ein Mensch lustig ist und viel lacht; die Menschen, bei denen die Seiten des Gesichts weit hervorstehen oder tief eingekerbt sind, sind viehische und zornige Menschen. Und diejenigen, die auf der Stirn tief eingegrabene waagrechte Falten haben, sind reich an geheimen und offenen Klagen; ähnliches lässt sich von vielen Teilen sagen. Aber aus der Hand lesen? Du wirst riesige Heere finden, die zur selben Stunde unter dem Eisen umgekommen sind, deren Zeichen in den Händen keinerlei Ähnlichkeiten untereinander haben; dasselbe kann für einen Schiffbruch gelten."<sup>284</sup>

Leonardo war sich zwar mit den Physiognomen einig, dass gewisse Teile des Gesichts etwas über das "Wesen" des Menschen, ihre Laster und Veranlagungen aussagen können, aber nur bis zu einem gewissen Grad. Als Beispiel nennt er die "Zeichen" eines lustigen Mannes, der viel lacht: die Falten zwischen den Wangen und den Lippen, jene neben den Nasenflügeln sowie die Falten bei den Augen.<sup>285</sup> Leonardo unterscheidet einerseits zwischen den Zeichen, welche durch häufiges Auftreten ihre Spuren im Gesicht hinterlassen, wie die Falten um die Augen bei jemandem, der viel lacht, und andererseits den Zeichen wie einer krummen Nase, die angeboren ist und keine charakterlichen Konnotationen habe und daher, wie die Chiromantik, keinerlei wissenschaftliche Grundlage habe. Aufgrund der Tatsache, dass Leonardo hier einen Unterschied machte, nimmt Reisser an, dass er die pseudo-aristotelische *Physiognomonika*<sup>286</sup> kannte.

---

<sup>283</sup> Reisser erwähnt Bücherlisten, aus denen hervorgeht, dass Leonardo ein Exemplar der Physiognomik des Michel Scotus, eine Chiromantik sowie Schriften mit scholastisch-physiognomischem Gedankengut besass, Vgl. **REISSER**, Physiognomik und Ausdruckstheorie, S. 127. Martin Kemp bestätigt, dass Leonardo das Liber physiognomiae von Scotus besass. Vgl. **KEMP**, *Leonardo da Vinci*, S. 142.

<sup>284</sup> **LEONARDO**, *Sämtliche Gemälde*, S. 311. Italienischer Text siehe Anhang **Nr. 6**.

<sup>285</sup> Hier ist wohl in der deutschen Übersetzung aus Chastels französischer Übersetzung aus dem Italienischen ein Fehler unterlaufen. Jedenfalls kann ich mir keine "Zeichen", d.h. Falten zwischen den Nasenlöchern und der Nase vorstellen. Vgl. **LEONARDO**, *Sämtliche Gemälde*, S. 311.

<sup>286</sup> Die pseudo-aristotelische *Physiognomonika* wurde in der Renaissance "wiederentdeckt" und in der Folge mehrmals publiziert: 1497 in Venedig publiziert, 1501 in Bologna, 1514 in Padua; Die Physiognomik erlebte im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts in Oberitalien ein grosses Interesse, und es kam zu mehreren Publikationen

Ein weiterer Hinweis darauf, dass Leonardo sich mit der Temperamentenlehre auseinandersetzte, auf der die Physiognomik beruhte, sind zwei Notizen, die ein geplantes Buch über die menschliche Anatomie erwähnen, das die "Komplexionen" von Männern und Frauen" beschreiben sollte – ein Begriff aus der Viersäftelehre, der Humoralpathologie, der jedoch auch umgangssprachlich gewesen sein kann. Auf einem Blatt, das sich heute in der Königlichen Sammlung in Windsor befindet, ist skizziert, was er vorhatte. Schade, dass er das Buch nie geschrieben hatte (oder es nicht überliefert ist), denn darin wäre dem Lachen eine zentrale Rolle zugekommen:

"Poi descrivi l'omo cresciuto e la femmina, e sue misure, e nature di complessione, colore filosomie... Dipoi figura in quattro universali casi delli omini, cioè letizia, con vari atti di ridere, e figura la cagion del riso; pianto, in vari modi, colla sua cagione; contenzione con vari movimenti d'uccisioni, fughe, paure, ferocità, ardimenti, 'micidi e tutte cose appartenenti a simil casi."<sup>287</sup>

Leonardo betrachtete also die Freude und das Lachen sowie andere emotionale Zustände wie das Weinen als grundlegende Züge des menschlichen Daseins, die er zudem als universale Ausdrücke betrachtete ("universali casi"). Leonardos Interesse am Lachen bezeugte auch Vasari, der in Leonardos Vita erwähnt, dieser habe bereits in seiner Lehrzeit bei Verrocchio lachende Damen aus Ton geformt.<sup>288</sup> An anderer Stelle über das Bildnis der Mona Lisa betonte Vasari, dass in Leonardos Zeit solche Bilder häufig ein melancholisches Aussehen gehabt hätten, das für Leonardo (oder für den Auftraggeber?) für dieses Bild jedoch nicht in Frage kam (siehe auch Kapitel V, 4.3.).

### 2.5.3. Einfluss der Kirche auf Kunst und Kunsttheorie nach dem Konzil von Trient<sup>289</sup>

Die Vorstellungen der katholischen Reformer waren in den Grundzügen den humanistischen Idealen entgegengesetzt. Innovationen geistreicher Künstler waren nicht erwünscht, die kirchlichen Autoritäten kontrollierten die Produktion der religiösen Kunst (wie auch die Musik und Literatur) und statt humanistische Ideale sollten theologische implementiert werden. Die antiken Vorbilder der Humanisten und der Eifer, mit denen sie ihre Schriften erforschten, waren den Reformern der katholischen Kirche suspekt. Alles Säkulare und Pagane hätten sie am

---

"antiker" Schriften. Gegen Ende des 15. Jahrhunderts bricht an den dortigen Universitäten eine Debatte um die spekulativen "Wissenschaften", darunter die Physiognomik, aus. Vgl. REISSER, *Physiognomik und Ausdruckstheorie*, S. 52f.

<sup>287</sup> W.19037v, in: KEELE, PEDRETTI, *Leonardo da Vinci. Atlas der anatomischen Studien*, S. 272.

<sup>288</sup> "[...] facendo, nella sua giovinezza, di terra alcune teste di femine che ridono, che vanno, formate per l'arte di gesso [...]" vgl. VASARI, *Le vite*, S. 558.

<sup>289</sup> Der hier skizzierte Einfluss der Kirche auf die Kunst nach dem Tridentinum basiert auf BLUNT, *Artistic Theory*, S. 103–136.

liebsten verbannt, zumindest in den Kirchen wurden keine Gemälde geduldet, die solche Elemente aufwiesen; alle Bilder sollten sich möglichst getreu an Bibelstellen halten und diese nur illustrieren. Die Bilder sollten allein dem Zwecke des Glaubens dienen und den Kirchgänger zur Frömmigkeit bewegen, eine Hilfestellung zum Gebet sein, um das Seelenheil zu erlangen; so sehen es die Dekrete des Tridentinischen Konzils (1545–63) vor.<sup>290</sup> Alle Schriften über die Kunst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wiederholten den Spruch Gregors des Grossen, religiöse Bilder seien die Bibel der Analphabeten, und deshalb sollten die Darstellungen möglichst klare und eindeutige Aussagen machen.

Nicht alle Reformer waren allerdings gleich streng. Die Verschmelzung von christlichem und platonischem Gedankengut im Florentiner Humanismus beispielsweise, die es bis an die Wände der vatikanischen Stanzen geschafft hatte, schien stark verankert, und das war den katholischen Eiferern bewusst. Während die antike Philosophie der Kirche in zu starkem Kontrast mit den christlichen Idealen stand, tolerierte die katholische Kirche Ikonografien der griechischen Mythologie weiterhin für Ausstattungen etwa von Palazzi.

In der venezianischen Republik hatten die tridentinischen Dekrete weniger Einfluss als anderswo. Allerdings gab es auch dort Künstler, welche die neuen Ideale absorbierten wie Tintoretto, während die Ideen Veroneses noch "entirely those of the Renaissance"<sup>291</sup> waren, wie man aus seinen Antworten im berühmten Inquisitionsprozess von 1573 schliessen kann. Auch Vasari schien nicht gross von den katholischen Reformern beeinflusst zu sein, obwohl er für die zweite Ausgabe der *Viten* heikle Stellen überarbeitete.<sup>292</sup>

Entsprechend den strengen katholischen Reformideen formierte sich vor allem unter den Jesuiten und den durch Filippo Neri gegründeten Oratorium eine Bewegung, welche forderte, die neue Kirche den Gläubigen zugänglicher zu machen, indem sie die Leute auf einer emotionalen und sinnlichen Ebene anspreche. Diese Strömung wirkte sich auch auf die Malerei aus, die fortan Menschen aus Fleisch und Blut zeigen wollte, in lebendigen Farben und voller Bewegung, wie später in der Barockmalerei – oder auch Ideen Leonardos wieder aufnehmend. Ein späteres Beispiel für einen Künstler, der solche Ideale der katholischen Reform ins Bild setzte, ist Federico Barocci, dessen Figuren "smile only too sweetly or express their emotions of terror in gestures which appeal to the senses"<sup>293</sup> (**Abb. 17**).

---

<sup>290</sup> Vgl. BLUNT, *Artistic Theory*, S. 107f.

<sup>291</sup> BLUNT, *Artistic Theory*, S. 116.

<sup>292</sup> Vasari (in der 1555-Ausgabe) lobte bei einem Bild Botticinis, das als häretisch erachtet wurde, die *varietas* und den *disegno*; über die theologischen Ideen wisse er nicht zu urteilen. An anderer Stelle empörte er sich über jene, die zu viel Wert auf *Decorum* legten. Nach dem Streit um die nackten Körper Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle, schlug er in der zweiten Ausgabe einen defensivem Ton an und fügte hinzu, dass nackte Figuren in einer Kirche unpassend seien. vgl. BLUNT, *Artistic Theory*, S. 109 und 125f.

<sup>293</sup> BLUNT, *Artistic Theory*, S. 135.



#### 2.5.4. Giorgio Vasari (1511–1574)

Das Geschichtsverständnis in Vasaris *Vite* fusst auf einer Stufenabfolge. Auf der dritten Stufe wird die Perfektion erreicht, weil die Werke dieser Künstler "um so edler und vollkommener sind, je mehr sie sich der Wirklichkeit annähern"<sup>294</sup>. Da die Mimesis und die Lebendigkeit (*vivacità/vivezza*) für ihn ein Kriterium für gute Kunst war, müsste ihm auch der emotionale Ausdruck wichtig gewesen sein.

Michelangelos Werk bedeutete für Vasari bekanntlich die Apotheose künstlerischen Schaffens, der Künstler selbst ist "göttlich". Was schrieb Vasari über den emotionalen Ausdruck in Michelangelos Figuren? Blunt wundert sich, dass Vasari den Emotionsausdruck in Michelangelos Fresken des Jüngsten Gerichts in der Sixtinischen Kapelle nur nebenbei erwähnte und die emotionale Bedeutung sogar ganz ausser Acht lässt. Blunt spricht gar von Vasaris "dislike of any kind of emotion in art", die er auch in anderen Biografien feststellt. Mario Pozzi ist anderer Meinung, drückt sich aber vorsichtig aus, wenn es darum geht, ob und wie Vasari die Gesichtsausdrücke wertet. "Mi pare infatti che questo non sia un aspetto marginale del pensiero vasariano."<sup>295</sup> Allerdings ist Pozzi sich im Klaren, dass dies nicht so einfach nachzuweisen ist, da für Vasari immer der (nackte) Gesamt-Körper im Vordergrund stand und deshalb die Fokussierung auf die Gesichtszüge und ihren emotionalen Ausdruck eine Einengung bedeutet hätte.

Obwohl auch Michelangelo mehr am Gesamterscheinungsbild des nackten Körpers und seinen Haltungen als an kleinen Bewegungen in den Gesichtszügen interessiert war, findet sich in seiner Vita von Vasari eine Anekdote über Michelangelos Jugend, als er im Garten hinter der Piazza San Marco "zur Schule" ging und seine erste Marmorskulptur gemacht haben soll: ein Kopf "all' antica", ein alter Mann voller Falten mit einem lachenden Mund, an dem Lorenzo de' Medici, bekannt für seinen Humor, den er auch in seinen Gedichten ausdrückte, besonders Gefallen fand:

"[Michelangelo] si misse a contrafare con un pezzo di marmo una testa che v'era d'un fauno vecchio antico e grinzo, che era guasta nel naso e nella bocca rideva. Dove a Michelagnolo, che non aveva mai più tocco marmo né scarpegli, successe il contrafarla così bene, che il Magnifico ne stupì [...]"<sup>296</sup>

Dem Magnifico fiel dabei auf, dass Michelangelo dem Alten ein makellooses Gebiss geformt hatte, und sagte scherzend zu ihm: "'Tu doveresti pur sapere che i vecchi non hanno mai tutto

---

<sup>294</sup> VASARI, *Kunsttheorie und Kunstgeschichte*, S. 30. Vasari berücksichtigt in seinen *Vite* fast ausschliesslich toskanische Maler.

<sup>295</sup> POZZI, *Il volto e le passioni*, S. 120.

<sup>296</sup> VASARI, Giorgio, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Einführung von M. Marini, Rom 2004, S. 1204. Deutsch im Anhang Nr. 8.

i denti e sempre qualcuno ne manca loro". Dies nahm sich der junge Michelangelo zu Herzen und überarbeitete den Kopf so, dass es aussah, als fehle dem Alten ein Zahn. Der junge Künstler erwartete mit Ungeduld das Urteil Lorenzos. Und als dieser die "semplicità e bontà di Michelagnolo" sah, "se ne rise più d'una volta contandola per miracolo a' suoi amici".<sup>297</sup>

Während sich der junge Michelangelo einen "grotesken Kopf" als Übungsmaterial aussuchte, und um einem zukünftigen Auftraggeber Eindruck zu machen (obwohl er sich gemäss Vasari wohl eher ein bisschen lächerlich gemacht hatte), diente die Darstellung desselben Sujets dem reifen Künstler in den späten 1520er-Jahren einem anderen Zweck. Eine Rötels-Zeichnung im British Museum zeigt zwei Kopfstudien von Fantasiefiguren (**Abb. 18**), die zwei entgegengesetzte Emotionen ausdrücken: eine weist stark heruntergezogene Mundwinkel auf, der andere Kopf übermässig hochgezogene. Chapman vermutet, dass Michelangelo solche *grotteschi* zum Amusement seiner Schüler gezeichnet habe, welche sie nachahmen mussten.<sup>298</sup> Michelangelo, der sich selber immer wieder als von der Melancholie geprägten Künstler in Szene setzte und so rezipiert wurde, vermochte also die Bedeutung solcher Zeichnungen durchaus im Sinne des *recreatio-animi*-Konzepts Aristoteles' als Quelle zur Erholung von den üblichen Arbeiten im Atelier zu sehen. Das gemeinsame Lachen über solche Zeichnungen innerhalb der Werkstatt mag auch als sozialer Kitt gewirkt haben.

Neu bei Vasari sind die Konzepte, dass ein Maler die "affetti dell'animo" nicht nur mit den Bewegungen und dem Zustand der Glieder, sondern auch "con il fiato stesso" und mit "spiriti della vista" darstellen könne<sup>299</sup>, im Gegensatz zum Bildhauer, der allein schon durch das Material eingeschränkt ist und die seelischen Empfindungen nur durch die Form der Körperglieder darstellen könne. In der *Proemio di tutta l'opera* (1568) schreibt Vasari:

"[...] dort, wo die Skulptur wegen der Unnachgiebigkeit und Unvollkommenheit der Materie die seelischen Empfindungen nur mit der Bewegung darstellt, sie sich in ihr nur begrenzt fassen lässt, und mit der Gestalt der Glieder selbst, allerdings nicht einmal aller, die Maler sie in der Gesamtheit ihrer unendlichen Bewegungen durch die Gestaltung aller Glieder bis ins kleinste Detail zeigen, mehr noch mit dem **Atem** selbst und dem **beseelten Blick**. Und um mit grösserer Vollkommenheit nicht nur die Leidenschaften und Gefühle der Seele darzustellen, sondern auch die künftigen Ereignisse, wie es in der Natur geschieht, bedürfen sie ausser einer **langen Übung in der Kunst der umfassenden Kenntnis der Physiognomie**, von der der Bildhauer nur den Teil benötigt, der von der Menge und Form der Glieder handelt, ohne sich um die Eigenschaft der Farben zu kümmern."<sup>300</sup>

---

<sup>297</sup> VASARI, *Le vite*, S. 1205.

<sup>298</sup> Vgl. CHAPMAN, Hugo, *Michelangelo*, New Haven 2006, S. 23.

<sup>299</sup> Vgl. VASARI, *Le vite*, S. 35.

<sup>300</sup> VASARI, *Kunsttheorie und Kunstgeschichte*, S. 35. Italienisches Original siehe Anhang **Nr. 9**.

Es ist die einzige Stelle in den *Vite*, wo Vasari die Physiognomik erwähnt, vielleicht nur, um zu zeigen, dass er davon Kenntnis hat, wie Mario Pozzi vermutet.<sup>301</sup> Denn Vasari habe nicht an den physiognomischen Kanon geglaubt, so Pozzi.

*Vivezza*<sup>302</sup> und *grazia*<sup>303</sup> sind die Massstäbe, mit denen Vasari in den Werken Giotto's die *aria*<sup>304</sup> der dargestellten Köpfe beschreibt. Aber in seinen Augen zeigen solche affizierten Gesichter in der Malerei des Trecento nur deformierte Züge, die nicht seinem Schönheitsideal entsprechen und deshalb nicht des Lobes würdig sind.<sup>305</sup> Dies wird verständlich in der Vita von Tommaso Fiorentino, in der Vasari eine *Grablegung* lobt, weil der Maler es verstanden habe, den Schmerz so auszudrücken, dass die affizierten Teile wie Augenbrauen, Augen, Nase und Mund so erscheinen, dass sie "non guasta però né altera una certa bellezza"<sup>306</sup>. Auch bei den Künstlern der zweiten Epoche kann Vasari nur seine Ideale der *grazia* und *bella aria* anwenden. Die Charakterisierung der Gesichtsausdrücke scheinen ihm nur oberflächliche und allgemeine Beschreibungen zu verdienen. In der dritten Epoche, welche für die *maniera moderna* steht, erreichte die Malerei gemäss Vasari dann den Höhepunkt in der Gesichtsdarstellung – und zwar mit dem Porträt der Mona Lisa von Leonardo da Vinci (**Abb. 16**). Kein anderer Künstler habe sich so aufmerksam für das Gesicht interessiert wie Leonardo, war Vasari der Meinung. Obwohl er das Bild nie gesehen haben soll, beschrieb er es bis ins Detail und lobte dessen "himmlische" Qualität.

---

<sup>301</sup> POZZI, *Il volto e le passioni*, S. 121.

<sup>302</sup> *vivezza/vivacità*: Lebendigkeit und Lebhaftigkeit erreicht in der Kunsttheorie der Renaissance eine Darstellung dann, wenn sie eine möglichst perfekte Imitation der Wirklichkeit (Natur) ist. Vgl. VASARI, *Kunsttheorie und Kunstgeschichte*, S. 232ff.

<sup>303</sup> Mit *grazia* wird eines der wichtigsten Konzepte in der Kunst des 16. Jahrhunderts bezeichnet. Bei Castiglione wird damit eine naturgegebene, das heisst nicht lernbare Eigenschaft beschrieben, welche den Hofmann auszeichnet. Bereits im Florentiner Frühplatonismus taucht der Begriff auf und wird als von Gott gegebene Eigenschaft erklärt, die in allen menschlichen Tätigkeiten aufscheinen kann. Sie wird im Deutschen meist mit *Anmut* übersetzt. Es gehört zu einem Schönheitsideal, welche dem künstlerischen Schaffen zugeschrieben wird, das über die Natur hinausgeht und eine spirituelle Dimension erreicht. Vgl. VASARI, *Kunsttheorie und Kunstgeschichte*, S. 186–188.

<sup>304</sup> Mit *aria* ist die *Erscheinung* eines Menschen gemeint, die mit seiner Seele übereinstimmt. Gemeint ist eine Art persönliche Ausstrahlung. Eine zweite Bedeutung des Begriffs fusst auf der Vorstellung, dass zwischen den Figuren in einem Bild und der Seele ihres Schöpfers (des Malers) eine Beziehung besteht. Dann bezeichnet *aria* "die idealisierte Einheit zwischen dem Maler und seinem Produkt". VASARI, *Kunsttheorie und Kunstgeschichte*, S. 211f.

<sup>305</sup> POZZI, *Il volto e le passioni*, S. 122f.

<sup>306</sup> VASARI, *Le vite*, S. 222. Vgl. POZZI, *Il volto e le passioni*, S. 124.

### 2.5.5 Francesco Bocchi<sup>307</sup>

Im Gegensatz zu den vorangehenden Kunstschriftstellern war Bocchi selbst nicht als Künstler tätig. Er schrieb aus der Sicht des belesenen Kunstbetrachters, der sich weder um die künstlerische Praxis noch die traditionellen Konzepte in der damaligen Kunstliteratur kümmerte. Barasch zeigt, dass seine Konzepte zur Bildbetrachtung stark von Kenntnissen physiognomischer Traktate beeinflusst waren.<sup>308</sup> In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts formulierte der Florentiner einen Begriff, um die "Expressivität" oder den "Ausdruck" eines Kunstwerks bzw. einer Figur in einem Werk zu bezeichnen. Im Erreichen dieser Werkeigenschaft sah Bocchi die Hauptaufgabe des Künstlers, und er wunderte sich, dass kein "Kunsthistoriker" vor ihm dieses Qualitätskriterium erörtert hatte. Er wählte dafür den Begriff *costume*, den er in Anlehnung an den aristotelischen Begriff des *ethos* verstand. Aristoteles erklärt den Charakter / die Verhaltensgewohnheit (*ethos*) in der Poetik (auf die sich Bocchi bezieht) in Bezug auf die Tragödie und macht zur Veranschaulichung auch ein Beispiel aus der Malerei.<sup>309</sup> Für Bocchi beinhaltet das *costume* "eines der singulären und nobelsten Elemente (der Kunst), welches das Bildwerk gleichsam lebendig und vollkommen macht und darüber hinaus die Absichten der Seele und ihre Natur zeigt und enthüllt"<sup>310</sup>. Damit waren aber nicht die Gesichtszüge gemeint, in denen sich emotionale Zustände manifestieren. Im Gegensatz zum Pathos bezeichnet das Ethos die Charakterdisposition, und dessen Hinweise finde der Künstler gemäss den physiognomischen Lehren auf dem Gesicht. Diese Fokussierung auf das Gesicht war in der Kunstliteratur neu.<sup>311</sup>

In Bocchis Schrift über die damals über 150 Jahre alte Statue des heiligen Georg wird nicht klar, ob die Manifestationen des *costume* nun den Charakter des Künstlers spiegelt oder ob sie der abgebildeten Figur zugeschrieben werden sollten.

In Venedig und Mailand des 16. Jahrhunderts wurde in der Kunstliteratur und Kunstproduktion eine neue Ebene der künstlerischen Expressivität entdeckt, die nicht mehr allein auf die Darstellung der menschlichen Figur konzentriert war, sondern auf die Farben, so erörterte Dolce in einem Dialog die Farbsymbolik.

---

<sup>307</sup> Vgl. **BOCCHI**, Francesco, *Eccellenza della statua del San Giorgio di Donatello*, in: *Trattati d'arte del Cinquecento*, Band III, hrsg. v. P. Barocchi, Bari 1962, S. 127–94. Bocchi will in seiner Schrift darlegen, dass Donatello's Statue die Seelengrösse des Heiligen Georg überzeugend ins Bild gesetzt habe. Er schrieb das Traktat 1571 und richtete sich an die Florentiner Accademia del Disegno. Dreizehn Jahre später wurde es 1584 in Florenz publiziert. Vgl. **BARASCH**, *Der Ausdruck in der italienischen Kunsttheorie*, S. 58f und 413, und **BARASCH**, Moshe, *Character and Physiognomy: Bocchi on Donatello's St. George. A Renaissance Text on Expression in Art*, in: *Journal of the History of Ideas*, Vol. 36, Nr. 3, Juli–September 1975, S. 413–430.

<sup>308</sup> Vgl. **BARASCH**, *Character and Physiognomy*, S. 426ff.

<sup>309</sup> Vgl. **ARISTOTELES**, *Poetik*, S. 21.

<sup>310</sup> **BOCCHI**, Francesco, *Eccellenza della statua del San Giorgio di Donatello*, zitiert nach **BARASCH**, *Der Ausdruck in der italienischen Kunsttheorie*, S. 59.

<sup>311</sup> Vgl. **REISSER**, *Physiognomik und Ausdruckstheorie*, S. 178–190.

## 2.5.6 Giovanni Paolo Lomazzo (1538–1600)

Giovanni Paolo Lomazzo stellte in Mailand die expressiven Werte der Kunst ins Zentrum seiner kunsttheoretischen Abhandlungen, so in seinem *Trattato dell'arte della pittura, scoltura e architettura* (1584) und in *Idea del Tempio della pittura* (1590).<sup>312</sup> Die Probleme in Zusammenhang mit der Darstellung des Gesichts waren für Lomazzo, der gleichzeitig als Maler, Dichter und Kunsttheoretiker tätig war, noch weitaus wichtiger als für Bocchi. Die Gesichtsdarstellung sah er geradezu als Apotheose in der Arbeit eines Künstlers an, eine höchst anspruchsvolle, kreative Aufgabe. Ein wichtiger Begriff in den beiden erwähnten Schriften ist *moto*<sup>313</sup>, der in einer Trias neben *affetto* und *passione* steht. Lomazzo bezeichnete mit *moto* zugleich die Bewegungen aller Körperglieder, wie die der Gestik, die Bewegung der Hände, als auch die feinen Muskelbewegungen im Gesicht. Edouard Pommier interpretiert bei Lomazzo *affetto* und *passione* als quasi-Synonyme, welche er mit "passioni, di sentimenti, di emozioni" erklärt, die der Künstler auf dem Körper und speziell im Gesicht seiner Figuren darstelle.<sup>314</sup> Pommier illustriert in seinem Artikel die verschiedenen Aspekte des Begriffs *moto* mit zahlreichen Beispielen, dennoch bleibt bis zum Schluss unklar, wie er *moto* von den *affetti* abgrenzt. Er denkt, dass "il 'moto' è veramente la congiunzione tra ciò che è nascosto e ciò che è visibile, tra l'interiorità e l'esteriorità."<sup>315</sup>

Freude (*allegrezza*) ist für Lomazzo eine der elf "passioni o vogliam dir affetti, nell'animo"<sup>316</sup>. Diese verändern in verschiedenen Modi den Körper "con transmutazione sensibile, mutando gli accidenti nel corpo e producendo ne i membri diverse qualità"<sup>317</sup>. Ebenso wie sein Zeitgenosse Joubert stellt er sich das Verhältnis zwischen Seele und Körper in einem mechanischen Sinne vor. Bei Freude dehnt sich das Herz aus, die *spiriti* der Freude werden nach aussen getrieben, so dass die Emotion am Körper sichtbar wird.<sup>318</sup>

Lomazzo stand in der langen Tradition der Vorstellung einer Affektübertragung, dass eine im Bild dargestellte Emotion dieselbe im Betrachter auslöst. Wie wir gesehen haben, findet sich dieses Konzept bereits bei Alberti. Die Vermutung, dass sich gewisse emotionale Zustände von einer Person allein durch ihre Wahrnehmung beziehungsweise bewusste Betrachtung auf andere Personen überträgt, konnte von heutigen Emotionsforschern für gewisse Gefühle un-

---

<sup>312</sup> Vgl. LOMAZZO, Giovanni Paolo, *Scritti sulle arti*, hrsg. v. Roberto Paolo Ciardi, zwei Bände, Florenz 1973–1975.

<sup>313</sup> Lomazzo unterscheidet sechs Arten von *moto*. Vgl. ACKERMAN, Gerald M., *Lomazzo's Treatise on Painting*, in: *The Art Bulletin*, Vol. 49, No. 4, Dezember 1967, S. 320.

<sup>314</sup> Vgl. POMMIER, Edouard, *Il volto di Lomazzo*, in: *Il volto e gli affetti. Fisiognomica ed espressione nelle arti del Rinascimento*, hrsg. v. A. Pontremoli, Florenz 2003, S. 61–81.

<sup>315</sup> POMMIER, *Il volto di Lomazzo*, S. 67.

<sup>316</sup> LOMAZZO, *Scritti sulle arti, Trattato*, Band II, S. 102.

<sup>317</sup> LOMAZZO, *Scritti sulle arti, Trattato*, Band II, S. 103.

<sup>318</sup> Vgl. LOMAZZO, *Scritti sulle arti, Trattato*, Band II, S. 102f.

termauert werden. Zur Überzeugung der Affektübertragung im 16. Jahrhundert kam Lomazzo durch Beobachtung: "sì come naturalmente uno che rida, o pianga, o faccia altro effetto, muove, per il più, gl' altri che lo veggono al medesimo affetto d'allegrezza o di dolore, onde diceva [...] così, e non altrimenti, una pittura rappresentata, come dianci diceva, con moti al naturale ritratti farà senza dubbio ridere con chi ride [...]"<sup>319</sup>. Im gleichen Kapitel, das Lomazzo mit "Della forza et efficacia de i moti" betitelt, kolportiert er eine Anekdote über Leonardo, die diese "Nachahmungstheorie" veranschaulicht.

Leonardo habe einmal ein Bild mit mehreren – bezeichnenderweise Bauern – malen wollen (dann habe er sie nur gezeichnet), die viel zu lachen gehabt hätten.

"Raccontasi da uomini di quel tempo, suoi domestici, che volendo egli una volta fare un quadro di alcuni contadini che avessero a ridere (tutto che non lo facesse poi, ma solamente lo disegnasse) scelse certi uomini, quali giudicò a suo proposito, et avendosigli fatti familiari col mezzo d'alcuni suoi amici, gli fece un convito; et egli, sedendogli appresso, si pose a raccontare le più pazze e ridicole cose del mondo, in modo che e' gli fece, quantunque non sapessero di che, ridere alla smascellata. D'onde egli, osservando diligentissimamente, tutti i loro gesti con que' detti ridicoli che facevano impresse ne la mente e poi, doppo che furono partiti, si ritirò in camera et ivi perfettamente gli disegnò in tal modo che non movevano meno essi a riso i rugaranti che sì avessero mosso loro le novelle di Leonardo nel convito."<sup>320</sup>

Leonardo gab also eine Einladung zu einem Essen, um die Bauern beim Lachen beobachten zu können. Er selber war es, der den Bauern "le più pazze e ridicole cose del mondo" erzählt habe, die grosses Gelächter auslösten. Dabei habe er ganz genau ihre Gestik (und nicht Mimik!) beobachtet, welche er sich einprägte. Der Anekdote zufolge hatte er also nicht vor Ort Skizzen gemacht, sondern sich nach dem Essen in seine Kammer zurückgezogen, um aus dem Gedächtnis heraus die lachenden Figuren zu zeichnen. Gleichzeitig wollte Lomazzo – der rund zwanzig Jahre nach Leonardos Tod geboren wurde<sup>321</sup> – mit dieser Anekdote vermutlich zeigen, dass Leonardo ein Meister in der Darstellung der *moti* war, denn erstens hatte er alles aus dem Gedächtnis gezeichnet und zweitens war die Darstellung der Lachenden so gelungen, dass sie auch die Betrachter der Bildes so zum Lachen anregten, als wären sie selbst bei der Novellen-Erzählung dabei gewesen. Aufgrund dieser Exzellenz in der Darstellung von *moti* sollte sich ein Künstler (von Lomazzo als *motista* bezeichnet, was auch zeigt, wie wichtig er

---

<sup>319</sup> LOMAZZO, *Scritti sulle arti, Trattato*, Band II, S. 95.

<sup>320</sup> LOMAZZO, *Scritti sulle arti, Trattato*, Band II, S. 96f.

<sup>321</sup> Lomazzo schreibt, dass er sich bei Leonardos Schüler Francesco Melzi informiert habe. Vgl. LOMAZZO, *Scritti sulle arti, Trattato*, Band II, S. 96.

ihre Darstellung einschätzte) Leonardo hauptsächlich und vor allen anderen zum Vorbild nehmen.<sup>322</sup>

Um die *moti* als Künstler – als *motista* – richtig zu erfassen und wiedergeben zu können, dürfe der Maler sich nicht allein auf persönliche Erlebnisse, Beobachtungen und spontane Eingebungen beziehen; das Mittel und Werkzeug, welches für die überzeugende künstlerische Ausgestaltung dazu notwendig sei, basiere einerseits auf der Physiognomie (was die humoralpathologischen Vorstellungen mit den vier Temperamenten sowie einem ganzen Netz von astrologischen Bezügen impliziert), sowie auch auf der Geschichte der Darstellung von Gebärden und auf der richtigen Anwendung von Farben.<sup>323</sup>

Lomazzo widmete in seinem Trattato ein ganzes Kapitel den Lachbildern, "composizione delle allegrezze e risi".<sup>324</sup> Solche Kompositionen (siehe Bildanalysen, Kap. V, 4.5) seien zu seiner Zeit nicht häufig gewesen, wie er bemerkt, und die Schuld dafür schiebt er dem Handwerker-Künstler<sup>325</sup> zu, der aus Nachlässigkeit ("negligenzia"; vielleicht aus Unfähigkeit?) keine lachenden Gesichter zeige. Allerdings würden solche Bilder auch noch zu seiner Zeit kopiert; wohl aus diesem Grund beschreibt er ausführlich ein Beispiel für eine solche Komposition<sup>326</sup>, wie sie 150 Jahre zuvor der Maler Michelino Molinari da Besozzo (ca. 1388–ca. 1445) gemalt haben soll<sup>327</sup>, "una bizzarria da ridere"<sup>328</sup>.

Eine gute Komposition einer heiteren Erzählung oder einer "istoria di riso" sollte die Gründe, weshalb die Figuren im Bild fröhlich gestimmt sind, lachen oder gar schreien vor lauter Lachen, sichtbar machen. In einer Liebesszene seien solche Anlässe zum Beispiel das Scherzen, das Necken sowie andere Liebeszuwendungen. Der Bildbetrachter müsse aber dies im Bilde erkennen, denn wenn einer grundlos feste und lache, so sei dies bestimmt ein Verrückter, so Lomazzo. Nur so könne das Bild den Betrachter zum Lachen anregen – Affektübertragung ist also auch hier zentral. Er hatte auch klare Vorstellungen, wie ein Maler Bilder ein solches

---

<sup>322</sup> Vgl. LOMAZZO, *Scritti sulle arti, Trattato*, Band II, S. 96.

<sup>323</sup> Vgl. LOMAZZO, *Scritti sulle arti, Trattato*, Band II, S. 103–106; Vgl. POMMIER, *Il volto di Lomazzo*, S. 71f.

<sup>324</sup> Vgl. LOMAZZO, *Scritti sulle arti, Trattato*, Band II, S. 314–316.

<sup>325</sup> Lomazzo wählt das Wort *artefice*. Ich könnte mir vorstellen, dass er deshalb nicht von *artista* spricht, weil er hier negative Konnotationen suggerieren will. Denn wenn die Künstler über mehr Know-how zur Darstellung von lachenden Figuren verfügen würden, gäbe es auch mehr solcher Bilder. So jedenfalls verstehe ich diese Passage. Vgl. LOMAZZO, *Scritti sulle arti, Trattato*, Band II, S. 314.

<sup>326</sup> Siehe Lomazzos Beschreibung im Anhang, Nr. 10.

<sup>327</sup> Die Kopien des 16. Jahrhunderts gehen vermutlich aber nicht, wie Lomazzo beschrieb, auf Besozzo zurück, sondern eventuell auf ein Bild Bartolomeo Venetos (ca. 1480–ca. 1530), siehe Abb. 64, und Kapitel V, 4.5. Vgl. RABISCH: *il grottesco nell'arte del Cinquecento: l'Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese*, Ausstellungskatalog (Ausstellungsort: Lugano, Museo cantonale d'Arte, 28. März– 21. Juni 1998), hrsg. von G. Bora, M. Kahn-Rossi, F. Porzio, Mailand/Lugano 1998, S. 147.

<sup>328</sup> LOMAZZO, *Scritti sulle arti, Trattato*, Band II, S. 315.

Genre darzustellen hat und hier zeigt sich, dass Lomazzo ein guter Beobachter war. Lachen beschrieb er als sozialen Anlass; nicht eine einzelne Figur, sondern eine kleine Gruppe, die sich gegenseitig anschaut und lacht, soll der Maler darstellen. Die Figuren öffneten beim Lachen unanständig den Mund und zeigten ihre Zähne, die Nasenlöcher weiteten sich, ihre Gesichter erröteten, sie schlugen sich vor lauter Lachen die Hände zusammen, die Arme warfen sie in die Höhe, griffen sich an die Stirn, klopfen sich gegenseitig auf die Schultern. Um die Freude noch zu unterstreichen, sei eine Kleidung in lebendigen und heiteren Farben am Platz oder scherzende und spielende Kinder.

## **2.6. Lachen als Verstoß gegen das herrschende Schönheitsideal und gegen das Dekor**

Um zu ermitteln, welche Bewegungen im Gesicht und in der Gestik einen emotionalen Zustand ausdrücken, erhoffte sich Darwin aus der bildenden Kunst Hilfe, da er die Künstler als gute Beobachter einschätzte.

"Accordingly, I have looked at photographs and engravings of many well-known works; but, with a few exceptions, have not thus profited. The reason no doubt is, that in works of art, beauty is the chief object; and strongly contracted facial muscles destroy beauty."<sup>329</sup>

Dass in der Renaissance die lachenden Gesichtszüge als deformiert erachtet wurden, erwähnt Ménager wiederholt.<sup>330</sup> In der Diskussion um methodologische Verfahren, welche erlauben, emotionale Gesichtsausdrücke zu erforschen, machte Ekman 100 Jahre nach Darwin darauf aufmerksam, dass bei den ersten Forschungsarbeiten häufig von Künstlern angefertigtes Bildmaterial wie Zeichnungen Verwendung fand, weil damit gewisse Charakteristiken gut hervorgehoben werden konnten und die Kontraste kontrollierbar waren.<sup>331</sup> Solche Zeichnungen bargen jedoch

"[...] die enorme Gefahr, Komponenten des Gesichtsausdrucks zu enthalten, die in Wirklichkeit niemals auftreten oder nicht zusammen auftreten können oder möglicherweise für den Künstler charakteristische oder stereotype Darstellungsweisen sind"<sup>332</sup>.

---

<sup>329</sup> DARWIN, *The Expression of the Emotions*, S. 25.

<sup>330</sup> Die Stellen, welche dies erwähnen, sind beinahe deckungsgleich mit jenen über das damalige Schönheitsideal. Vgl. MÉNAGER, Daniel, *La Renaissance et le Rire*, Paris 1995, S. 4, 62, 79, 124, 184.

<sup>331</sup> Vgl. EKMAN, FRIESEN, ELLSWORTH, *Gesichtssprache*, S. 44f. Bei Erscheinen dieses Buchs (Original auf Englisch 1972) waren die Autoren gerade daran, das FACS zu entwickeln, dieses war jedoch noch nicht publiziert.

<sup>332</sup> EKMAN, FRIESEN, ELLSWORTH, *Gesichtssprache*, S. 44.



Darwin und Ekman hoben hervor, wieso Kunst für die empirische Forschung des Emotionsausdrucks ungeeignet ist: weil sie die Realität filtert und codiert abbildet. In der Renaissance waren dafür das Schönheitsideal und das Dekor in starkem Masse verantwortlich. "Nous voyons dans la Renaissance la recherche inquiète et tendue de la sérénité et de la majesté, en ce qui ne donne pas tellement de chance au rire."<sup>333</sup> Obschon Ménager hier von *der* Renaissance spricht, dabei weder die Akteure und ihre Interessen noch den historischen Kontext nennt, kann von den Malern gesagt werden, dass sie in ihren Gemälden die Ästhetik des Lächelns dem Lachen vorzogen, und dass in der Traktat-(Literatur) besonders für Frauen das stille, bescheidene, nur subtile Bewegungen im Gesicht hervorrufende Lächeln empfohlen wurde. Denn "choisir le sourire, c'est respecter la beauté du visage"<sup>334</sup>. Dabei ist es wichtig festzuhalten, dass von der Schönheit des Körpers und des Ausdrucks auf die Schönheit der Seele geschlossen wurde, weil sich Körper und Seele gegenseitig beeinflussten oder der Körper als Analogon der Seele in der materiellen Welt galt. Während für Alberti die Schönheit Resultat eines aktiven Selektionsprozesses der schönsten Teile und deren Anordnung zu einem Ganzen bedeutete<sup>335</sup>, lag das Interesse Leonardos weniger in der Suche nach Schönheit der Dinge als im Hervorheben des Individuellen und Charakteristischen; gleichzeitig war ihm die Wechselwirkung zwischen dem Hässlichem und dem Schönen ein Anliegen.<sup>336</sup> Neben dem Schönheitsideal wirkten sich auch die Ideale des Dekors auf die Malerei aus:

"Wahre das Dekor, das heisst, alles soll zusammenpassen: Gebärden, Kleidung und Ort; und hab acht auf die Würde oder die Niedrigkeit des Gegenstandes, den du darstellen willst; das heisst, der König sei in Bart, Miene und Gewand von **ernster Würde**, der Ort, an dem er sich befindet, voll Schmuck, und die Umstehenden sollen **Ehrfurcht und Bewunderung** ausdrücken und ihre Kleidung soll ehrbar sein und der **Feierlichkeit** eines königlichen Hofes entsprechen. Und das Gesindel sei schmucklos, mit heimtückischer Miene und gemein."<sup>337</sup>

"Ernstes", "ehrbar" und "feierlich" gehören zur selben Kategorie, während eine heimtückische Miene, durch verzerrte Gesichtszüge ausgedrückt, dem niederen Gesindel zugeschrieben wird. Ebenso wurde das kontrollierte Lächeln den Höflingen, das laute Lachen zu den Narren und Bauern zugeordnet.

<sup>333</sup> MÉNAGER, *La Renaissance et le Rire*, S. 6.

<sup>334</sup> MÉNAGER, *La Renaissance et le Rire*, S. 187.

<sup>335</sup> Zu Albertis Schönheitsideal vgl. ALBERTI, *Della Pittura – Über die Malkunst*, S. 157, und ALBERTI, *Zehn Bücher über die Baukunst*, S. 291–295 (6. Buch, 2. Kapitel).

<sup>336</sup> Vgl. BLUNT, *Artistic Theory*, S. 31.

<sup>337</sup> LEONARDO da Vinci, *Sämtliche Gemälde und die Schriften*, S. 306. LU 377.

Dieser Kanon der Schönheit in der Kunst wurde literarischen Vorbildern wie Dante und Petrarca entlehnt.<sup>338</sup> Bei diesen Dichtern findet sich auch eine Fülle von Ausführungen, in denen die Beziehung zwischen Schönheit und Lachen/Lächeln thematisiert wird. Die Schönheit zeigt sich im Gesicht, das Dante als den individuellsten Körperteil angesehen hat, weil er bei allen Menschen anders aussieht.<sup>339</sup> Augen und Mund sind zudem der Ort, wo sich die "Freuden des Paradieses" offenbaren. Im *Convivio*<sup>340</sup> (*Gastmahl*) verglich Dante diese Gesichtsoffnungen mit Balkonen, auf denen das Wesen der Seele aus dem Körper heraustritt und sich manifestiert.

"(8) [...] Und an diesen zwei Stellen, sage ich, erscheint dieses Gefallen, wenn ich sage: *in den Augen und in ihrem süssen Lächeln*. (9) Diese zwei Stellen kann man aufgrund einer schönen Übereinstimmung die Balkone der Frau, die im Gebäude des Körpers wohnt, nämlich die Seele, nennen; denn hier, wenn auch beinahe verschleiert, zeigt sie sich oft. Sie zeigt sich in den Augen so offen, dass, wer sie genau betrachtet, ihre gegenwärtige Leidenschaften erkennen kann. [...] (11) Sie zeigt sich im Mund beinahe wie Farbe hinter Glas. Und was ist Lachen, wenn nicht ein Aufblitzen der Seele, also ein Licht, das aussen erscheint, wie es innen ist? Deshalb ziemt es sich für den Menschen, um seine Seele in mässiger Freundlichkeit zu zeigen, mässig zu lachen, mit ehrlichem Ernst und mit wenig Bewegung seines Gesichts; so dass eine Frau, die sich in besagter Weise zeigt, masshaltend scheint und nicht zügellos. (12) Deswegen ermahnt das Buch *Über die vier Kardinaltugenden*: "Dein Lachen sei frei von Gelächter", d.h. frei von Hühnergegacker. Ach, bewundernswertes Lächeln meiner Frau, von dem ich spreche und das ich immer nur mit den Augen wahrgenommen habe."<sup>341</sup>

Wie bei Castiglione wird das "riso" im Deutschen häufig – aber nicht immer – mit "Lächeln" übersetzt. Das gilt auch für das Französische: Daniel Ménager bemerkt, dass Petrarcas "riso" häufig mit "sourire" übersetzt werde.<sup>342</sup> So wird aus dem italienischen "dolce riso" das "süsse Lächeln". Das Lachen dieser Frau hat Dante in den Augen wahrgenommen und nicht über den Ton aus dem Mund, denn es geziemt sich, "mässig zu lachen" (*moderatamente ridere*), "mit

<sup>338</sup> Vgl. BROWN, David Alan, *Introduction*, in: *Virtue and beauty: Leonardo's Ginevra de' Benci and Renaissance portraits of women*, Ausstellungskatalog (Ausstellungsort: Washington, National Gallery of Art, 30.9.2001–6.1.2002), hrsg. v. David Alan Brown et al., Washington 2001, S. 12.

<sup>339</sup> Vgl. DANTE Alighieri, *Convivio / Das Gastmahl*, hrsg. v. R. Imbach, italienisch-deutsch, Band vier, Buch drei, Kapitel 8, Hamburg 1998, S. 254–258.

<sup>340</sup> Das vierteilige *Convivio* gehört zum philosophischen Werk Dantes, in dem er eigene Canzoni auslegt. Er verfasste es zu Beginn des 14. Jahrhunderts, in italienischer Volkssprache. In "Amor che ne la mente mi ragiona", dem dritten Teil, aus dem im Folgenden zitiert wird, stellt Dante die Philosophie als begehrenswerte Frau vor. DANTE Alighieri, *Convivio / Das Gastmahl*, hrsg. v. R. Imbach, italienisch-deutsch, vier Bände, Hamburg 1996–2004.

<sup>341</sup> DANTE *Convivio / Das Gastmahl*, Band vier, Buch drei, Kapitel 8, S. 57–59. Italienisches Originalzitat siehe Anhang Nr. 12. Kursiv im Original.

<sup>342</sup> Vgl. MÉNAGER, *La Renaissance et le Rire*, S. 188.

ehrlichem Ernst" (con onesta severitate) und "mit wenig Bewegung des Gesichts" (con poco movimento de la sua [f]accia), um "nicht zügellos" zu erscheinen (non dissoluta). Diese platonischen Vorstellungen waren in Italien auch 150 Jahre später bei Marsilio Ficino<sup>343</sup> beziehungsweise 250 Jahre später bei Firenzuola präsent. In Firenzuolas Dialog über weibliche Schönheit werden einzelne Körperteile diskutiert. Nach dem Abschnitt über die Wimpern folgt einer über Nase, die Wangen, und nach dem Mund und den Zähnen wird das Lachen thematisiert; direkt darauf folgend geht es mit anderen Körperteilen weiter wie dem Kinn, den Ohren, dem Hals, Händen etc. Firenzuola räumt dem Lachen also einen Ort mitten in den Gesichts- bzw. Körperteilen ein.

"[del riso] [...] Però conviene alla nobile e gentil donna (se a Platone nella sua Republica credemo, ché io per me li credo), per la dimostrazion del suo contento, rider con modestia, con severità, con onestà, con poco movimento della persona e con basso tuono e più tosto con rarità che con frequenze"<sup>344</sup>.

Was bei Dante in allegorischer Gestalt daherkam, bei Ficino in eine christlich-frömmelnde Dimension übergang, diente Castiglione als Lackmus-Test für die Dame im höfischen Umfeld und richtet sich bei Firenzuola an ein breiteres Publikum, in einem Text, das die klassischen Vorbilder mitsamt Dante und Petrarca parodierte.<sup>345</sup>

Eine scheint in der Renaissance eine durchgehende Vorstellung zu sein, dass sich die Seele im Gesicht zeige – und auch der Charakter einer Person. So könnte man erwarten, dass die Maler damals besonderen Wert auf die Darstellung der Gesichtszüge legten. Doch im 15. und auch 16. Jahrhundert noch ging es in einem Porträt weniger um Charakter als um die Präsentation von Sozialstatus. Das zeigt sich darin, dass Tugend und Schönheit insbesondere bei Frauenporträts als soziale und nicht als individuelle Merkmale gelesen wurden. Diese Eigenschaften wurden häufig nicht nur durch die Gesichtszüge, sondern vor allem durch Hinzufügen von Attributen und Symbolen ausgewiesen.<sup>346</sup> Erst Porträts aus dem 18. Jahrhundert wirken ungewohnter, und "[...] es wurde schliesslich möglich, sogar einen Dogen mit menschlichen

---

<sup>343</sup> Obschon Ficanos Ideen christlich durchtränkt sind, wendete er die negativ konnotierten Aspekte des Lachens der christlichen Lehrmeinung ins Positive. Sein risus gratiosus war Ausdruck von Göttlichkeit. Er empfahl, moderat zu lachen; exzessives Lachen war für ihn ein Hinweis auf Blutüberfluss. Vgl. **BOYLE**, Marjorie O'Rourke, *Gracious Laughter: Marsilio Ficino's Anthropology*, in: *Renaissance Quarterly*, Vol. 52, Nr. 3, Herbst 1999, S. 719f.

<sup>344</sup> **FIRENZUOLA**, Agnolo, *Opere, Dialogo delle bellezze delle donne*, (1542 fertiggestellt, erstmals 1548 posthum gedruckt), hrsg. v. D. Maestri, Turin 1977, S. 748. "Es ist für eine vornehme und höfliche Dame angemessen (wenn wir Platons "Republica" gutheissen, was ich selbst tue), um ihre Zufriedenheit zu zeigen, mit Mass zu lachen, mit Strenge, Ehrlichkeit, wenig Bewegung und leise sowie eher selten denn oft." Übersetzung von mir.

<sup>345</sup> Vgl. **BETTELLA**, Patrizia, *Discourse of Resistance: The Parody of Feminine Beauty in Berni, Doni and Firenzuola*, in: *MLN*, Band 113, Nr. 1 (Januar 1998), (Italienische Ausgabe), S.192–203.

<sup>346</sup> Vgl. **BROWN**, *Introduction*, in: *Virtue and beauty*, Ausstell.kat., S. 12.

Empfindungen darzustellen. Auf Porträts [...] wird häufiger gelächelt – eher ein Zeichen der Freundlichkeit als der Belustigung [...]"<sup>347</sup>.

## 2.7. Über die Schwierigkeit, Lachen darzustellen

Dass es für einen Maler nicht einfach ist, ein lächelndes oder lachendes Gesicht darzustellen, steht ausser Frage. Alberti hat vor beinahe 600 Jahren darüber geschrieben; heute wundert sich der Künstler und Zeichenlehrer Gary Faigin in seinem einflussreichen Lehrbuch *The Artist's Complete Guide to Facial Expression*<sup>348</sup> nicht, wenn in der Geschichte der Kunst "[...] the perennially favorite expression has always been the threshold smile [...] because of the risk involved – it's easier to portray a deadpan face than to take a chance that a smile will go wrong (or a likeness be lost)."<sup>349</sup> Im Malen des Lächelns liegt ein grosses Risiko für den Künstler – damit ein Ausweis seines Könnens.

Diese Schwierigkeit wird erst zum Problem, wenn der Maler möglichst naturalistisch die im transitorischen Ausdruck des Lächelns/Lachens involvierten Gesichtsmuskeln repräsentieren will. Es ist hinlänglich bekannt, dass einige an Anatomie interessierte Renaissance-Künstler genau solche Aufgaben zu ihrem Ziel erklärten (vgl. Kapitel V, 2.5.1. und 2.5.2.).

Das Problem, ein lachendes Gesicht überzeugend im Bild darzustellen, wird in der Kunsttheorie erstmals in Albertis *Della Pittura* thematisiert.<sup>350</sup> Die Schwierigkeit einer richtigen Darstellung scheint ihm in erster Linie darin zu liegen, dass ein lachender und ein weinender Ausdruck ähnliche Veränderungen im Gesicht hervorrufen und das richtige Aufeinanderabstimmen aller beteiligten Gesichtspartien sehr anspruchsvoll ist:

"So müssen also den Malern alle Bewegungen des Körpers sehr vertraut sein; diese werden sie von der Natur richtig lernen, während es schwierig ist, die vielfachen Bewegungen der Seele nachzubilden. Und wer liesse sich davon überzeugen, ausser durch einen Versuch, dass es **überaus schwierig ist, wenn man ein lachendes Gesicht malen will**, zu vermeiden, dieses eher weinend als fröhlich zu machen? Und ebenso: wer könnte je ohne grösstes Bemühen Gesichter darstellen, in denen der Mund, das Kinn, die Augen, die Wangen, die Stirn, die Brauen, alle Teile **zusammenwirken zu einem Ausdruck von Lachen** und Weinen?"<sup>351</sup>

---

<sup>347</sup> BURKE, Peter, *Städtische Kultur in Italien zwischen Hochrenaissance und Barock. Eine historische Anthropologie*, Berlin 1986, S. 145.

<sup>348</sup> Faigins Buch wurde in mehrere Sprachen übersetzt und erlebte bisher 17 Auflagen. Es dient nicht nur Künstlern wie Porträtmalern, Cartoonisten oder Animation Artists als Anleitung zum Zeichnen von Gesichtern, sondern wird auch als Arbeitsmittel für Psychologen oder Schönheitschirurgen eingesetzt. FAIGIN, Gary, *The Artist's Complete Guide to Facial Expression*, New York 1990.

<sup>349</sup> FAIGIN, Gary, *The Artist's Complete Guide to Facial Expression*, S. 211.

<sup>350</sup> Vgl. BARASCH, *Der Ausdruck in der italienischen Kunsttheorie*, S. 39. In Cenninis *Libro dell'Arte* werden zwar die Proportionen des Gesichts behandelt, nicht aber die damit darzustellenden emotionalen Zustände.

<sup>351</sup> ALBERTI, *Della Pittura*, S. 133. Hervorhebungen von mir.

Alberti macht unmissverständlich klar, dass beim Lachen mehrere Gesichtsteile involviert sind – hochgezogene Mundwinkel allein genügen für eine überzeugende Darstellung nicht.

Um diese für Maler schwierige Aufgabe zu meistern, ruft Alberti sie wiederholt dazu auf, die "Bewegungen von der Natur" zu studieren. Durch viel praktische Übung lerne der Maler, diese Bewegungen darzustellen. Einen Hinweis darauf, wie Alberti dieses Darstellungsproblem zu lösen gedachte, gibt ein Zitat aus *De statua*: "Und zwar erlernt man die eine Kunst zuerst mittelst einer (bestimmten) Methode und Regel, die Fertigkeit in derselben bewahrt man sich dann durch Ausübung."<sup>352</sup> Theoretisches und technisches Wissen kann durch Übung zur Kunst werden. Der Maler soll überdies nicht nur die Natur beobachten, sondern auch auszuwählen wissen. Zu den Methoden wie der Naturbeobachtung lässt sich die Nachahmung vollkommener Dinge hinzufügen. Barasch nimmt an, dass dazu auch "Kunstwerke, künstlerische Traditionen und die in ihnen kristallisierten Ausdrucksformeln gemeint sind".<sup>353</sup>

Alberti nennt in *Della Pittura* immer wieder lobenswerte Beispiele antiker wie auch zeitgenössischer Maler, um seine Anliegen zu veranschaulichen. Wenn er über die *affezioni* schreibt, erwähnt er den Maler Timanthes, der auf eine besondere Art und Weise den Schmerz und die Traurigkeit eines Vaters um seinen Sohn darzustellen wusste, indem er dessen Kopf in ein Tuch hüllte, so dass die Trauer nur angedeutet und der Imagination des Betrachters überlassen wurde. Dieses Beispiel der Darstellung des Ausdrucks ist für Barasch ein Hinweis darauf, dass "[...] solche feststehenden und allgemein gültigen Formulierungen und detaillierten Methoden zur Darstellung verschiedener Ausdrucksweisen noch nicht vorhanden waren"<sup>354</sup>, denn die Vorgehensweise des Timanthes scheint den Anforderungen Albertis zur Naturbeobachtung zuwiderzulaufen. Aber die Stelle könnte auch als Zugeständnis verstanden werden, dass es allzu schwierig ist, abgrundtiefe Trauer darzustellen.

Auch bei Leonardo findet sich das Thema der Schwierigkeit der Darstellung von lachenden Gesichtern. Gemäss Barasch betont er dieses Problem aber weniger als Alberti.<sup>355</sup> Wie im Kapitel IV, 2.5.2. gezeigt wurde, gehört die Darstellung von Emotionen nach Leonardos Ansicht zu den schwierigeren Aufgaben des Malers. Neu ist seine Art, proto-wissenschaftlich vorzugehen: Er versuchte, die physiologischen Mechanismen zu verstehen und dieses Wissen für die Malerei nutzbar zu machen. Weil er es als schwierig erachtete, ein lachendes Gesicht so zu malen, dass es auch als solches zu erkennen war, beschrieb er minutiös die unterschiedliche Gestaltung eines lachenden und eines weinenden Gesichts.

---

<sup>352</sup> ALBERTI, Leon Battista, *Leone Battista Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften*, im Originaltext hrsg., übers., erläutert, mit einer Einleitung von Hubert Janitschek, Wien 1877, S. 188.

<sup>353</sup> BARASCH, *Der Ausdruck*, S. 40.

<sup>354</sup> BARASCH, *Der Ausdruck*, S. 40.

<sup>355</sup> Vgl. BARASCH, *Der Ausdruck*, S. 41.

"Vom Lachen und Weinen und dem, was sie voneinander unterscheidet.

Das Gesicht eines Weinenden wirst du nicht mit denselben Bewegungen darstellen wie das eines Lachenden, obschon sie **einander häufig ähnlich sehen**; denn du verfährt richtig, wenn du einen Unterschied machst, da sich ja auch die Gemütsbewegung beim Lachen von der Gemütsbewegung beim Weinen unterscheidet; denn beim Weinen verändern sich Augenbrauen und Mund je nach Ursache des Weinens, da einer vor Zorn, vor Angst, andere vor Rührung oder Freude weinen, wieder andere aus Bangigkeit, vor Schmerz oder Qual und manche aus Mitleid oder Schmerz über den Verlust eines Verwandten oder Freundes weinen, und von diesen **Arten des Weinens** sind wiederum einige verzweifelt, andere gemässigt, einige nur tränenreich, andere mit Schreien verbunden, einige erheben das Gesicht zum Himmel und halten die Hände mit verschränkten Fingern nach unten; andere sind furchtsam und haben ihre Schultern bis zu den Ohren hochgezogen; und so weiter je nach den oben genannten Ursachen. Der Weinende zieht die Augenbrauen vorne nach oben und zieht sie zusammen, so dass sie über sich und zwischeneinander Falten bilden; seine Mundwinkel hängen nach unten; **beim Lachenden sind sie nach oben gezogen, seine Brauen sind glatt und liegen auseinander.**"<sup>356</sup>

Leonardo hebt unmissverständlich hervor, dass das Lachen (und Weinen) Ausdruck sehr unterschiedlicher Emotionen sein können und deshalb auch verschiedene Lachen/Lächeln unterschieden werden müssen, die zudem in ihrer Intensität und in den sie begleitenden Gesten und Körperhaltungen variieren – Einsichten, die in einigen kunsthistorischen Arbeiten wieder vergessen gingen.

An anderer Stelle nennt Leonardo das Lachen in Zusammenhang mit stimmlichen Ausdrücken und beschreibt neben den im obigen Zitat erwähnten unterschiedlichen Stellungen der Mundwinkel noch andere Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen dem Weinen und dem Lachen:

"Der Bewegungen der Gesichtstheile, die durch die Gemüthszustände hervorgerufen werden, sind mancherlei. Die ersten unter ihnen sind: **Lachen**, Weinen, Schreien, Singen in verschiedenen scharfen oder getragenen Tonlagen, Bewunderung, Zorn, **Heiterkeit**, Schwermuth, Angst, Jammer und Marter und andere mehr, deren Erwähnung geschehen soll. Reden wir hier zuerst vom **Lachen und Weinen**, dass sie einander im **Zuge des Mundes** und der **Wangen**, wie im **Gekniffensein der Augen äusserst ähnlich sehen** und sich nur durch das verschiedene **Verhalten der Augenbrauen und des Zwischenraums** derselben von einander **unterscheiden**. Und von alledem soll seinesorts die Sprache sein, nämlich von den verschiedenen Geberden, die das Gesicht annimmt, oder Hände und ganze Person für jeden der oben-

---

<sup>356</sup> DA VINCI, *Sämtliche Gemälde*, S. 308–311. LU 385. Zitat im Original siehe Anhang Nr. 7. Hervorhebungen von mir.

erwähnten Gemüthszustände machen. Dass du dich mit diesen Geberden bekannt machst, ist, Maler, sehr notwendig für dich, deine Kunst wird sonst die Körper wahrlich zweimal todt zeigen."<sup>357</sup>

Wenn der Maler solche unterschiedliche "mentale Zustände" und die damit zusammenhängenden Ausdrücke im Gesicht sowie die Hände und der ganze Körper nicht nachzuahmen verstehe, so sei seine Kunst "doppelt tot". Dieser starke sprachliche Ausdruck ist ein Hinweis darauf, wie zentral für Leonardo die gekonnte Darstellung von emotional ausdrucksstarken Figuren in der Malerei war.

Wollten die Künstler-Handwerker bzw. ihre Auftraggeber im 15. und 16. Jahrhundert überhaupt flüchtige, emotionale Zustände zeigen? Wenn ja, was sollte die damit verbundene Aussage sein? Ein Hinweis auf den Charakter der porträtierten Person, die als fröhlich galt? Eine Veranschaulichung eines momentanen Gefühls? Porträts dieser Zeit hatten meist eine Propaganda- oder Memoria-Funktion, und wie im vorangehenden Kapitel 2.5. thematisiert wurde, waren Tugendideale und soziale Attribute wichtiger als individuelle Persönlichkeitszüge. Entscheidend war, was die dargestellte Person oder Figur kommunizieren sollte, die soziale oder bildimmanente Funktion. Die soziale Funktion einer lächelnden Person in einem Porträt wirft die Frage auf, welche Beziehung zwischen Figur und Rezipient intendiert war. Warum schaut man jemanden mit einem *empfundenen Lächeln* an? Will der oder die Porträtierte dem Betrachter oder der Betrachterin sympathisch erscheinen? Die bildimmanente Funktion meint die Wirkung des lächelnden Ausdrucks auf die im Bild dargestellte Geschichte. Das Grinsen des lusternen Satyrs verweist auf seine sexuelle Gier und die Lust über den Anblick auf eine nackte Schönheit, der er sich gleich nähern wird. Bezieht man hier die Betrachterposition mit ein, so kann die bildimmanente Funktion von der sozialen überblendet werden, denn auch der Betrachter wird sich angesichts der vor ihm entblößten nackten Schönheit im Bild vielleicht schamhaft lächelnd an ihr ergötzen.

Doch zurück zum grundlegenden Problem: Wie kann ein flüchtiger Moment wie ein Lächeln, das vielleicht blitzschnell wieder verschwindet, in die Malerei oder Skulptur Eingang finden? Wie können die hellen Töne eines "He-he-he" in dieser scheinbar stummen Poesie festgehalten werden?

---

<sup>357</sup> LEONARDO da Vinci, *Das Buch von der Malerei*, nach dem Codex Vaticanus Urbinas 1270, in: *Quellen-schriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, 1. Band, hrsg., übers. und erläutert von Heinrich Ludwig, Wien 1882, S. 305–307. Hervorhebungen von mir. Italienisch im Anhang Nr. 12.

Bedeutsam ist, dass das spontane enjoyment smile schwieriger darzustellen ist als andere Arten des Lächelns, weil es nicht nur mehr Gesichtsteile involviert, sondern auch mehr dynamische Aspekte aufweist als die meisten anderen Lächeln (vgl. Kapitel III, 1).

Die Dynamik ist auf den ersten Blick ein strukturelles Problem der Malerei und beschränkt sich nicht auf die Darstellung eines lachenden Gesichtsausdrucks. Ein Maler der Renaissance stand genau vor demselben Problem, wenn er den Bethlehemitischen Kindermord freskieren sollte oder die Himmelfahrt Marias. Dies wirft uns auf die Frage zurück: Wie kann Bewegung in der Malerei dargestellt werden? Sie kann nicht *dargestellt*, sondern nur *evoziert* werden! Eine Figur mit einem Kleid aus dünnem Stoff, das sich zum Segel bläst, übermittelt dem Betrachter problemlos den *Eindruck* einer in Eile herbeigetretenen oder im Wind stehenden Figur, vermittelt den Eindruck der Bewegung des Objekts oder der Umgebung.

Hochgezogene Mundwinkel und zu schmalen Öffnungen zusammengekniffene Augen *suggestieren* ein *Duchenne smile*. Ein Bild wird erst im Auge des Betrachters zum vollendeten Kunstwerk, wenn er das Dargestellte durch seine aktive Rezeption dynamisiert und die Zeichen auf der Leinwand interpretiert. Genau darauf mag Leonardo seine Maltechnik des *Sfumato* und den Einsatz von "threshold smiles" in seinen Figuren angelegt haben, da er viel von der Art und Weise der menschlichen Wahrnehmung verstanden hatte (vgl. Kapitel über die Mona Lisa, V, 4.3.). Auch ist anzunehmen, dass Desiderio da Settignano sich bewusst gewesen ist, wie sehr die Lichtverhältnisse den Ausdruck einer Skulptur beeinflussen können (vgl. Kapitel V, 4.2).

Zwei Beispiele sollen die möglichen Schwierigkeiten in der Lachdarstellung illustrieren. Im Saal des Cenacolo Santo Spirito in Florenz ist in einem transferierten Fresko eine Kreuzigung zu sehen mit Maria und Johannes am Fusse des Kreuzes (**Abb. 19.a–c**). Die Stirnfalten des Johannes sind innen etwas hochgezogen wie bei einem Ausdruck von Trauer (**Abb. 19.c**). Doch auch die Mundwinkel sind – sogar stark – hochgezogen wie bei einem Lächeln, so auch bei Maria (**Abb. 19.b**). Die leicht hochgezogenen äusseren Mundecken vermitteln auch im Pietà-Relief eines Tabernakels von Desiderio da Settignano (in der Kirche San Lorenzo, Florenz; **Abb. 20**) einen eigenartigen Eindruck der Szene. Hat Desiderio, der Lächeln und Lachen im Marmor technisch bestens festhalten konnte (siehe Kap. V, 4.2), das Relief seinen Schülern überlassen? Isoliert man zum Beispiel den Kopf des Johannes, so ist kaum auszumachen, dass er einem Toten nachtrauert. Ebenso wäre es vorstellbar, dass er voller Überraschung einen sich nahenden Freund begrüsst.



Ein anderes Problem für die darstellenden Künste ist, dass eine Betrachterin in den meisten Fällen zwischen den folgenden zwei Arten von Gesichtszügen nicht unterscheiden kann: zwischen einem transitorischen, emotionalen Gesichtsausdruck, und dem Bild des Gesichtes in seinem Ruhezustand, in dem keiner der Gesichtsmuskeln kontrahiert ist. Durch den statischen Charakter eines Gemäldes oder einer Skulptur kann nur ein Einzelbild vermittelt werden. Dies bedeutet, dass die Betrachterin nicht sieht, wie der Gesichtsausdruck unmittelbar zuvor und danach ausgesehen hat. Das Transitorische verschwindet, und der Ausdruck wird zum Zeichen des Dauerhaften. Reisser drückt es so aus: "Ihre Zeichenrelation gewinnt sie [die pathognomische Methode der Physiognomik] aus der Affinität von Gemütsbewegungen und Charakter: Der momentane mimische Affektausdruck lässt auf dieselbe 'Wesensverfassung' schliessen, und je öfter er sich zeigt, verfestigen sich Spuren desselben im Gesicht, die als Zeichen dieser Wesensverfassung gedeutet werden müssen. Überträgt man dieses Verständnis der Analogie zwischen Affekt und Charakter auf die bildende Kunst, so changiert jede Gemütsdarstellung zum Charakterinterpretament – und zwar insofern, wie transitorische Bewegungen im Bild fixiert werden!"<sup>358</sup>

Auch Vasari war sich der Schwierigkeit der richtigen Darstellung von Emotionen bewusst, der ein Maler sich stellen muss, denn nur einer, der sie beherrscht, erreicht Ruhm. In der Vita von Taddeo Gaddi macht er die Bemerkung, dass gewisse Figuren, weil sie "ritratte dal naturale" waren, Lebhaftigkeit (*vivezza*) und Grazie (*grazia*) ausstrahlten und fügt an, dass "[...] l'allegrezza, il dolore, et altri somiglianti affetti che bene espressi fanno sempre onore grandissimo al pittore".<sup>359</sup>

Für Lomazzo war die Darstellungsschwierigkeit der *moti* wie auch schon bei Leonardo zentrales Thema. Sie zu malen gehörte auch für Lomazzo zu den schwierigsten Aufgaben zugleich zu den wichtigsten in der Kunst überhaupt.<sup>360</sup>

Noch im 17. und 18. Jahrhundert war das Darstellungsproblem nicht gelöst. Trotz den Arbeiten von Charles Le Brun, der einen Kanon von "expressions des passions" für Künstler kodifizierte<sup>361</sup>, basierend auf den anatomischen Arbeiten in *De Humani corporis fabrica* von Andreas Vesalius (1543) und René Descartes *Traité des passions de l'âme* (1649). Seine Tafeln mit Zeichnungen von kontext- und geschlechtslosen Gesichtern (**Abb. 27.a und b**) blieben

---

<sup>358</sup> REISSER, *Physiognomik und Ausdruckstheorie*, S. 185f.

<sup>359</sup> VASARI, *Le vite*, S. 208.

<sup>360</sup> LOMAZZO, *Scritti sulle arti, Idea del Tempio*, Kapitel 35, Band I, S. 350.

<sup>361</sup> Le Bruns Vortrag über die "expressions des passions" an der Académie Royale des Beaux-Arts in Paris 1667/68 wurde erst Jahrzehnte später publiziert und wurde auch im 18. Jahrhundert häufig rezipiert. Vgl. Vorlesung von Prof. V. Stoichita vom 8.4.09; BORRMANN, *Kunst und Physiognomik*, S. 68–72.

maskenhaft und blutleer. Der Einsatz von Schauspielern führte auch nicht zu interessanteren Modellen, weil ihre Ausdrücke aufgesetzt wirkten. So wurde denn in Maler-Handbüchern empfohlen, dass die Künstler ihr eigenes Erleben von Gefühlen mit in ihre Kunst einbringen sollten, um mit ihren Bildern überzeugen zu können.<sup>362</sup>

Denis Diderot hatte zwar nichts gegen die Darstellung von Gefühlen, aber nur die dauerhaften wollte er in der Kunst sehen. Heiterkeit ja, Lachen missbilligte er: "Un portrait peut avoir l'air triste, sombre, mélancolique, serein, parce que ces états sont permanents; mais un portrait que rit est sans noblesse, sans caractère, souvent même sans vérité, et par conséquence une sottise. Le ris est passager. On rit par occasion; mais on est pas rieur par état."<sup>363</sup>

Aus dem selben Jahr wie das Zitat Diderots, 1766, stammt die Formulierung von Gotthold Ephraim Lessings Ideal, Kunst dürfe nicht emotionale Höhepunkte zeigen, sondern diese nur andeuten. Ansonsten würde sie im Betrachter keine dauerhaften Gefühle auslösen – genau dies sollte aber das Ziel sein. Auch er wollte also nur dauerhafte Gefühle, allerdings kam es hier nun zu einer Verschiebung auf die Rezeption, den Betrachter des Kunstwerks.<sup>364</sup> "Mit Lessings moralisierender Argumentation wurde erstmals eine Begründung auch für die moderne Nicht-Darstellbarkeit des Lachens gefunden."<sup>365</sup>

## V Bildanalysen

### 1. Zur Bildauswahl

Das anfängliche Vorhaben, eine irgendwie repräsentative Bildauswahl zu treffen, um allgemeine Aussagen zu machen oder die unterschiedlichen Einflüsse, die beschrieben worden sind, auf die Bildinhalte bezüglich Lachen/Lächeln zu untersuchen, stellte sich bald als undurchführbar heraus. Was wäre denn eine repräsentative Bildauswahl? Wofür würde sie stehen? Die von Peter Burke in "Die Renaissance in Italien" aufgelisteten Maler und Bildhauer (S. 304–307) zu untersuchen wäre ein riesiges Unterfangen und auch nicht frei von systematischen Verzerrungen.

Dann gibt es ganz simple praktische Einschränkungen: Lachen/Lächeln ist nicht auf vielen Bildern zu finden, und die meisten sind nicht in ausreichend guter Reproduktion zu behändigen (die Analyse von Gesichtern, meist nur kleine Ausschnitte aus Bildern, erfordert eine hohe Bildauflösung).

---

<sup>362</sup> Vgl. PFARR, *Franz Xaver Messerschmidt*, S. 160.

<sup>363</sup> DIDEROT, Denis, *Essais sur la peinture*, 1766, zitiert nach PFARR, *Franz Xaver Messerschmidt*, S. 162.

<sup>364</sup> Vgl. VON GRAEVENITZ, *Das breite Lachen*, S. 234f.

<sup>365</sup> VON GRAEVENITZ, *Das breite Lachen*, S. 235.

Über einige Monate hinweg wurden vor der eigentlichen Schreibarbeit Dutzende von Online-Katalogen von Museen mit Bilddatenbanken sowie Bildbände nach lachenden/lächelnden Figuren in der italienischen Renaissance-Kunst durchgeblättert oder durchgeklickt, bei Gelegenheit auch in Museen vor Ort Sammlungen angeschaut. Die Auswahlkriterien waren, dass die Werke der bildenden Kunst, seien es Zeichnungen, Skulpturen, Reliefs oder Gemälde, entweder in Italien entstanden sind (auch von ausländischen Künstlern) oder von italienischen Künstlern im Ausland angefertigt wurde zwischen 1400 und 1600, einer ungefähren Beschränkung auf die Zeitepoche der italienischen Renaissance. So sammelten sich an die 50 Bilder an, in denen das Lachen/Lächeln ihrer Figuren als Vorarbeit genauer beschrieben wurde. Eine Einteilung der Bilder nach Funktion, Region oder Zeit war mangels ausreichender Informationen nicht praktikabel. Da kaum anwendbare Modelle und Hypothesen zum Thema vorliegen und deren Ausarbeitung auch ihre wiederholte Anwendung einschliessen muss, ist diese Bildanalyse als evaluative zu betrachten. Die Kategorisierung in neun Gruppen nach ikonografischen Motiven (nicht nach Arten des Lächelns) folgt klassischen Vorgaben und entspricht den nachfolgenden Kapiteln. Pro Kapitel wurde ein Schwerpunkt (mit ein oder zwei Bildern oder einer Bildgruppe) gesetzt.

Bei den sakralen Kunstwerken werden zwei Themen aufgegriffen, Madonna mit Kind sowie Johannes-Figuren. Die wenigen lächelnden Josef-Figuren wurden nicht berücksichtigt.

Bei den mythologischen Szenen wird eine Darstellung von Demokrit und Heraklit ausgewählt sowie Figuren der Venus, Amor und Satyr. Ausgelassen wurden hier Repräsentationen des Bacchus, dem man in Bildern ebenfalls häufig lachend begegnet.

Narren-, Kinder-, Frauen- und Männerbildnisse bilden im Folgenden den Hauptteil der profanen Sujets; abschliessend wird eine Serie von norditalienischen Genre-Bildern, die in der Kunstgeschichte unter dem Namen "Pitture Ridicole" laufen, analysiert.

Die zur Untersuchung ausgewählten Bilder stammen etwa zur Hälfte aus dem Quattro- und aus dem Cinquecento.

Das Hauptproblem bei der Analyse der Bilder war die Qualität der Reproduktionen. Zwar fand sich eine beeindruckende Quantität an Bildern im Internet, doch wiesen diese meist eine allzu schlechte Auflösung auf. So konnte oft nicht entschieden werden, ob ein dunkler Fleck unter den Augen ein gemalter Schatten war, eine gemalte Falte, eine Craquelure in der Malerschicht, eine schlecht ausgeleuchtete Stelle der Fotoaufnahme, auf ein Staubfussel auf dem Negativ zurückzuführen war oder auf ein Staubkörnchen im Objektiv der Digitalkamera bei der Aufnahme des Gemäldes oder auf dem Scanner. Nicht nur digitale Reproduktionen aus dem Netz, sondern auch zu kleine Abbildungen in Büchern stellten die Autorin vor dasselbe

Problem. Ausstellungskatalogen, digitalen Verzeichnissen grosser Museen sowie der Webgallery of Art ist es zu verdanken, dass genügend brauchbare Abbildungen gefunden wurden.

Die einzelnen Bildanalysen gehen im Wesentlichen nach folgendem Schema vor: Zuerst wird das ganze Bild, dann das Lächeln oder Lachen der Figuren beschrieben; das Schwergewicht liegt dabei auf den Gesichtszügen (Mund, Wangen, Nase, Augen, Brauen, Stirn), der Symmetrie des Ausdrucks, der Blickrichtung, des Inkarnats, der Kopf- und Körperhaltung sowie der Gestik. Anschliessend wird gemäss diesen Kriterien auf die Art des Lächelns/Lachens nach Ekman geschlossen. Weiter werden der Lach-Auslöser (weshalb lächelt/lacht die Figur?), die Funktion dieses Ausdrucks im Bild und seine Funktion für die Betrachter sowie Auftraggeber und Besitzer (und mögliche Betrachter) des Bildes besprochen.

## 2. Sakrale Sujets

### 2.1. Maria mit Kind

*Abb. 21.a–e: Antonio Gamberelli, genannt Rossellini (1427–1479), Madonna mit lachendem Kind, ca. 1465, Terracotta, 49 x 27 x 24.5 cm, 14.4 kg, London, Victoria and Albert Museum.*

Ähnliche kleine Tonstatuetten wie die von Rossellini (**Abb. 21.a–e**) wurden im Quattrocento viele produziert, auch als Massenware. Die vorliegende Abbildung zeigt eine sitzende Madonna, die mit beiden Händen ihr Kind auf dem rechten Oberschenkel hält. Sie beugt ihren Kopf schräg über das Kind, und "looks down at His curly head with a smile of compassion and serenity"<sup>487</sup>. Entsprechend sind die Augen der Madonna dabei fast geschlossen. Stirn und Brauen erscheinen glatt wie die ganze Gesichtshaut; der kleine Mund ist geschlossen und die Mundwinkel hochgezogen, so dass auch die Wangen leicht nach oben gezogen werden. Die Brauen scheinen ebenfalls hochgezogen, doch die Stirn ist faltenlos. Der grosse Abstand zwischen dem oberem Lid und den Augenbrauen entspricht dem damaligen Schönheitsideal und ist in vielen Madonnen- und Frauenfiguren zu beobachten. Der Kinnvorsprung ist leicht hochgezogen (**Abb. 21.e**), was gemäss Ekman auf ein *Verlegenheitslächeln* schliessen lassen könnte<sup>488</sup>; die Gesichtsmorphologie weist ansonsten auf ein *empfundenes Lächeln* hin. Die Züge sind symmetrisch (**Abb. 21.d**).

Der Auslöser für das Lächeln Marias ist sicherlich ihr Kind, das mit einem Zipfel des Stoffes spielt und selber nicht nur lächelt, sondern lacht. Es weist ebenfalls symmetrische Gesichts-

---

<sup>487</sup> POPE-HENNESSY, John, *The Virgin with the laughing child*, Collection Museum Monograph Nr. 2, Victoria and Albert Museum, London 1949, S. 2.

<sup>488</sup> Im Folgenden werden die Ausdrücke, welche einem Lächeln/Lachen nach Ekmans Kriterien entsprechen, kursiv gesetzt.

züge auf, der Mund ist locker geöffnet (**Abb. 21.b**), "his eyes wrinkled and His tongue twisted between His laughing lips"<sup>489</sup>, wie Pope-Hennessy es beschreibt. Die hochgezogenen Wangen wirken noch dicker durch den Babyspeck und bilden feine Grübchen und auch Wülste unter den Augen (**Abb. 21.c**). Auch diese Züge lassen auf ein *empfundenes Lachen* schliessen.<sup>490</sup> Dass aus dem offenen Mund ein paar hell gluckerende Laute ertönen, welche das *Kinderlachen* begleiten, ist leicht vorstellbar. Das Kind sitzt aufrecht, und sein Körper ist geradeaus an einen imaginären Betrachter gewendet. Wohl jeder Erwachsene würde ein solches Lachen erwidern.

Das Lachen von Jesus kann als Zeichen seiner Menschwerdung verstanden werden und in theologischer Hinsicht als ein Verweis auf die Verheissung Gottes in der Bibelgeschichte Isaaks.<sup>491</sup>

Die Madonna lächelt ihr Kind an – vielleicht ist ein Verhalten des Kindes oder ein Gedanken über das Kind der Auslöser. Auf eine mögliche Rezeption einer Madonna mit Kind weist die Inschrift auf einem Gemälde mit einer Madonna und schlafendem Kind hin, die aus derselben Zeit stammt wie Rossellinis Terracotta-Figur: "Sviglia el tuo Figlio, dolce Maria pia, Per far infin felice l'anima mia."<sup>492</sup> ("Wecke deinen Sohn, sanfte Maria, um meine Seele mit Glückseligkeit zu erfüllen.") Durch den Blick von Angesicht zu Angesicht, auch ohne das Lächeln, konnte erwartet werden, dass er im frommen Betrachter ein Glücksgefühl auslösen würde.

Der emotionale Ausdruck dieser Terracotta-Statuette, "spontaneity and warmth"<sup>493</sup> und "the intimacy of its sentiment"<sup>494</sup>, mag an der skizzenhaften und recht freien Ausführung liegen, wie Pope-Hennessy plausibel darlegt. Er vermutet, dass die Statuette ein Bozzetto ist und als Modell für eine grössere Marmorskulptur diente.<sup>495</sup> Wäre eine marmorne Ausführung überliefert, so wäre "the core of natural observation round which it is built [...] less evident, and the relationship between the figures would be colder and more constrained"<sup>496</sup>, ist der profunde Renaissance-Kenner Pope-Hennessy überzeugt. Diese Diskrepanz zwischen freieren (im technischen Sinn wie auch im emotionalen Ausdruck) Vorstudien und dem überarbeiteten fertigen Werk aus Marmor wäre bemerkenswert. Die Vermutung liegt nahe, dass diese (hypo-

---

<sup>489</sup> POPE-HENNESSY, *The Virgin with the laughing child*, S. 2.

<sup>490</sup> Die Psychologin Harriet Oster ist eine frühere Mitarbeiterin Paul Ekman's und entwickelte das Baby Facial Action Coding System (BabyFACS), welches auf Ekman's/Friesen's FACS basiert und an die anatomischen Eigenheiten von Kleinkindern anpasst wurde. Vgl. <http://www.scps.nyu.edu/areas-of-study/mcghee/faculty-and-administration/harriet-oster.html> (01.04.11).

<sup>491</sup> Vgl. SCHNEIDER, *Plädoyer für eine Geschichte des Lachens*, S. 117f.

<sup>492</sup> POPE-HENNESSY, *The Virgin with the laughing child*, S. 3, ohne genauere Angaben, auf welchem Gemälde sich die Inschrift befindet.

<sup>493</sup> POPE-HENNESSY, *The Virgin with the laughing child*, S. 9.

<sup>494</sup> POPE-HENNESSY, *The Virgin with the laughing child*, S. 1.

<sup>495</sup> Vgl. POPE-HENNESSY, *The Virgin with the laughing child*, S. 9.

<sup>496</sup> POPE-HENNESSY, *The Virgin with the laughing child*, S. 9.

thetische) Einschränkung des Ausdrucks in der Marmorskulptur von den Auftraggebern ausging, nicht aber dem ästhetischen Empfinden des Künstlers entspringt.

Die schräge Kopfhaltung Marias, der leicht vornüber zum Kind gehobene Kopf mit niedergeschlagenem Blick, welcher fast geschlossene Augenlider nach sich zieht, ist auch auf vielen Gemälden zu beobachten (**Abb. 22–25**). Wie Pfarr bemerkte, wird diese Haltung im 17. Jahrhundert durch Charles Le Bruns Vortrag und anschließenden Publikationen über die "Expression générale et particulière" als eine seiner beiden "Vénérations" (**Abb. 26**) für Künstler kodifiziert.<sup>497</sup> Dargestellt werden sollen mit dieser Pose innere, religiös motivierte Überzeugungen und Zustände wie Inbrunst oder Andacht. Zudem kann im niedergeschlagenen Blick auch etwas Melancholisches, sprich Trauriges mitschwingen, was manchmal noch mit heruntergezogenen Mundwinkeln betont wird (**Abb. 28**). Solche Marien-Andachtsbilder veranschaulichen Marias Vorwissen um den Märtyrertod Jesu und zeigen gleichzeitig, dass die "visuellen Diskurse über das Lachen in den kirchlichen Räumen der frühen Renaissance neue Bedeutungshorizonte erschlossen hatten"<sup>498</sup>.

Eine ähnliche Spontaneität wie bei Rossellinis Terracotta-Statuette findet sich in der Benois-Madonna von Leonardo, datiert 1478 (**Abb. 29**), wobei hier die noch sehr junge Mutter des Jesuskindes selbst ein kindliches Lächeln auf dem Gesichte trägt, während bei Rossellini die Spontaneität des Ausdrucks nur im Jesuskind liegt.

Die erste Phase eines "humanising process" in der Madonnen-Darstellung setzt Pope-Hennessy in den 1420er Jahren mit Ghiberti (Beispiel: **Abb. 30**) an, welche ihren Höhepunkt in der Tongruppe von Rossellini erlebt.<sup>499</sup> **Abb. 21.a** zeigt das innige Verhältnis zwischen Mutter und Kind, obschon die Figuren eher "a symbolical rather than a sharply individualised character" aufweisen, wie Pope-Hennessy es charakterisiert.<sup>500</sup> Für ihn ist die Darstellung des Lächelns ein Schritt vorwärts in Richtung einer Art von Kunst, welche die Figuren – auch Heilige – als Menschen aus Fleisch und Blut darstellen will, weil das Lächeln etwas Individuelles zum Vorschein bringe, wie er andeutet. Dieser individuelle Ausdruck steht für ihn im Gegensatz zu einem symbolhaften Charakterausdruck. Dass ein Lächeln meines Erachtens eine Figur jedoch nicht automatisch individualisiert, zeigen zwei zeitlich vorangehende Beispiele: eines ist die Madonna della Rosa in einer Nische von Orsanmichele in Florenz (**Abb.**

---

<sup>497</sup> LE BRUN, Charles, *L'expression des passions et autres conférences*, hg. von Julien Philippe, Maisonneuve/Larose 1994, S. 70f; vgl. PFARR, Franz Xaver Messerschmidt, S. 236.

<sup>498</sup> SCHNEIDER, *Plädoyer für eine Geschichte des Lachens*, S. 118.

<sup>499</sup> Vgl. POPE-HENNESSY, *The Virgin with the laughing child*, S. 2.

<sup>500</sup> Vgl. POPE-HENNESSY, *The Virgin with the laughing child*, S. 2.

**31.a–b)** sowie ein Gemälde aus der Mitte des Quattrocento aus der Hand eines ferraresischen Malers. Die stark idealisierten Gesichtszüge werden ergänzt durch einen lächelnden Ausdruck.

*Abb. 32: Maestro dagli occhi ammiccanti, Madonna mit Kind, zwischen 1450–1459, Tempera auf Holz, 57 x 37 cm, Ferrara, Pinacoteca Nazionale.*

Dieses Gemälde einer Madonna mit Kind vor Goldgrund zeigt, dass auch ein zweitklassiger Maler die Schwierigkeit in der Darstellung eines lächelnden Ausdrucks meistern konnte: Trotz wenig Volumen und noch ganz im Mittelalter verhafteten Darstellungs-Konventionen (blauer Schleier mit goldenen Sternen, rotes Unterkleid, rotes Korallen-Bracelet, Goldgrund, Heiligenscheine) ist Marias Gesichtsausdruck als *empfundenes Lächeln* (bzw. als Duchenne-*Lachen*) zu erkennen. Ihr Mund ist leicht geöffnet, als würde sie dem Betrachter, dem sie direkt in die Augen schaut, etwas sagen wollen. Durch die leichte Öffnung sind einige Zähne zu sehen; die Mundwinkel sind nach oben gezogen, so dass die Wangen rundlich erscheinen, die Nasolabialfalte vermutlich stärker markiert ist als im imaginierten Ruhezustand des Gesichts. Mit roter Farbe wird die Wärme der Wangen suggeriert sowie der Schatten an der Stelle, wo sich ein Grübchen bildet. Unter den Augen Marias sind Falten und kleine Hautwülste gemalt sowie Krähenfüsse an äusserem rechten Augenwinkel. Die Augen wirken wie zusammengekniffen (weil die Haut von unten her auf sie drückt). Ein feiner Pinselstrich markiert die hochgelegenen Brauen, und die Stirn darüber ist glatt und rein. Wie bereits bei anderen Madonnenfiguren gezeigt, hält auch die ferraresische Variante den Kopf geneigt, ihre linke Wange an jene des Jesuskindes gelehnt. Dieses hält seinen Kopf in derselben Neigung, aber schaut mit etwas schweren Lidern in eine andere Richtung, während es mit einem Finger der Mutter spielt. Die Mutter hält das aufrecht sitzende Kind allein mit ihrer rechten Hand vor ihrer Brust, als wiege es nur so viel wie ein Apfel.

Der Maler ziselierte seinen Wunsch (bzw. der Wunsch des jeweiligen Betenden vor dem Bild), von der Madonna beschützt zu werden, in Volgare in den Goldgrund des Heiligenscheins der Jungfrau ein: "Madre che fiesti colui che ti fece... vixio chapace de tanto".<sup>501</sup>

Ebenso ein stark lächelnder Ausdruck der Madonna und ein deutlich veranschaulichter "humanising process" findet sich in den Gemälden von Federico Barocci im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts.

---

<sup>501</sup> "Mutter, sei mit jenem, der dich machte (dargestellt hat)... ein Gesicht, das zu vielem fähig ist". Für Hinweise danke ich Alessandra Mascia, Kunsthistorikerin, Turin. Vgl. BENTINI, Jadranka (Hg.), *La Pinacoteca nazionale di Ferrara: catalogo generale*, Ferrara 1992, S. 42.

**Abb. 17:** *Federico Fiori genannt Barocci, Madonna und Joseph mit Kind sowie Joseph der Täufer als Kind, genannt "La Madonna del Gatto", um 1575, Öl auf Leinwand, 112.7 x 92.7 cm, London, National Gallery.*

Die Heilige Familie erscheint hier nicht mehr als entrückte Heiligengruppe, sondern wie Menschen aus Fleisch und Blut aus der Zeit der Entstehung des Bildes. Es ist ein Bild einer glücklichen Familie. Die Lichtführung, die lebensfrohen Farben, die dynamische Komposition in einem Zimmer mit Hauskatze und herumliegendem Korb, die lächelnden Gesichtsausdrücke aller vier dargestellten Figuren – diese Kombination suggeriert eine zufriedene, gewöhnliche Familie. Was Lomazzo in seinem *Trattato* rund ein Jahrzehnt später festhält, scheint hier bereits umgesetzt: dass der Maler, um die Freude zu unterstreichen, möglichst Kleider in heiteren Farben male oder scherzende und spielende Kinder (siehe Kap. IV, 2.5.6.). Barocci war stark beeinflusst von der katholischen Reform und malte entsprechend mit den von ihr geforderten Mitteln, um die Gläubigen auf einer emotionalen Ebene anzusprechen.

## 2.2. Johannes-Figuren

**Abb. 33:** *Leonardo da Vinci, Johannes der Täufer, ca. 1509<sup>502</sup>, Öl auf Holz, 69 x 57 cm, Paris, Musée du Louvre.*

Vor dunklem Hintergrund erscheint dem Betrachter Johannes der Täufer<sup>503</sup> scheinbar aus dem Nichts. Sein nackter Oberkörper ist eingetaucht in warmes Licht, er wendet sich gegen links, während sein nach rechts zur Seite geneigter Kopf dem Betrachter direkt in die Augen schaut. Seine linke Hand liegt auf der Brust; sie ist aber fast gänzlich verdeckt von seinem rechten Arm im Bildvordergrund. Dieser lenkt den Blick des Betrachters auf den angewinkelten Unterarm und schliesslich zum ausgestreckten Zeigefinger hoch, der aus dem Bild hinausführt. Der Kreuzstab ist fein und schwach gezeichnet<sup>504</sup>. Auch das Pantherfell<sup>505</sup> um den Oberkörper verschwindet fast im dunklen Bildgrund. Die verschiedenen Positionen der Körperteile evokieren einen starken Eindruck von zirkulärer Bewegung und tänzerischer Leichtigkeit. Eine solche Körperdarstellung empfahl Leonardo auch anderen Malern. In seinem *Trattato* liest

---

<sup>502</sup> Diese Datierungen übernehme ich von: **KEMP**, Martin, *Leonardo da Vinci: the marvellous works of nature and man*, Oxford 2006. Für andere Datierungen siehe **MARANI**, Pietro C., *Léonard de Vinci: catalogue complet des peintures*, Paris 1990, S. 115.

<sup>503</sup> Die Figur auf dem Bild wird in der Literatur auch als Bacchus identifiziert. Zudem wurde das Bild schon als Idealbildnis interpretiert. Möglicherweise ist die Ambiguität in der Ikonografie von Leonardo gewollt. Es gibt auch ein zweites Gemälde von Leonardo im Louvre mit ähnlicher Vieldeutigkeit. Später wird auch Caravaggio mit ähnlicher Ambiguität einen Johannes malen (zu sehen in der Pinacoteca Capitolina, Rom). Vgl. **MARANI**, *Léonard de Vinci*, S. 118–119.

<sup>504</sup> Das Kreuz scheint gar nicht in der Hand Johannes' zu liegen, sondern mutet wie eine Zeichnung an, die später hinzugefügt wurde. Dieser Zusatz eines Attributs sollte dem Bild womöglich seine Ambiguität nehmen.

<sup>505</sup> Bei Johannes dem Täufer handelt es sich normalerweise um ein Lammfell. Das Pantherfell löste Hypothesen aus, dass es sich bei der Figur um einen Bacchus handeln könnte. Vgl. **MARANI**, *Léonard de Vinci*, S. 118.



sich "Von der günstigen Verteilung der Gliedmassen": "[...] Und mache deine Gestalten immer so, dass der Kopf nicht auf dieselbe Seite gewendet ist wie die Brust, denn die Natur hat uns zu unserer Bequemlichkeit den Hals gegeben, der mit Leichtigkeit den verschiedenen Gelüsten des Auges folgen und sich in verschiedenen Richtungen drehen kann [...]"<sup>506</sup>.

Die obere Gesichtshälfte ist relativ entspannt, die Augen schauen leicht von unten herauf geradeaus aus dem Bild. Die rechte Pupille scheint etwas nach rechts gerutscht, was aber beim Betrachten aus einer gewissen Distanz nicht störend wirkt; im Gegenteil, es lässt zu, dass der Betrachter, ob er eher von links oder rechts her auf das Bild schaut, immer das Gefühl hat, die dargestellte Figur schaue ihn an. Dieser Effekt ist auch bei der Betrachtung der *Mona Lisa* (Abb. 16.a und Kap. V, 4.3) zu erfahren.

Der Mund ist geschlossen und die Mundwinkel sind symmetrisch nach oben gezogen, was auch die Wangen leicht nach oben zieht; dadurch bilden sich kugelförmige Päckchen. Die Mundwinkel sind stärker nach oben gezogen als bei *Mona Lisa* und ähnlich stark wie bei dem ebenfalls um 1510 entstandenen *Hl. Anna selbdritt* oder dem zwar nicht mehr erhaltenen Gemälde *Leda mit dem Schwan*, aber auf einer Kopie in Salesbury abgebildeten Lächeln (Abb. 34.a–d). Diese vier Lächeln ähneln sich besonders. Es ist klar ein *empfundenes Lächeln*.

Aufgrund der Blickes von der Seite her, von unten herauf, als ob Johannes einen kurzen Moment zuvor noch die Augenlider gesenkt hätte, ist das Lächeln auch als *Flirtlächeln* zu identifizieren wie – bei der *Mona Lisa*, jedoch in grösserer Intensität.

Johannes der Täufer ist häufig lächelnd dargestellt, vor allem in Bildern, die ihn als Kleinkind im Beisein der Madonna mit Jesus zeigen (Vgl. Abb. 35.a–d). Eine Erklärung für den lächelnden Gesichtsausdruck liefert eine Stelle in der Bibel als mögliche Quelle für die Maler. Darin legt Johannes (als Erwachsener allerdings) von Jesus Zeugnis ab:

"Johannes aber antwortete und sprach: Ein Mensch kann nichts nehmen, es sei ihm denn vom Himmel gegeben. Ihr selbst bezeugt mir, dass ich gesagt habe: Nicht ich bin der Christus, sondern ich bin vor ihm her gesandt. Wer die Braut hat, ist der Bräutigam; der Freund des Bräutigams aber, der dasteht und ihn hört, freut sich sehr, dass er die Stimme des Bräutigams hört. **Diese meine Freude nun hat sich erfüllt.** Jeder muss wachsen, ich aber abnehmen."<sup>507</sup>

Nördlich der Alpen konnte Geertgen tot Sint Jans aber auch einen alten melancholischen Johannes darstellen, weil er weiss, dass Lamm wie Jesus geopfert werden. Auch der Florentiner Maler Ghirlandaio stellte etwa zur selben Zeit (um 1485) den Schutzpatron seiner Heimatstadt

<sup>506</sup> DA VINCI, *Sämtliche Gemälde*, S. 329.

<sup>507</sup> Johannesevangelium 3, 27–30.

als eher melancholischen Johannes dar (**Abb. 36**). Das Lächeln im Bild Leonardos, direkt an den Betrachter gerichtet, wirft die Frage auf, ob er vielleicht über den Betrachter lächelt. Diese Überlegung formulierte 1882 Théophile Gautier bei seinem "Spaziergang" durch den Louvre:

"Un de ces doigts montre le ciel; mais son masque, efféminé jusqu'à faire douter de son sexe, est si sardonique, si rusé, si plein de réticences et de mystères, qu'il vous inquiète et vous inspire de vagues soupçons sur son orthodoxie. [...] Il montre le ciel, mais il s'en moque, et semble rire de la crédulité des spectateurs. Lui, il sait la doctrine secrète, et ne croit nullement au Christ qu'il annonce; toutefois il fait pour le vulgaire le geste convenu et met les gens d'esprit dans la confiance par son sourire diabolique."<sup>508</sup>

Gautier beschreibt ein *verächtliches Lächeln*, das gemäss Ekman angespannte Mundwinkel aufweisen würde, die leicht schräg gestellt wären. Da Leonardo ein sehr genauer Beobachter war, hätte er dies in seinem Bild übermittelt, wenn er die Intention, die Gautier beschreibt, gehabt hätte. Die Angespanntheit ist schwierig zu sehen, aber bei genauer Betrachtung fällt auf, dass im Bild der linke Mundwinkel effektiv weiter nach oben gezogen ist als der rechte. Mokiert sich die Figur also über den gläubigen Betrachter? Es ist zumindest nicht auszuschliessen. Die Deutung als "diabolisches Lächeln" ist bei der grazilen Erscheinung des nackten Johannes aber kaum nachzuvollziehen.

Eine genaue Beschreibung der Gesichtsoberfläche der vier genannten Figuren von Leonardo (**Abb. 34.a–d**) bis in die kleinsten Falten ist bei diesen Gesichtern aufgrund des Malstils von Leonardo nicht möglich. Die Hautoberfläche besteht aus mehreren Schichten Farbe und aus so feinen Linien, dass diese einzeln nicht mehr wahrgenommen werden können und sich zu einem Schleier von Farbschichten vermengen. Durch diese Unschärfe erreicht Leonardo einen lebendigen Ausdruck, da nichts fixiert scheint, alles im Fluss ist und zur Projektionsfläche des Betrachters werden kann. Zum Einfluss dieser Technik auf die Betrachtung hält Martin Kemp über das *Mona-Lisa*-Bild Folgendes fest, das auch für den *Johannes* gilt: "The very areas where we search most assiduously for definitive characterization, in and around the eyes and mouth, are those where the veiling glazes work their ambiguous magic with greatest subtlety."<sup>509</sup>

---

<sup>508</sup> GAUTIER, Théophile, *Guide de l'amateur au musée du Louvre*, Paris 1882, S. 217:

<http://www.archive.org/stream/guidedelamateur00gautgoog#page/n225/mode/2up> (4.4.11)

<sup>509</sup> KEMP, Martin, *Leonardo da Vinci: the marvellous works of nature and man*, Oxford 2006, S. 260.

*Abb. 37: Antonio Allegri genannt Correggio (1489–1534), Maria mit Kind und den Heiligen Hieronymus und Magdalena (der Tag), ca. 1527, Öl auf Holz, 205 x 141 cm, Parma, Galleria Nazionale.*

Johannes der Täufer, der gemäss der Bibel sechs Monate älter als Jesus war, wird häufig auf Mariendarstellungen zusammen mit dem Jesuskind gezeigt. Meist wird die lächelnde Figur zwar als "Battista fanciullo" beschrieben<sup>510</sup>, doch eigenartigerweise ist er geflügelt wie ein Engel; so beschreibt ihn Vasari treffend als "putto, che ride in guisa di angioletto". Der "lachende Putto" (Detail seines Gesichts: **Abb. 35.a**), in eine sakrale Szene eingebunden mit Maria und dem Jesuskind sowie den beiden Heiligen Hieronymus, mit dem Löwenattribut, und Magdalena. Intensiv schaut Johannes in das Gesicht des Jesuskindes, das seinen Blick jedoch nicht erwidert. Der Kopf des lächelnden Jugendlichen ist leicht nach vorne gebeugt, der Blick jedoch fast geradeaus gerichtet, was eine interessante Kombination ergibt, die den Blick des Betrachters etwas länger auf ihn halten mag. Der Mund ist stark geöffnet, als wäre er dabei, Jesus zu erklären, dass er ihn als Messias erkenne, seine Erlösung verkündend, während er dabei mit seiner linken Hand Jesus auf eine Stelle in der Bibel aufmerksam machen will. Obschon das Kleinkind das Gesicht in Richtung Buch gerichtet hält, scheint sein Ausdruck eher abwesend, aber es zeigt mit der Hand ebenfalls auf das Buch. Die Mundwinkel des "engelhaften Johannes" sind klar angehoben, so dass auch die Wangen leicht hochgezogen wirken. Doch die Augen und die Brauen scheinen nicht angespannt. Insgesamt macht das Gesicht einen freundlich-lächelnden Eindruck, aber dies könnte auch allein durch den Ausspruch von Vokalen wie "e" oder "i" zustande kommen, so dass es nicht unbedingt als emotionaler Ausdruck gelesen werden muss. Doch Vasari ist vom "riso", vom Lachen (oder meint er vielleicht doch ein Lächeln?) des jungen, als Engel verkleideten Putto überzeugt: "[...] il quale par che rida tanto naturalmente, che muove a riso chi lo guarda, né lo vede persona di natura malinconica che non si rallegri"<sup>511</sup>. Alberti folgend vermarktet hier Vasari die Malerei als heilsames Wundermittel, das sogar Melancholiker aufheitern kann.

---

<sup>510</sup> Vgl. BEVILACQUA, Alberto, (Hg.), *L'opera completa del Correggio*, Mailand 1970, S. 107; DI GIAM-PAOLO, Maria, MUZZI, Andrea (Hg.), *Correggio: catalogo completo dei dipinti*, Florenz 1993, S. 114.

<sup>511</sup> VASARI, *Le vite*, S. 573. "[...] ein Putto mit einem Buch in der Hand, der so natürlich lacht, dass er jeden Beschauer unweigerlich zum Lachen bringt und auch der trübsinnigste Mensch sich bei seinem Anblick erheitert". VASARI, *Lebensläufe der berühmtesten Maler*, S. 250f.

### 3. Mythologische / allegorische Figuren:

#### 3.1. Satyr und Amor / Putto

*Abb. 38.a–c: Agnolo Tori, genannt Bronzino (1503–72), Venus, Amor und Satyr, zwischen 1553–1555, Öl auf Leinwand, 135 x 231 cm, Rom, Galleria Colonna.*

Über die ganze Bildlänge räkelt sich die nackte Göttin der Schönheit, die Venus, (Gesicht **Abb. 38.a**) welche die Liebe schlechthin symbolisiert. Ihrem Sohn Amor (**Abb. 38.b**) hat sie den Bogen weggenommen und "versteckt" ihn hinter ihrem Kopf, während Amor lächelnd dahinterschaut und ihn wieder an sich reißen will. Venus blickt nach oben ausserhalb des Bildraums (nicht zum Satyr) und gibt sich mit ausgestreckten Armen ihrem Schicksal hin. Rechts ragt ein Satyr aus dem Hintergrund hervor und blickt sein Liebesobjekt begierig an. Mit der Panflöte in seiner linken Hand stützt er seinen Oberkörper auf Venus' Liege auf, seine Rechte ist von Erregung aufgefächert, die Finger wedelnd, bereit, sie auf die makellose weisse Haut der Venus zu legen. Satyrs Blick (**Abb. 38.c**) klebt auf ihren Brüsten. Seine Mundwinkel sind stark nach hinten und oben gezogen, die Zunge vor die Unterlippe geschoben. Das ganze Gesicht ist enorm angespannt und das mit Venus' Hautfarbe kontrastierende braune Inkarnat gerötet und wie heiss vor Gier. Die Nasenflügel sind in die Breite gezogen, zwischen der Nase und den Augen haben sich kleine Falten gebildet wie beim Nasenrumpfen; die Brauen sind stark in die Höhe gezogen, so dass auf der Stirn Falten sichtbar werden. Nach dem Ekman-Schema würde es sich in abgeschwächter Form um ein *Freude-Erregung-Lächeln* oder *Freude-Überraschung-Lächeln* handeln, was auch genau in den ikonografischen Zusammenhang passt. Doch ahnt der Betrachter, dass dem Ausdruck des Mischwesens sodann Laute folgen würden, also eine Mischung zwischen Lachen und Lächeln. Am Kopf erinnern der Bockbart, der schmale, aber stark gebogene Mund, die aufgeworfene Nase, der grosse Abstand zwischen Augen und Brauen und die beiden Hörner daran, dass der Satyr ein Mischwesen ist, halb Mensch halb Ziegenbock. Sein Grinsen verzerrt das Gesicht zur Grimasse, die Lüsterheit anzeigt.

Das Gesicht des kindlichen Cupido hingegen ist entspannter, doch an Wangen und Ohren ebenfalls leicht gerötet. Sein Blick sucht den Pfeil, der Mund ist leicht geöffnet, die Wangen leicht hochgezogen: ein *empfundenes Lächeln* huscht über sein Antlitz. Der Mund der Venus ist auch sehr leicht geöffnet, ihr Gesicht zufrieden-entspannt, verzückt-entrückt, doch die Mundwinkel sind nicht hochgezogen, so dass kaum von einem Lächeln gesprochen werden kann. Die Mindestanforderung für ein Lächeln, die Innervierung des Zygomaticus major, ist nicht erfüllt.

Bereits zwei zeitgenössische Literaten erwähnten das Bild.<sup>512</sup> Giorgio Vasari nennt Alamanno Salviati als Auftraggeber, ein Onkel von Herzog Cosimo de' Medici. Die Salviati gehörten zu einer einflussreichen Florentiner Familie, die Bankgeschäfte mit Frankreich tätigte und aus der mehrere Kardinäle hervorgingen. Bronzinos Venus-Darstellung diente mit drei anderen Gemälden von nackten Frauen als *sopraporte*<sup>513</sup>, die Hängung war also relativ hoch. Es wäre interessant zu wissen, in welchen Räumen die Bilder hingen und welche Funktion sie besaßen. Es ist bekannt, dass der erotische Frauenakt häufig in Schlafzimmern hing, weil man sich dort von schönen und würdigen Gestalten einen positiven Einfluss auf die Zeugung erhoffte, wie Alberti bemerkte.<sup>514</sup> Ausserdem waren solche Bilder beliebte Stücke für Privatsammler. Die Ikonografie für nackte Frauendarstellungen erhielt durch die Poesie eine zusätzliche Legitimation. Zur Zeit des Entstehens von Bronzinos *Venus* herrschte ein Diskurs über Allegorien von emotionalen Zuständen wie der Liebe, des Vergnügens oder des Neids.<sup>515</sup> Dieser allegorische Diskurs wollte aus der Lust an der fleischlichen Liebe eine moralische Sinnebene herauschälen.<sup>516</sup>

Bronzino betätigte sich auch als Dichter und schrieb unter anderem ein Sonnett über eine Venus-Darstellung, die von Michelangelo konzipiert und die Bronzinos Lehrer, Pontormo, in ein Gemälde umsetzte: "Venus und Amor" (**Abb. 39**).<sup>517</sup> Er hat sich auch malerisch bereits vor der Römer Venus mit dem Thema auseinandergesetzt: Erhalten sind zwei Gemälde mit einer Venus und einem Cupido (die Londoner Allegorie, **Abb. 40**) und die Budapester Venus, **Abb. 41**). Im Gegensatz zu diesen früheren Darstellungen fügte Bronzino in der Römer Venus den erregt lächelnden Satyr in die Komposition ein, der die Rolle des Betrachters übernimmt. "Bronzino further enhanced the erotic theme by introducing a leering satyr who may have been developed from the satyrlike mask in the Michelangelo-Pontormo painting."<sup>518</sup> Die Masken, Symbol von Täuschung und Laster bzw. Tugend, sind aber auch in den beiden früheren Venus-Darstellungen Bronzinos präsent. In der Budapester Venus (**Abb. 41**) sind bei ei-

<sup>512</sup> Bronzinos "Venus, Amor und Satyr" erwähnt Giorgio Vasari in seinen *Viten* (1568) und Raffaello Borghini in seinem "Riposo" (1584).

<sup>513</sup> Neben Bronzinos Bild wurden drei Bilder von Michele di Ridolfo del Ghirlandaio in einem Inventar von 1704 als *sopraporte* bezeichnet, darunter ebenfalls eine Venus mit Cupido sowie die *Nacht* und *Morgendämmerung* nach Michelangelos Skulpturen in der Neuen Sakristei San Lorenzos, Florenz. Vgl. **VENERE E AMORE: Michelangelo e la nuova bellezza ideale**, zweisprachiger (ital./engl.) Ausstellungskatalog (Ausstellungsort: Florenz, Galleria dell'Accademia, 26.6.–3.11.2002), hrsg. v. F. Falletti u. J. Katz Nelson, Florenz 2002, S. 209.

<sup>514</sup> Vgl. ALBERTI, Leon Battista, *Zehn Bücher über die Baukunst*, Buch IX, 4, S. 486.

<sup>515</sup> Bronzinos Freund Benedetto Varchi beispielsweise schrieb einen Text "Sulla Gelosia". Vgl. GASTON, Robert W., *Love's sweet poison: a new reading of Bronzino's London Allegory*, in: *I Tatti Studies: Essays in the Renaissance*, Band 4, 1991, S. 255.

<sup>516</sup> BODART, Diane, *Rinascimento e Manierismo*, Florenz/Mailand 2005, S. 134.

<sup>517</sup> Das Sonnett Bronzinos trägt den Titel "Sopra una pittura d'una venere". Vgl. **VENERE E AMORE**, Ausstell.kat., S. 209.

<sup>518</sup> **VENERE E AMORE**, Ausstell.kat., S. 210.

ner Restaurierung pentimenti auf der Höhe der Schultern des Putto im Vordergrund auftaucht.<sup>519</sup> Ein Satyr-ähnlicher Kopf kam zum Vorschein, der sich nach oben richtet und die Venus lachend anschaut (**Abb. 42**). An seiner Stelle malte Bronzino dann die zwei Putti; einer davon lächelt aus dem Bild heraus den Betrachter an und kann so wie die Satyrn als Stellvertreter des Betrachters gelesen werden. "Nella redazione finale, l'inganno dell'amore carnale rappresentato da questa figura [Satyr] viene incluso nella composizione attraverso la maschera dall'effigie satiresca ai piedi del putto."<sup>520</sup> Cox-Rearick sieht im Gesicht des Satyrs in der Römer Venus eine Weiterentwicklung der satirischen Maske.<sup>521</sup> Da Bronzino, wie Vasari berichtet, auch Karnevals-Dekorationen für Theaterstücke ausführte, ist diese Vermutung nachvollziehbar, dass zwischen der Maske in den Venus-Darstellungen als Symbol für Täuschung und Betrug (inganno) in der Liebe und dem lachenden Gesichtsausdruck ein Zusammenhang besteht. Festzuhalten ist, dass der hämisch lachende Gesichtsausdruck der Maske und des Satyrs negativ konnotiert, während das Lächeln der Putten positiv besetzt ist.

Darstellungen von Putten<sup>522</sup> kommen in mythologischen wie in religiösen Szenen vor. Die Amoretten oder Putten sind junge Liebesgötter, die meist nackt, mit oder ohne Flügel dargestellt werden, und den römischen Liebesgott Amor (Eros in der griechischen Mythologie) häufig begleiten oder auch nur dekorative Funktion haben. Sie sind charakterisiert durch ihre Heiterkeit und Unbeschwertheit. Beispiele aus der italienischen Renaissance gibt es zuhauf; ein besonders expressives findet sich in einer Tafel von Parmigianino:

**Abb. 43:** *Girolamo Francesco Maria Mazzola, genannt Parmigianino (1503–40), Bogenschnitzender Amor, zwischen 1534 und 1539, gemalt auf Lindenholz, 157 x 89 x 8 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.*

Vasari lobte die Maniera dieses Bildes und Parmigianinos Erfindungskraft (invenzione) und beschrieb auch die beiden sich streitenden Putti (**Abb. 43.a**): "[...] a' piè del quale [Cupido] fece due putti, che sedendo uno piglia l'altro per un braccio e ridendo vuol che tocchi Cupido con un dito, e quegli, che non vuol toccarlo, piange mostrando aver paura di non cuocersi al fuoco d'amore"<sup>523</sup>. Die Putti verkörpern zwei gegensätzliche oder zumindest sehr unterschiedliche affektive Zustände: einerseits Amusement mit dem lächelnden, gelockten Knabekopf,

<sup>519</sup> Vgl. **BRONZINO: PITTORE E POETA alla corte dei Medici**, Ausstellungskatalog (Ausstellungsort: Florenz, Palazzo Strozzi, 24.9.2010–23.1.2011), hrsg. v. C. Falciani [et al.], Florenz 2010, S. 210.

<sup>520</sup> **BRONZINO: PITTORE E POETA**, Ausstell.kat., S. 210.

<sup>521</sup> Vgl. **BRONZINO: PITTORE E POETA**, Ausstell.kat., S. 212.

<sup>522</sup> Im Italienischen bezeichnet putto ein männliches Kleinkind bis zu zwei Jahren; das Wort stammt aus dem Lateinischen putus, puttus für Knabe. In der Kunst bedeutet "Putto" die kindliche Gestalt des Liebesgottes Eros, erstmals dargestellt um 400 v. Chr. auf Vasen. Vgl. **KÖRNER**, Hans, "Wie die Alten sungen...": *Anmerkungen zur Geschichte des Putto*, in: *Das Komische in der Kunst*, hg. v. R. Kanz, Köln 2007, S. 59–90, besonders zur Geschichte: S. 65–69.

<sup>523</sup> **VASARI**, *Le vite*, S. 783.

der mit seinem aus dem Bildraum hinausweisenden Blick mit dem Betrachter anbandelt, und andererseits Protest mit dem Putto, der sich heftig wehrt und sich dabei versteift, seine Hand abweist, den Blick abwendet und kräftig die Brauen zusammenzieht.<sup>524</sup>

Zurück zu Agnolo Bronzino: Er verfasste nebst der petrarkistischen Liebeslyrik auch die sich meist explizit von ihr abgrenzende burleske Lyrik<sup>525</sup>, die Deborah Parker als "one of the most popular pursuits of the time"<sup>526</sup> bezeichnet. Während die burleske Dichtung die Komik zum Ziel hatte, "recar piacere et diletto alle genti"<sup>527</sup>, so wusste Bronzino, dass auch die Malerei diese Funktion übernehmen konnte. Diesem Thema widmete er sein Gedicht "Del pennello". Er sagt darin, dass alle Männer und Frauen sich darüber freuen, was der Pinsel darstellen kann.<sup>528</sup> Im Freundeskreis Bronzinos war es sehr üblich, Dichtung und Malerei zu vergleichen. So zum Beispiel das von Bronzinos Freund Benedetto Varchi verwendete Zitat Plutarchs, dass Malerei stumme Poesie sei und Poesie wie gesprochene Malerei.<sup>529</sup> In beiden Kunstformen wurde zur Zeit Bronzinos eine stark kodierte Sprache verwendet, welche eine vertiefte Auseinandersetzung verlangen würde. Viele Forschungen haben beide Kunstformen einzeln untersucht; Deborah Parker äussert den Wunsch, dass künftige Forschungen nötig wären, um diese zu verknüpfen und die Zusammenhänge und Wechselbezüge zwischen verbaler und malerischer Ausdrucksweise auszuleuchten.<sup>530</sup>

Als Maler musste Bronzino sich unweigerlich mit der Oberfläche und der Erscheinung der Dinge beschäftigen. Diese Auseinandersetzung fand auch in seine Gedichte Eingang. So fragte er sich beispielsweise, ob die Liebe "vera o finta" sei<sup>531</sup>, und klagte an anderer Stelle die Physiognomie an, weil sogar sie nicht zuverlässig zwischen einem Mörder und einem Sodo-

---

<sup>524</sup> Sydney Freedberg sah in den beiden Putten eine Versinnbildlichung der antiken Kräfte Anteros (männlich) und Liseros (weiblich), welche durch ihren Kampf das Feuer der Liebe, Eros, entfachen bzw. löschen. Vgl. *VERE E AMORE*, Ausstell.kat., S. 101.

<sup>525</sup> Bronzinos Gedichtsammlung *Rime in burla del Bronzino pittore* zirkulierte als Manuskript, doch gab es auch gedruckte Versionen. Die Gedichte erzählen verschmitzt-humorvolle wie auch derbe Spässe mit sexuellen Anspielungen für Eingeweihte. Vgl. **PARKER**, Deborah, *Towards a reading of Bronzino's burlesque poetry*, in: *Renaissance Quarterly*, Dezember, 1997, The Free Library, 22. Dezember. URL: [http://www.thefreelibrary.com/Towards a reading of Bronzino's burlesque poetry.-a020759975](http://www.thefreelibrary.com/Towards+a+reading+of+Bronzino's+burlesque+poetry.-a020759975) (30.03.11).

<sup>526</sup> **PARKER**, *Towards a reading of Bronzino*, o.S.

<sup>527</sup> So formulierte der Florentiner Verleger von burlesker Literatur, Filippo Giunti, die Funktion in einem Vorwort einer solchen Publikation. Entsprechend wurden die burlesken Kompositionen als "capitoli giocosi," "non meno arguti et artificiosi che giocondi e piacevoli capitoli," "rime in sulla burla," oder "stil burlesco giocondo, lieto, amorevole, e per dir così buono compagno" angekündigt. Vgl. **PARKER**, *Towards a reading of Bronzino*, o.S.

<sup>528</sup> Wobei auch hier nebst dem wörtlichen Sinn des "Pinsels" auch eine symbolische erotische Ebene dazukommt. Vgl. **PARKER**, *Towards a reading of Bronzino*, o.S.

<sup>529</sup> Vgl. **LEE**, Rensselaer W., *Ut pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting*, in: *The Art Bulletin*, Nr. 22, 1940, S. 197.

<sup>530</sup> Vgl. **PARKER**, *Towards a reading of Bronzino*, o.S.

<sup>531</sup> Vgl. **GASTON**, *Love's sweet poison*, S. 269.

miten oder zwischen einem Traurigen und einem Leichtfertigen unterscheiden könne.<sup>532</sup> In einem anderen Gedicht sah Bronzino im "finto riso", von Robert W. Gaston mit *counterfeit smile* übersetzt, nichts anderes als das Mittel zu Erfolg und Geld im Leben.<sup>533</sup> Gaston fasst sodann ein drittes Gedicht zusammen, das mit den Zeilen "Se l'occhio non m'inganna, e 'l ver mi dice" beginnt, "but within a few lines Amor is there, playing and smiling (mentre ei gioca, e ride), and the suffering is about to begin"<sup>534</sup>. Das Lächeln Amors also nur ein "finto riso"?<sup>535</sup>

Dass Satyrn in der italienischen Kunst auch weniger lüstern lachen können, zeigt die nur 28 Zentimeter grosse Marmorbüste mit einem *empfundene* Lächeln (obwohl die Beteiligung der Augen unklar ist) aus der Sammlung Schloss Ambras<sup>536</sup> bei Innsbruck (**Abb. 44**). Die Identifikation der Büste als Satyr ist nicht sofort ersichtlich. Der geöffnete Mund zeigt makellose Schneidezähne der oberen Zahnreihe, die nicht an ein böckisches Gebiss erinnern. Die Gesichtshaut ist glatt gearbeitet wie bei einer Darstellung eines Kindes von Desiderio da Settignano (Vgl. **Abb. 53.a**); auch die Wangenrübchen und die proportional zum Kopf grossen Augen erinnern eher an ein Kind. Weder ein Bocksbart noch eine tierisch geformte Nase oder eine faltenzerknitterte Stirn zeigt die Büste. Da auf der Webseite des Museums nur eine Frontalansicht des Kopfes vorliegt, sind die langgezogenen Ohren, die in eine Spitze laufen, erst auf den zweiten Blick sichtbar. Ein weiterer Anhaltspunkt sind die dichten gewellten Haare, die auf die Wildheit der Figur hinweist. Das grosse schwarze Kreuz aus Email am Hals dürfte gemäss Margot Rauch vermutlich aus einem religiösen Bedürfnis heraus entstanden sein, das heidnische Motiv des Satyrs durch ein christliches Zeichen zu markieren und damit zu dominieren.<sup>537</sup>

Die Büste war vermutlich für eine Wandnische innerhalb des Antiquariums von Erzherzog Ferdinands II. vorgesehen, welche antike Skulpturen oder Kopien präsentierte. Es lässt sich jedoch nicht mehr nachweisen, ob der *Satyr* zu jenen Figuren gehört, welche Ferdinand II.

---

<sup>532</sup> Die Physiognomik, welche "die Gesichter studiere", kommt in Bronzinos Gedicht "In Lode della galea" vor. Vgl. GASTON, *Love's sweet poison*, S. 269.

<sup>533</sup> Vgl. GASTON, *Love's sweet poison*, S. 269.

<sup>534</sup> Vgl. GASTON, *Love's sweet poison*, S. 269.

<sup>535</sup> Die negative Konnotation könnte auch auf einen Einfluss des griechischen Gedichtes von Moschus über Venus und Cupido hinweisen, dessen Rezeption in Florenz Roberto Leporatti aufzeigt. Vgl. LEPORATTI, Roberto, *Venere, Cupido e i poeti d'amore*, in: *VENERE E AMORE*, Ausstell.kat., S. 65–89, bes. 76–81.

<sup>536</sup> Das Schloss Ambras liess der Habsburger Erzherzog Ferdinand II. (1529–1595) als Wohnschloss für sich und seine Frau Philippine Welser bauen und richtete dort seine grosse Kunst- und Wunderkammer ein. Über 200 Bildnisse zählt die Porträtgalerie, unter anderem von Künstlern wie Lukas Cranach, Tizian, van Dyck und Velázquez. Die Ambraser Sammlung ist heute Teil des Kunsthistorischen Museums Wien. Vgl. <http://www.khm.at/de/ambras/geschichte/das-schloss-erzherzog-ferdinands-ii/> (30.3.11)

<sup>537</sup> Literatur über die Büste konnte ich keine finden. Via E-Mail hatte ich im März/April 2011 jedoch Kontakt mit Margot Rauch, Kuratorin im Schloss Ambras. Ihr verdanke ich alle Hinweise zur Herkunft und möglichen Aufstellung der Marmorbüste.



1578 in Rom für diese Nischen bestellt hatte. Derzeit sind keine anderen dionysischen Figuren im Antiquarium erhalten. Ob ursprünglich weitere Figuren aus dem Gefolge des Dionysos vorhanden waren, müsste überprüft werden.<sup>538</sup>

### 3.2. Demokrit

**Abb. 45:** Donato Bramante (1444–1514), Heraklit und Demokrit, zwischen 1487 und 1492, abgenommenes Fresko, 102 x 127 cm, Mailand, Pinacoteca di Brera.

Der eher als Architekt bekannte Donato Bramante arbeitete auch als Maler. In einem Privathaus in Mailand hat er über einem Kamin, sehr wahrscheinlich zwischen 1487 und 1492, ein Fresko gefertigt, das einen weinenden Heraklit und einen lachenden Demokrit zeigt.<sup>539</sup>

Die beiden Philosophen sitzen in antikisch anmutenden Roben vor einer Wand mit einem antikisierenden Fries<sup>540</sup>, an einem Tisch mit offenen Büchern, und zwischen ihnen schwebt ein grosser Globus, dem sich beide zuwenden. Der eine weint, der andere lacht über die Welt. Demokrit ist mit leicht geöffnetem Mund dargestellt, man sieht die obere Zahnreihe. Dabei sind die Lippen eher lang- als hochgezogen. In der unteren Gesichtshälfte sind kaum Falten sichtbar, obwohl bei solchen Feststellungen wegen der Qualität des abgenommenen Freskos<sup>541</sup> grosse Vorsicht geboten ist. Die Augenlider sind leicht angespannt und damit ist die Augenöffnung verkleinert. Unter dem unteren Augenlid haben sich Linien und Falten gebildet (minime Intensität von Action Unit 7). Die hell gemalte Stirn ist faltenfrei. Drei Finger der linken Hand ruhen auf einer Buchseite, der rechte Arm ist angewinkelt, und mit Zeige- und Mittelfinger weist Demokrit auf den Globus. Sein Blick scheint über den Globus hinaus in die weite Ferne zu schweifen. Das Gesicht drückt ein *empfundenes Lächeln* aus.

Die literarische und bildliche Rezeption des gegensätzlichen Philosophenpaares erlebte eine vielschichtige und lange Tradition mit unterschiedlichen Deutungen des Lachens Demo-

---

<sup>538</sup> Dies müsste über das Nachlassinventar von 1596 überprüft werden, wie Margot Rauch mich per E-Mail (8.4.11) darauf hingewiesen hat. Es wurde von Wendelin Boeheim im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 7, 1888, veröffentlicht und ist als Digitalisat der Universitätsbibliothek Heidelberg zugänglich unter: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/jbksak1888a/0401?sid=ccc91c3dcd5bcc367078a3b6d2efc570> (9.4.11)

<sup>539</sup> Das Haus war seit 1486 im Besitze von Gaspare Ambrogio Visconti, einem Militär, Dichter und herzoglichen Berater; er gilt als Auftraggeber. Ab 1548 gehörte es der Familie Panigarola. In der Literatur über das Fresko ist deshalb meist die Rede vom Panigarola-Haus, obschon Bramante Gast und Schützling Viscontis war. Vgl. **RA-BISCH**, *Ausstell.kat.*, S. 143; **PATETTA**, Luciano (Hg.), *Bramante e la sua cerchia: a Milano e in Lombardia 1480–1500*, Mailand 2001, S. 102.

<sup>540</sup> Kiang interpretiert die Szenen des zweiteiligen Frieses (vgl. Abb. 45) als Darstellung der Planetengötter Saturn (links) und Jupiter als Richter (rechts); diese würden sich auf die jeweiligen Temperamente der beiden Philosophen beziehen: Der melancholische Saturn auf Heraklit und der sanguinische Jupiter auf Demokrit. Vgl. **KIANG**, Dawson, *Bramante's "Heraclitus and Democritus": The Frieze*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 51 Bd., Heft 2 (1988), S. 262–268.

<sup>541</sup> Das Fresko wurde 1901 abgenommen und kam ein Jahr später in die Brera. Bereits vor der Abnahme war es in nur mittelmässigem Zustand und wies übermalte Stellen auf. Vgl. dazu **L'ANIMA E IL VOLTO**, *Ausstell.kat.*, S. 60.

krits.<sup>542</sup> Es wurde in der neoplatonischen Philosophie Ficinos reaktiviert; er soll ein ähnliches Bild für seine Akademie bestellt haben, das zu den frühesten Darstellungen des Philosophenpaares gehörte.<sup>543</sup> Für ihn gehörte Demokrit zu den an einem Überschuss an schwarzer Galle leidenden Melancholikern, ihr Lachen galt als Indiz dieser Stimmung (vgl. Kap. IV, 2.3.). Die Melancholie war ein Inbegriff des Philosophen, der ein kontemplatives Leben führte. Dadurch verwandelte Ficino das heitere Lachen Demokrits der kynischen Tradition in ein Lachen, das nur vordergründig heiter ist. Dahinter steckt eigentliche Ernsthaftigkeit und Nachdenken wie auch Weltschmerz. Dieses Konzept des lachenden Demokrits als sanguinischen Melancholiker<sup>544</sup> rezipierten die Künstler noch das gesamte 17. Jahrhundert hindurch, und es war in den Niederlanden besonders beliebt.

Doch im Kreise der Humanisten des 15. Jahrhunderts war auch eine andere Lesart möglich. Albertis Demokrit in *Momus o del principe*<sup>545</sup> war kein Melancholiker. Er lachte über absurde philosophische Vorstellungen. Ménager beschreibt sein Lachen so: "Rire, c'est réfléchir, et faire rire, c'est stimuler la réflexion."<sup>546</sup> Obwohl in der Literatur Bramantes *Demokrit und Heraklit* eher mit der neoplatonischen Philosophie in Verbindung gebracht wurde, scheint mir Albertis Demokrit hier besser in den Kontext zu passen, obwohl Alberti in *Momus* nicht auf die Gegenüberstellung der beiden Philosophen einging.

Der Mäzen Bramantes, der Humanist Visconti, betätigte sich auch als Dichter und interessierte sich für die Kartografie. Das Bild *Demokrit und Heraklit* könnte als Gesprächskatalysator von humanistisch gebildeten Leuten in seinem Umkreis gedient haben, um über die Freuden und Leiden der Welt zu philosophieren sowie über die neusten kartografischen Erkenntnisse.<sup>547</sup>

---

<sup>542</sup> Vgl. die Zusammenfassung in: RÜTTEN, Thomas, *Demokrit – lachender Philosoph und sanguinischer Melancholiker: eine pseudohippokratische Geschichte*, Leiden/New York 1992, S. 214–222 und MINOIS, *Histoire du rire*, S. 47–52. Aus der Renaissance sind gemäss Blankert nur drei Darstellungen des lachenden Demokrit und des weinenden Heraklit erhalten. Die drei haben stilistisch keine Gemeinsamkeiten, sind ikonografisch jedoch vom gleichen Typ: beide Philosophen flankieren eine Globus oder eine Weltkarte auf Augenhöhe. Vgl. **Abb. 46:** Titelblatt aus Antonio Fregosos "Opera Nova" von 1505. Vgl. BLANKERT, Albert, *Heraclitus en Democritus bij Marsilio Ficino (Heraclitus and Democritus in Marsilio Ficino)*, in: *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Bd. 1, Nr. 3 (1966–1967), S. 133.

<sup>543</sup> Ficino erwähnte die Demokrit-Heraklit-Darstellung in einem Brief und zitierte als Quelle eine Stelle im Buch X von Sidonius Apollinaris' *Epistolae*, in der steht, welche Bilder sich zur Dekoration eines Gymnasiums eignen. Vgl. RÜTTEN, *Demokrit*, S. 110; BLANKERT, *Heraclitus en Democritus*, S. 135.

<sup>544</sup> Zur Typogenese von Demokrit als sanguinischen Melancholiker vgl. RÜTTEN, *Demokrit*, S. 54–115.

<sup>545</sup> Leon Battista Alberti schrieb die Komödie zwischen 1443 und 1450, sie wurde jedoch erst 1520 publiziert. Vgl. MÉNAGER, *La Renaissance et le rire*, S. 68f.

<sup>546</sup> MÉNAGER, *La Renaissance et le rire*, S. 69.

<sup>547</sup> Gemäss einem Inventar besass Gaspare Ambrogio Visconti in seinem Haus mehrere Weltkugeln und Landkarten. vgl. *L'ANIMA E IL VOLTO*, Ausstell.kat., S. 62.

Carlo Pedretti glaubte in der Miene Heraklits ein Porträt Leonardos und in Demokrit ein Selbstporträt Bramantes zu erkennen.<sup>548</sup> Vasari hatte in seinen *Vite* Bramante als "persona molto allegra e piacevole"<sup>549</sup>. Auch er war Autor burlesker Sonnetten.<sup>550</sup>

In Lomazzos Trattato wird das Fresko Bramantes erstmals schriftlich erwähnt, unter dem Kapitel "compositione di giuochi". Er beschreibt es als "giuoco di natura"<sup>551</sup>, ohne weitere Erläuterungen. Gemeint war vermutlich die "Natur" des Menschen in seinen beiden Extremen, oder der Mensch als Spielball der Natur.

## 4. Profane Sujets

### 4.1. Narrendarstellungen

*Abb.47: Dosso Dossi, Narr, ca. 1510, Öl auf Leinwand, 60.5 x 53 cm, Modena, Galleria Estense.*

Das Bild zeigt einen etwas effeminierten, halbfigurigen Jüngling in Dreiviertelansicht mit einem Schaf; die rechte Bildhälfte öffnet sich auf eine Landschaft mit Architektur hin.

Der junge Mann mit langen Haaren hält das Schaf in seinem Schoss. Beide schauen zur Seite hin in Richtung des Bildbetrachters. Unter dem Schafskopf liegt die linke Hand, das Schaf und der Mann berühren sich. Darunter befindet sich im Bildvordergrund ein cartellino mit der heute unvollständig lesbaren Inschrift: "Sic Gi[...]ius".<sup>552</sup> Narren werden häufig in Kontakt mit Tieren dargestellt,<sup>553</sup> allerdings ist mir kein anderes Bild bekannt, in dem ein Schaf vorkommt. In Dosso Dossis "Allegorie des Herkules" (**Abb. 48.a**), das als "ritratto de buffoni de Duchi di ferrara"<sup>554</sup> beschrieben wurde, gesellt sich ein Ziegenbock unter die Leute. Das übliche Narrenattribut der Marotte fehlt auf dem Bild.

---

<sup>548</sup> Vgl. PEDRETTI, Carlo, *The Sforza Sepulchre*, Teil I, in *Gazette de Beaux-Arts*, April 1977, S. 121–131, 125.

<sup>549</sup> VASARI, *Le vite*, S. 587.

<sup>550</sup> Vgl. PATETTA, *Bramante e la sua cerchia*, S. 102.

<sup>551</sup> In einem anderen Raum im Haus Viscontis hatte Bramante weitere Fresken gemalt, welche sieben *uomini d'arme* repräsentierten. Vgl. LOMAZZO, Giovanni Paolo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, Libro VI, Kap. XL, Mailand 1585, S. 384.

<sup>552</sup> Zwei oder drei Buchstaben fehlen. Vgl. **DOSSO DOSSI. COURT PAINTER in Renaissance Ferrara**, Ausstellungskatalog, hg. v. A. Bayer, (Ausstellungsorte: Ferrara: Civiche Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea, Palazzo dei Diamanti, 26.9.–14.12.1998; New York: The Metropolitan Museum of Art, 14.1.–28.3.1999; Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 27.4.–11.7.1999), New York 1998, S. 86.

<sup>553</sup> Narrendarstellungen mit einem Affen z. B. in **Abb. 50**: Wandmalereien von Romanino im Castello del Buonconsiglio in Trient (bei denen Dosso Dossi mitgearbeitet hat); Papagei in Veroneses "Gastmahl im Hause Levis" (**Abb. 49**); oder mit einem Hund, dem der Narr in den Schwanz beisst. Vgl. Illumination aus einer französischen Bible historique, Anfang des 14. Jahrhunderts: <http://www.imagesonline.bl.uk/results.asp?image=006990> (13.3.11)

<sup>554</sup> So wird die "Allegorie des Herkules" 1660 in einem Briefwechsel zwischen dem Maler Michelangelo Vanni und Roberto Cennini, Markgraf von Castiglioncello del Trinoro, genannt. Die Ikonografie des Bildes ist bis heute umstritten. Vgl. **RABISCH**, *Ausstell.kat.*, S. 144.

Der Mund des Jünglings ist leicht geöffnet und die obere Zahnreihe sichtbar. Die Mundwinkel sind gleichmässig nach oben gezogen, so dass die Wange geprägt ist von der Nasolabialfalte sowie den Grübchen. Die Wangen sind hochgezogen, die Haut drückt gegen die Augen und produziert kleine Wülste unter den Augen. Selbst auf der mir vorliegenden, grossen Reproduktion (22 x 19 cm) ist nicht klar ersichtlich, ob der Maler in den Augenwinkeln auch Krähenfüsse abgebildet hat.<sup>555</sup> Dies liegt nicht nur an der Reproduktion, sondern auch in der Tatsache, dass die Farbe nur dünn auf die Leinwand aufgetragen wurde, jetzt abgeschleudert und die Gesichtsfarbe voller kleiner Risse ist. Sind es kleine Falten im rechten Augenwinkel oder sind es kleine Risse?

Da der Mann den Kopf leicht neigt, könnte man auf ein *Verlegenheitslächeln* schliessen. Doch alle anderen Indizien weisen es als ein *empfundenes Lächeln* aus. Sein rotes Kleid mit dem weissen Unterhemd erinnert eher an höfische oder zeitgenössische venezianische Kleider als an ein Narrenkleid (vgl. mit **Abb. 49**, Narr aus Veroneses Gastmahl). Der Hut in Dossos Bild ist einfacher geschnitten als die üblichen Narrenkappen, welche mehrere Einschnitte und hervorkragende Elemente aufweisen (siehe **Abb. 49**). Im Gesicht lassen sich keine Deformationen erkennen, die Hinweise auf eine körperliche Behinderung, von der viele Hofnarren betroffen waren, geben würden. In einer halbfigurigen Darstellung ist auch die Körpergrösse kaum einschätzbar, da die Landschaft im Hintergrund nicht zum Grössenmassstab dienen kann. Vergleicht man Dossos Bild mit anderen Narrenbildnissen, erscheint die Person ungewöhnlich jung. Während bei vielen Narren Schellen an die Kappe angenäht waren, hängt hier ein feines Medaillon am Hut, dessen Sujet nicht mehr klar erkennbar ist; es scheint, dass zwei Einzelteile (Büsten) darauf abgebildet sind, vielleicht der Herzog, bei dem der Narr angestellt war (vgl. Medaillon auf der Brust des Narren in **Abb. 51**)? Die Abwesenheit der hier beschriebenen Attribute, die die üblichen Narrenbildnisse charakterisieren, wird in der Literatur über dieses Bild nicht thematisiert. Das Lachen als Attribut eines Narren schien zu genügen. Interessant sind drei Erwähnungen aus Inventarlisten des frühen 17. Jahrhunderts in der Provenienz-Geschichte dieser Leinwand, aus denen hervorgeht, dass sich das Bild in der Sammlung der Herzöge d'Este von Modena und Ferrara befand<sup>556</sup>, wo Dosso Dossi ab 1514 unter Alfonso I. und später unter dessen Sohn und Nachfolger Ercole II. als Hofmaler wirkte. Das

---

<sup>555</sup> Vgl. **DOSSO DOSSI. COURT PAINTER**, Ausstell.kat., S. 87.

<sup>556</sup> Spätestens 1720 war das Bild mit Sicherheit im Besitz der herzoglichen Este-Sammlung in Modena; 1624 gehörte es zur Sammlung des Kardinals Alessandro d'Este in Rom und wurde als "una testa in tela d'un buffone, con cornice nera tocca d'oro" beschrieben. Es wird vermutet, dass es sich beim Inventar-Eintrag aus der Sammlung Camillo Pamphilj in Rom 1648 um dasselbe Bild handelt: "mezza figurina di un buffone, che ride con una pecora in braccio". Ein herzogliches Inventar nennt 1663 ein "Ritratto del Gonella dipinto da Dosi con cornice schietta." Ob es sich bei den Einträgen mit Sicherheit um das hier beschriebene Bild handelt, ist mit Ausnahme des Inventars von 1720 nicht zu klären. **DOSSO DOSSI. COURT PAINTER**, Ausstell.kat., S. 88, Fussnoten 2, 4 und 6.

hier besprochene Bild gilt als Frühwerk Dossos und ist also vor seiner Ferrareser Zeit in Venedig um 1510 entstanden, wo Dosso unter starkem Einfluss Giorgiones arbeitete, an dessen Stil man in Dossos Bild erinnert wird.<sup>557</sup>

Es ist nicht bekannt, ob das Bild ein Auftrag war oder welche Funktion es hatte. In einer der erwähnten Inventarlisten ist von einem Gonella-Porträt die Rede. Der Hof in Ferrara hatte mehrere Hofnarren, die Gonella genannt wurden. Der heute berühmteste unter ihnen ist wohl der bevorzugte Narr von Niccolò d'Este (ca. 1384–1441), abgebildet auf einem Porträt, das Jean Fouquet zugeschrieben wird (**Abb. 52**). Ob Dosso das etwa 70 Jahre vorher entstandene Bildnis bekannt war, ist nicht auszumachen. Dossos Komposition wie auch der Ausdruck des Narren sind völlig verschieden von Fouquets Bildnis. Es ist jedoch wahrscheinlich, dass Dosso über ihn Geschichten kannte, die erstmals 1506 und weitere Male im 16. Jahrhundert publiziert wurden.<sup>558</sup> Auch dürften die Geschichten am Hofe in Mantua und in Ferrara weiterhin erzählt worden sein. Im erwähnten Ausstellungskatalog wird vermutet, dass die Wahl Dosso Dossis, ein Narrenbildnis zu malen, als Hinweis dafür gelten könnte, dass sein Aufenthalt in Venedig vom Herzog Francesco Gonzaga und seiner Frau Isabella d'Este finanziert worden war. Das Halten von Narren war in Mantua wie in Ferrara eine beliebte Tradition des Hofes. Mit diesem Narren-Bildnis wollte sich Dosso vielleicht bei seinen künftigen Auftraggebern beliebt machen. Von Francesco Gonzaga in Mantua wurde Dosso 1512 jedenfalls für ein grosses Werk bezahlt<sup>559</sup>, noch bevor er dann jahrelang für ihn in Ferrara arbeitete.

Im Gegensatz zu Dossos *Narr* drückt Gonella in Fouquets Bild (**Abb. 52**) etwas Schüchternes, Trauriges aus, obwohl sein Lächeln mehr als nur angedeutet ist. Die Schultern scheinen etwas hochgezogen, die Arme sind verschränkt, der Kopf schräg gehalten und die Brauen wie beim Erstaunen hochgezogen, so dass sich auf der Stirn Falten nachzeichnen. Gonellas Blick schaut rechts aus dem Bild, die Lider sind schwer und von Alter geprägt, und etwas rot unterlaufen.

Auf eine mögliche Erklärung für den traurigen Charakter im Porträt Gonellas von Fouquet weist eine Geschichte hin, die dem Autor Matteo Bandello<sup>560</sup> von Galasso Ariosto, dem Bruder des berühmten ferraresischen Schriftstellers, zugespielt wurde. Sie erzählt, dass der Narr seinen Herzog in den Po geworfen habe, da dieser an Fieber erkrankt war und auf diese Weise

---

<sup>557</sup> Man beachte die Komposition des Porträts mit der bukolischen Landschaft im Hintergrund sowie die Farben: das Rot, Grün, Blau.

<sup>558</sup> Es handelt sich um Geschichten in einer Faceziensammlung von einem gewissen Meister Raynaldo da Mantua. Vgl. **GINZBURG**, Carlo, *Le peintre et le buffon: le Portrait de Gonella de Jean Fouquet*, in: *Revue de l'art*, 111.1996, S. 26f. und Fussnote 15.

<sup>559</sup> Vgl. **DOSSO DOSSI. COURT PAINTER**, Ausstell.kat., S. 4.

<sup>560</sup> Matteo Bandello publizierte die Geschichte in seinen *Novelle*, Buch IV, 23, zitiert nach **GINZBURG**, *Le peintre et le buffon*, S. 37. Bandello lebte mehrere Jahrzehnte nach Gonella, von dem hier die Rede ist.

"abgekühlt" werden sollte. Doch diese Geste ging einen Schritt zu weit, und dem Herzog war nicht mehr zum Lachen zumute. Er warf Gonella ins Gefängnis und verurteilte ihn zum Tode. Kurz vor seiner Hinrichtung sei er in Tränen ausgebrochen und war voller Reue.<sup>561</sup> Nun gehörten natürlich solche Geschichten, ob wahr oder nicht, zur Mythenbildung des ferraresischen Hofnarrs, die zur Zeit des Malers des Porträts von Abb. 52 noch nicht existierten. Doch weisen diese Geschichten auf die schwierige Beziehung zwischen Narr und Herzog hin, welche sich vielleicht als Spuren negativer Emotionen im Gesicht und in der Haltung des Narren verfestigt hatten und die dem aufmerksamen Maler nicht entgangen waren.

## 4.2. Porträt: Kinder

Parallel zur Entwicklung der Putto-Ikonografie, welche Donatello innovativ neu zum Leben erweckte, kam die Darstellung des historischen Kindes auf. Diese Entdeckung der Kindheit als eigenständiger Lebensabschnitt schlug sich nach der Antike erstmals wieder in der Kunst des 15. Jahrhunderts nieder.<sup>562</sup> Ein Beispiel dafür ist Desiderios *lachendes Kind*, welches "has no precedent, classical or otherwise, and marks the changing conception of the Renaissance child – indeed of the modern child"<sup>563</sup>.

*Abb. 53.a–e: Desiderio da Settignano (um 1430–1464), Lachendes Kind, um 1460–1464, Marmor, 33 x 21.5 x 13 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.*

Die kleine Marmorbüste strahlt eine ansteckende Fröhlichkeit aus. Wie könnte ein Betrachter auf diese Skulptur nicht mit einem Lächeln reagieren? Das Kind, von der Frisur her ein kleiner Junge (vor allem die Seitenansicht von links mit dem Schatten eines Grübchens in der Wange, lässt auch an ein Mädchen denken, vgl. **Abb. 53.e**), lacht mit offenem Mund, und hinter den kleinen Milchzähnen ist die Zunge sichtbar. Obschon der Augapfel blank ist<sup>564</sup>, gelang dem marmorarius durch die subtile Behandlung der pausbäckigen Gesichtsoberfläche ein differenzierter Ausdruck, welcher sich unter verschiedenen Lichtverhältnissen auch leicht

---

<sup>561</sup> Vgl. GINZBURG, *Le peintre et le bouffon*, S. 26.

<sup>562</sup> Ariès spricht von einer (Wieder-) "Entdeckung der Kindheit" seit dem 13. Jahrhundert, die ihren Ausdruck in der Kunst jedoch erst im 15. und 16. Jahrhundert fand, als Kinder erstmals mit dem ihnen eigentümlichen Körperproportionen auftreten. Vgl. ARIÈS, Philippe, *Geschichte der Kindheit*, München 2007, S. 98 und 108; LUCHS, Alison, *Les Bambini*, in: *Desiderio da Settignano. Sculpteur de la Renaissance florentine*, Ausstellungskatalog (Ausstellungsorte: Paris, Musée du Louvre, 27.10.2006–22.1.2007; Florenz, Museo Nazionale del Bargello, 22.2.–3.6.2007; Washington, National Gallery of Art, 1.7.–8.10.2007), hrsg. v. M. Bormand, B. Paoletti Strozzi, N. Penny, Paris 2006, S. 160.

<sup>563</sup> COONIN, Arnold Victor, *Portrait Busts of Children in Quattrocento Florence*, in: *Metropolitan Museum Journal*, Vol. 30, 1995, S. 61.

<sup>564</sup> Bei anderen Kinderbüsten Desiderios ist – mit einer zweiten Ausnahme – die Iris meist fein eingeritzt; Vgl. *DESIDERIO DA SETTIGNANO*, Ausstell.kat., S. 160–175.

modifiziert und dadurch äusserst lebhaft erscheint.<sup>565</sup> Der Kinn hängt locker herunter (siehe **Abb. 53.b und e**), die Wangen sind hochgeschoben, so dass sich unter und neben den Augen entsprechende Vertiefungen und Erhöhungen befinden. Die Brauen liegen hoch, so dass sich zusammen mit dem locker hängenden Kinn mit der Freude auch eine Überraschung zum Ausdruck kommt (*Freude-Überraschung-Lächeln* bzw. -Lachen, da der Mund offen ist). Der Kopf ist leicht gedreht und der Knabe schaut nach links, wo sich eine für ihn lustige Szene abspielt, die ihn zum Lachen bringt. Vielleicht schaut er einer spielenden Katze zu?

In der Zeit zwischen 1460 und 1510 entstanden im republikanischen Florenz – einmalig in der Kunst der Renaissance – eine homogene Gruppe von Kinderbüsten, vornehmlich aus Marmor, die meistens den jungen Johannes den Täufer darstellten.<sup>566</sup> Seine Brust ist bedeckt von einer Tierhaut, seinem Attribut (**Abb. 54**). Desiderios lachendem Kind fehlt jedoch jegliches Attribut und kommt deshalb als Abbild eines historischen Kindes, also als Porträt, in Frage.<sup>567</sup>

"Florentines seem to have reflected more on family life in the fifteenth century than at any other time [...]"<sup>568</sup>. Seine These untermauert Najemy mit den *Ricordanze*<sup>569</sup>, den idealisierten Vorstellungen von Familie in der humanistischen Literatur, den prekären demografischen Verhältnissen<sup>570</sup> und den Gesetzen, die zur Behebung dieses Missstandes erlassen wurden. Überlebte ein Kind das erste Lebensjahr und war es zudem ein Knabe, der die patrilineare Erbfolge antreten konnte, und machte er einen gesundem Eindruck, mit viel Babyspeck, so

---

<sup>565</sup> Zu diesem Schluss kam ich anhand von vielen Fotos, die von Museumsbesuchern ins Netz gestellt wurden sowie den professionellen Bildern in kunsthistorischen Büchern. Diese nur durch Reproduktionen erfolgte Beobachtung wird jedoch bestätigt durch den senior curator für Skulptur an der National Gallery in Washington, Nicholas Penny, der über Desiderio sagt: "He's very interested in the refinement of expression, in very slight smiles [...] in types of expression which easily change with the effect of light [...], [his sculpture] is so remarkably sensitive to light." Vgl. Podcast über Desiderio da Settignano vom 7.8.07: <http://www.nga.gov/podcasts/index.shtm#audio> (8.4.11)

<sup>566</sup> Johannes der Täufer war als Stadtpatron in Florenz eine besonders beliebte Figur und wird als Kind auch in der Malerei dieser Zeit vermehrt dargestellt. Eltern sollten solche Darstellungen im Haushalt aufstellen, damit sich die Kinder mit ihnen identifizieren können, empfiehlt der Florentiner Kardinal Giovanni Dominici in seinem Traktat über Kindererziehung *Regola del governo di cura familiare*, geschrieben zwischen 1400 and 1405. Gemäss damaligen Vorstellungen, konnten solche Gegenstände einen positiven physischen Einfluss auf den Betrachter ausüben. Die Bilder sollten Kindern also Modell für tugendhaftes Handeln dienen. Vgl. COONIN, *Portrait Busts of Children*, S. 66f.

<sup>567</sup> Es befindet sich auch kein gebohrtes Loch am Kopf, in dem bei anderen solchen Büsten die Halterung eines Heiligenscheins verankert worden war. Solche Löcher könnten jedoch auch erst im 17. oder 18. Jahrhundert gebohrt worden sein, um die Büsten einem religiösen Kontext anzupassen. Vgl. LUCHS, *Les Bambini*, S. 161, 166, 168.

<sup>568</sup> NAJEMY, John M., *A History of Florence. 1200–1575*, Malden (MA)/Oxford 2008, S. 219.

<sup>569</sup> Die *Ricordanze* sind ein Art Tagebücher, die sich unter anderem mit Familienbeziehungen und ihren affektiven Implikationen beschäftigen und damit eine Fundgrube für Sozialhistoriker sind. Vgl. NAJEMY, *A History of Florence*, S. 219.

<sup>570</sup> Die Bevölkerung in Florenz lag 1380 bei 55'000, was der Hälfte der Bevölkerung vor der grossen Pest 1348 entsprach. 1427 sank sie nach weiteren Pestwellen nochmals auf 37'000 und überstieg im 15. Jahrhundert nicht 40'000. Weiter waren die hohen Brautgelder, die hohe Sterblichkeitsrate von Neugeborenen, bei gleichzeitig niedriger Geburtenrate, die grössten Probleme im Florenz des Quattrocento. Vgl. NAJEMY, *A History of Florence*, S. 219–244.

dass die Eltern in eine hoffnungsvolle Zukunft blicken konnten, waren bestimmt Gründe genug für eine wohlhabende Familie, dies angemessen – in einer Marmorbüste – festzuhalten zu lassen.

Humanisten wie Giovanni Rucellai in seiner *Il zibaldone quaresimale*, Leon Battista Alberti in seinen *Libri della Famiglia* oder Matteo Palmieris *Della vita civile* erörterten nach antiken Vorbildern die Rolle der Familie in der Republik und betonten die Wichtigkeit der Beziehung der Eltern zu ihren Kindern. Sie vertraten die Ansicht, dass die Erziehung der Söhne zu tugendhaftem und vernünftigem Handeln das Fundament sowohl für die Zukunft der Familien wie auch des Staates sei. Die Bubenbüste mit ihrem lebhaften Ausdruck stand womöglich auf einem Tisch im Wohnzimmer eines Privathaushalts (sie ist nur 33 cm hoch) und symbolisierte einerseits die Hoffnung auf die Weiterführung der männlichen Linie in der Familie, andererseits konnte sie als Symbol für die Wohlfahrt der Republik und ihrer Bürger gesehen werden.<sup>571</sup> Jemand, der eine Marmorbüste seines Sohnes bezahlen konnte, wird auch das Geld gehabt haben, das Neugeborene nach der Geburt zu einer Amme in den *contado* zu schicken.<sup>572</sup> Wenn die Kinder im Durchschnitt erst nach 18 bis 20 Monaten auf dem Land wieder zurück in die Familie kamen, manchmal auch erst mit zwei oder zweieinhalb Jahren, so waren sie in dem Alter unseres *Lachenden Kindes*. Die Zeit, in der das Kind wieder im Elternhaus war, idealisierte Alberti:

"Quella età che a questa segue, ne viene con molto diletto, col riso di tutti, e già cominciano a proferire con parole in parte dimonstrare le voglie sue. [...] E già si vede gemmare e apparire in quella come primavera di quella età, nel viso, nell'aria, nelle parole e ne' loro modi infinite buone speranze [...]"<sup>573</sup>

Matteo Palmieri, der nicht wie Alberti aus der Schicht der "grandi" kam, schrieb in den 1430er Jahren in ähnlicher Weise über das Lachen des Sohnes: "In the first part of childhood,

---

<sup>571</sup> Dass eine kleine Kinder-Büste solch bedeutungsschwangere Dimensionen annehmen kann, sieht Coonin auch darin, dass sie trotz natürlichen Gesichtszügen idealisierte Bildnisse seien, da keines irgendeinen Makel aufweise und das Alter der Kinder schwierig zu bestimmen sei. Das einzige eindeutig als Kinderbildnis identifizierte Bild ist eine Münze, die Alfonso I. d'Este aus Ferrara zeigt, der darauf jedoch älter scheint, als er gemäss den Quellen war. Das liege daran, so Coonin, dass man nicht am tatsächlichen Charakter des Kindes interessiert war, sondern an der Person, die es einmal sein werde. Entgegen dem Titel seines Artikels bezweifelt Coonin deshalb gegen Ende des Texts, ob man bei dem Genre der Kinderbüsten in Florenz überhaupt von Porträts sprechen könne. Vgl. COONIN, *Portrait Busts of Children*, S. 67f.

<sup>572</sup> Zwei Drittel aller Familien, welche die Leistung einer Amme in Anspruch nahmen, wählten eine aus dem Contado. Eine Amme in der Stadt war teurer; noch teurer war eine, die im selben Haushalt lebte wie die Familie. Vgl. GAVITT, Philip, *Charity and Children in Renaissance Florence: The Ospedale degli Innocenti, 1410–1536*, Ann Arbor 1990, S. 240f.

<sup>573</sup> ALBERTI, Leon Battista, *I Libri della famiglia*, hrsg. v. R. Romano, A. Tenenti, F. Furlan, Turin 1994. Online auf: <http://www.letteraturaitaliana.net/autori/a.htm> (8.4.11), S. 33.



he likes to tease with little jokes, and he laughs very happily and changes a thousand times per hour."<sup>574</sup>

Alison Luchs vermerkt am *Lachenden Kind* mehrere ursprüngliche Mängel im verarbeiteten Marmorstück, welche von einem Auftraggeber ebenfalls erkannt und als Stein abgelehnt worden wären.<sup>575</sup> Sie vermutet deshalb, dass Desiderio diese Büste für sich selbst anfertigte und als eine Art Experiment im Atelier behielt. Unfertige Stellen sprechen ebenfalls dafür.<sup>576</sup> Was Luchs nicht anspricht, ist der lachende Ausdruck, der so selten ist und deshalb auch auf einen experimentellen Charakter hinweist. Desiderio, der, wie es scheint, am Ausdruck von "very slight smiles"<sup>577</sup> interessiert war, wollte damit vielleicht ausprobieren, wie weit er im expressiven Ausdruck einer Marmorbüste gehen konnte, ohne dass das Gesicht zur Grimasse erstarrte. Der Darstellung eines übertriebenen emotionalen Zustandes hätte das "Phänomen der Mitte" des selbständigen Bildnisses verletzt.<sup>578</sup>

Genau diese Gratwanderung im mittleren Mass des emotionalen Ausdrucks für ein Porträt sieht Gottfried Boehm in der Arbeit Antonella da Messinas mit dem lächelnden Mann, das sich in Cefalù (**Abb. 55**) befindet. Wobei für Boehm dieses Bildnis bereits die "gebotene Grenze"<sup>579</sup> erreicht. Die unterschiedliche Toleranz-Grenze für einen emotionalen Ausdruck in einem Bildnis von Desiderio und Antonello, die zeitlich nahe beieinander liegen, mag vor allem in den verschiedenen Konventionsregeln für ein Kind und für einen Mann liegen. Wie wir aus Ekmans empirischen Arbeiten wissen, sind Kinder noch weniger von *display rules* geprägt und äussern ihre Gefühle freier und weniger kodiert als Erwachsene. Schon Alberti hat dies beobachtet, wenn er schreibt: "[...] questi non sanno coprirsi bellamente con fizioni o simulazioni alcune"<sup>580</sup>. Dasselbe gilt für ein Zitat eines religiösen Fanatikers, der etwa ein halbes Jahrhundert nach den Zeilen Albertis eine ähnliche Beobachtung machte und diese leider auch für seine Zwecke zu nutzen wusste: "We also know from experience that actions

---

<sup>574</sup> GAVITT, *Charity and Children*, S. 283; Vgl. NAJEMY, *A History of Florence*, S. 211–215, 217f.

<sup>575</sup> Vgl. LUCHS, *Les Bambini*, S. 166.

<sup>576</sup> Vgl. LUCHS, *Les Bambini*, S. 166.

<sup>577</sup> Zitat von Nicholas Penny, Senior Curator an der National Gallery of Art Washington, der eine Ausstellung über Desiderio da Settignano kuratierte: Podcast vom 7.8.07: <http://www.nga.gov/podcasts/index.shtm#audio> (8.4.11)

<sup>578</sup> Das "Phänomen der Mitte" ist gemäss Boehm das zweite hermeneutische Grundphänomen im Porträt. Das erste ist die Deutung der Stummheit, das dritte die Ähnlichkeit des Dargestellten mit dem realen Menschen und das vierte lotet das Verhältnis zwischen Charakter und Handlung aus; damit ist das "Handlungspotential" gemeint, und meint also die Deutung der Gestik und Haltung der dargestellten Figur. Vgl. BOEHM, *Bildnis und Individuum*, S. 26–29.

<sup>579</sup> BOEHM, *Bildnis und Individuum*, S. 27.

<sup>580</sup> ALBERTI, *I Libri della Famiglia*, S. 48.

and words of children delight everyone, because they have neither artifice nor duplicity, but proceed naturally from their pure form."<sup>581</sup>

Eine fast exakt gleich grosse Kinderbüste, die rund 30 Jahre später entstanden ist, zeigt einen ähnlich lachenden Gesichtsausdruck in einer ähnlichen Haltung:

**Abb. 56.a–b:** *Guido Mazzoni (1450–1518), Lachendes Kind, ca. 1498, bemalte und vergoldete Terracotta, 31.8 cm hoch, London, The Royal Collection.*

Trotz der Polychromie ist der Ausdruck des Kindes nicht stärker als beim *Lachenden Kind* Desiderios. Der Kopf ist noch stärker zur Seite gedreht – diesmal zur rechten Schulter hin –, und der Junge blickt seitwärts leicht nach unten. Die Brauen liegen nicht idealisierend hoch angesetzt wie bei Desiderio, sondern sind realistischer dargestellt, wie es dem Markenzeichen des Modeneser Bildhauers Guido Mazzoni, genannt Paganino, entsprach. Es wird vermutet, dass es sich bei der Büste um ein Porträt des siebenjährigen Heinrich VIII. handelt. Ob hier eine ähnliche Bedeutung vorliegt wie in Desiderios Büste, ist kaum mehr auszumachen. Aber die humanistischen Ideen aus Italien standen zu diesem Zeitpunkt in Paris<sup>582</sup> und anderswo in Europa in hohem Ansehen. Der Humanist und spätere Verfasser von mehreren Schriften über die Erziehung, Erasmus von Rotterdam, studierte bis 1499 in Paris und ging dann nach England, etwa zur selben Zeit, als Mazzoni seine Pläne für das Grabmal des englischen Königs Heinrich VII. einreichte.

Es soll hier auf eine weitere "Gruppe" von Bildern hingewiesen werden, die in späterer Zeit entstanden, in einem anderen künstlerischen Umfeld und einer anderen Technik ausgeführt sind.

Aus der lombardischen Malerei der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts sind mehrere Bilder erhalten, welche lachende Kinder ins Zentrum setzen, darunter auch Mädchen, gemalt von einer Künstlerin. Das Bild eines rothaarigen Jungen, der dem Betrachter des Bildes eine Kinderzeichnung – sein von ihm gezeichnetes Bild – zeigt und ihn gleichzeitig mit einem breiten und erwartungsvollen Lächeln (ein *empfundenes Lächeln*? Die Asymmetrie irritiert.) anschaut, ist in dieser Form des Porträts eine ikonografische Ausnahmeerscheinung (**Abb. 57**). Die Inspiration und Komposition übernahm Giovan Francesco Caroto wohl von Bernardino

---

<sup>581</sup> SAVONAROLA, Girolamo, *De simplicitate Christianae vitae*, hg. v. P.G. Ricci, Rom 1959, S. 63, zitiert nach GAVITT, *Charity and Children*, S. 297.

<sup>582</sup> Guido Mazzoni wurde in Neapel von Karl VIII. "entdeckt", der ihn nach Paris mitnahm, wo er in den späten 1490er Jahren an seinem Grabmal arbeitete. Danach machte er auch Pläne für das Grab des englischen Königs im Westminster Abbey; diese wurden jedoch abgelehnt, und er erhielt den Auftrag nicht. Ob er aus diesem Anlass nach England reiste, ist nicht bekannt. Für die Büste ist kein Vertrag erhalten. Aufgrund von Inventareinträgen im 17. Jahrhundert wird angenommen, dass sie sich seit jeher in den königlichen Sammlungen befand. Vgl. <http://www.royalcollection.org.uk/eGallery/object.asp?category=BASCULPTURE&object=73197&row=0&detail=about> (10.4.11)

Luinis *Puttino che gioca* (**Abb. 58**).<sup>583</sup> Beide Kinder zeigen dem Bildbetrachter ein Objekt, das vermutlich das Lachen des Kindes ausgelöst hatte, und sie möchten diese Freude nun mit dem Betrachter teilen. Hauptgegenstand des Bildes ist deshalb nicht mehr das dargestellte Kind (wobei es sich bei Luini um ein nacktes Kind, deshalb als Puttino identifizierte Figur handelt), sondern der Handlungskontext, der Verweis auf das Kinderspiel (Zeichnen ist für die meisten Kinder auch ein Spiel), das der Auslöser für das Lachen ist und gleichzeitig auch im Betrachter ein Lächeln hervorrufen will. Um diesen spielerischen Kontext geht es auch bei Sofonisba Anguissolas Schach spielenden Schwestern (**Abb. 59**), wo Europa Anguissola das Spiel der älteren Schwester mit einem *empfundenen Lächeln* verfolgt. Ebenfalls über die linke Schulter schauend, aber mit einem etwas nach hinten geneigten Kopf – Luinis *Puttino* und Carotos *Fanciullo* halten ihren Kopf gerade zur Bildachse, direkt zum Betrachter – schaut das Mädchen rechts in Anguissola zugeschriebenen *Due faciulle che ridono* (**Abb. 60**) zum größeren, da erwachsenen Bildbetrachter hoch.

### 4.3. Porträt: Frauen

Eine Arbeit über das Lachen und Lächeln in der italienischen Renaissance kommt nicht um das berühmteste Bild herum, das in diesem Zusammenhang jeder Frau auf der Strasse in den Sinn kommt: Leonardos Mona Lisa.

**Abb. 16.a–d:** *Leonardo da Vinci (1452–1519), Porträt einer Dame (sog. Mona Lisa*<sup>584</sup>*), 1503–1505, Öl auf Pappelholz, 76,8 cm x 53 cm, Paris, Musée du Louvre.*

Dieses Bildnis gehört zu den besten Beispielen für Leonardos Forderung, dass ein Maler in einem Bild Emotionen zum Ausdruck bringen müsse (siehe Kap. IV, 2.5). Ihr leichtes Lächeln (**Abb. 16.b**) und den Betrachter fesselnde Blick aus den leicht zugekniffenen Augen (**Abb. 16.d**) sowie die Sitzposition und die locker übereinanderliegenden Hände<sup>585</sup> strahlen Ruhe, Zufriedenheit und Freundlichkeit aus (**Abb. 16.c**). Die Gesichtszüge erscheinen ent-

<sup>583</sup> Vgl. *L'ANIMA E IL VOLTO: ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon*, Ausstellungskatalog (Ausstellungsort: Mailand, Palazzo Reale, 30.10.1998– 14.3.1999), hrsg. v. F. Caroli, Mailand 1998, S. 138; Es wurde auch vermutet, dass Luini sich von Caroto inspirierte: Vgl. WITTMANN, Barbara, *Der gemalte Witz: Giovan Francesco Carotos "Knabe mit Kinderzeichnung"*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd. 50, 1997, S. 195, Fussnote 47.

<sup>584</sup> Über die Identität der dargestellten Figur wird in der Forschung aufgrund mangelnder und widersprechender Quellenlage kontrovers diskutiert. Hier wird die These übernommen, dass es sich beim Bild um ein Porträt von Lisa Gherardini handelt, der Frau von Francesco del Giocondo, einem wohlhabenden Seidenhändler aus Florenz. Es war seine dritte Frau, und sie hat ihm eine Tochter und zwei Söhne geboren. Vgl. ZÖLLNER, Frank, *Leonardos Mona Lisa. Vom Porträt zur Ikone der freien Welt*, Berlin 2006, 17–19, 92.

<sup>585</sup> Die Infrarotreflektografie zeigt, dass Leonardo bei der linken Hand Änderungen vornahm. Die Hand war zuerst weniger locker und hatte die Lehne fester im Griff. Vgl. MOHAN, Jean-Pierre [et al.] (Hg.), *Im Herzen der Mona Lisa: Dekodierung eines Meisterwerks: eine wissenschaftliche Expedition in die Werkstatt des Leonardo da Vinci*, Schirmer/Mosel-Verlag in Zusammenarbeit mit dem Centre de recherche et restauration des musées de France, München 2006, S. 70.

spannt und doch lebhaft, weil der Betrachter von verschiedenen Standpunkten her mit der gemalten Figur scheinbar in direkten Augenkontakt treten kann. In diesen mobilen Zügen liegt gemäss Kemp das Innovative an diesem Bild:

"The real originality of the Mona Lisa is [...] to create in painting the equivalent of a mobile face, in which the physiognomic signs do not constitute a single, fixed, definitive image. It is this lack of immutably fixed signs which accounts for the diversely subjective reactions to the portrait on the part of different spectators, and even of the same spectator at different moments."<sup>586</sup>

Der Hauptgrund für diese scheinbar bewegten Gesichtszüge liegt in der Maltechnik Leonardos, im *sfumato*. Er zeichnet keine grafisch klare Konturen, sondern malte die Züge, indem er die Oberfläche mit leichten Schattierungen modellierte; die Pinselstriche sind auch in den Radiografien nicht wahrnehmbar. Leonardo setzte mehrere, extrem dünne Malschichten auf, und für die Inkarnate verwendete er Lasuren, die hauptsächlich aus Bindemittel und nur ganz wenig Pigmentzusatz bestehen.<sup>587</sup> In seinen Schriften empfahl er eine solche weiche Modellierung und ihre Wirkung auf den Betrachter. Er schreibt, dass die "Darstellung und Vermehrung von Schatten und Lichtern dem Antlitz viel mehr Schönheit [gibt]"<sup>588</sup>.

Emotionen drücken sich jedoch nicht nur in Gesichtszügen aus, sie können sich ebenso in der Haltung des Menschen bemerkbar machen. Filipczak will in ihrem Artikel über die Haltung der Mona Lisa aufzeigen, dass die Position der Hände für den Betrachter aus der Zeit der Entstehung des Bildes ebenso einen Gefühlszustand beschreiben konnte wie der Gesichtsausdruck.<sup>589</sup> Die Meinung, dass Körperpositionen und -bewegungen emotionale Zustände nicht nur ausdrücken, sondern diese auch beeinflussten, war noch lange Teil der Volkspsychologie. Auf solchen Annahmen basierten die vielen Ratschläge in den damaligen Manierenbüchern. Im 1471 in Venedig publizierten *Decor puellarum* wurden den unverheirateten Mädchen empfohlen, die rechte Hand immer auf die linke zu legen, vor dem Bauch haltend, und zwar im Gehen wie auch im Sitzen.<sup>590</sup> Gefaltete Hände waren Ausdruck von Tugenden wie Bescheidenheit und Keuschheit; ihre Position vor dem Bauch konnte ausserdem auf die Zeugungsfähigkeit und das Gebären anspielen. Dies waren damals vornehmlich die Qualifikationen, auf

---

<sup>586</sup> KEMP, *Leonardo da Vinci*, S. 259.

<sup>587</sup> Vgl. MOHAN, *Im Herzen der Mona Lisa*, S. 64–66, 119.

<sup>588</sup> DA VINCI, *Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*, S. 324. LU § 93.

<sup>589</sup> Vgl. FILIPCZAK, *Zirka Z.*, *Poses and Passions: Mona Lisa's "Closely Folded" Hands*, in: *Reading the early modern passions: Essays in the cultural history of emotions*, hrsg. v. G. Kern Paster, K. Rowe, M. Floyd-Wilson, Philadelphia 2004, S. 68.

<sup>590</sup> Vgl. BAXANDALL, *Painting and experience*, S. 68–70.

welche das Leben einer Frau häufig reduziert wurde. Da die Frauen als gefühllos galten, sollten die an den Körper gehaltenen Glieder unter Kontrolle gehalten werden.<sup>591</sup>

Der Ruhe im Ausdruck der porträtierten Frau (oder negativ ausgedrückt: ihre Passivität, welche als Charakterzug aller Frauen angesehen wurde) und in den Farbtönen werden bewegte Elemente entgegengesetzt, die sich in spiralförmigen und sich kräuselnden Linien manifestieren. Das stark gekrauste Haar fällt offen auf die Schultern und rahmt das helle Inkarnat des Halsausschnitts. Die Stickereien am Mieder bestehen aus einem rhythmischen Flechtwerk aus übereinander liegenden Goldfäden. Der dunkelgrüne Stoff des Kleides fältelt sich fein über der Brust und zeichnet feine Linien; auch der Stoff der Ärmel und das Tuch über der linken Schulter sind voller Falten. Im Hintergrund mäandriert ein Weg durch wildes Gebirge an einen See; auf der anderen Seite säuselt ein Bach um die Felsen herum. Auch die Pose des Körpers suggeriert eine spiralförmige Bewegung<sup>592</sup>: Während die (nicht gemalten) Beine fast bildparallel sein müssen, wie der linke Arm auf der Stuhllehne, ist der Oberkörper etwas zum Betrachter gewandt, der Kopf ist in leichter Dreiviertel-Ansicht fast frontal dargestellt, und der Blick weicht nochmals leicht von der Drehung des Kopfes ab. Diese evozierte Beweglichkeit des Körpers sowie der Ausdruck von Zufriedenheit in der Begegnung mit möglichen Bildbetrachtenden blieben einzigartig. "Leonardo's newfound flexed body remained without pictorial successors as did the artifice of pleasure in communication."<sup>593</sup>

Wenn auch nicht häufig dargestellt auf Porträts, so gehörte der dunkle Schleier über Mona Lisas Haaren doch zur täglichen Kleidung einer verheirateten Frau in Florenz um 1500 und wurde mit der Tugendhaftigkeit der Frau assoziiert.<sup>594</sup> Eine bescheidene Kleidung – wie die der Mona Lisa – wurde jeder Frau empfohlen, nicht nur während Savonarolas Tyrannis.<sup>595</sup> Während in den Porträts, die uns aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts überliefert sind, Tugendhaftigkeit der dargestellten Frau vor allem durch ihren Schmuck mit den symbolträch-

---

<sup>591</sup> Vgl. **FILIPCZAK**, *Poses and Passions*, S. 71–79.

<sup>592</sup> Für eine solch gedrehte Körperdarstellung plädiert Leonardo auch in seinem Traktat. Vgl. Bildanalyse von Leonardos Johannesfigur, Kap. V, 2.2. Vgl. **DA VINCI**, *Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*, S. 328f.

<sup>593</sup> **WOODS-MARSDEN**, Joanna, *Portrait of the Lady, 1430–1520*, in: *Virtue and beauty: Leonardo's Ginevra de' Benci and Renaissance portraits of women*, Ausstellungskatalog (Ausstellungsort: Washington, National Gallery of Art, 30.9.2001–6.1.2002), hrsg. v. David Alan Brown et al., Washington 2001, S. 79.

<sup>594</sup> **ZÖLLNER**, Frank, *Leonardos Mona Lisa. Vom Porträt zur Ikone der freien Welt*, Berlin 2006, S. 58. Auf der Infrarotreflektografie kam zum Vorschein, dass der gesamte Körper von Mona Lisa mit durchsichtigen Schleiern bedeckt ist. Das Bild "gewinnt dadurch an Lebhaftigkeit und Subtilität, die sich mit bloßem Auge nicht erklären lassen". **MOHAN**, *Im Herzen der Mona Lisa*, S. 72.

<sup>595</sup> Im Florenz des Quattrocento wurden über 30 Gesetze über Luxusaufwendungen erlassen. Darin wurde detailliert beschrieben, wie viel und welche Art von Schmuck sowie welche Kleidung aus welchen Stoffen Frauen in der Öffentlichkeit tragen durften. So musste eine Frau, die seit sechs Jahren verheiratet war, auf jeglichen Schmuck verzichten. Vgl. **WOODS-MARSDEN**, *Portrait of the Lady*, S. 65, und **BAXANDALL**, *Die Wirklichkeit der Bilder*, S. 24ff. Mona Lisa heiratete Francesco del Giocondo im Jahr 1495. Wenn Leonardo das Bild 1503 angefangen hatte, war Mona Lisa also seit acht Jahren verheiratet.

tigen Edelsteinen, durch Attribute und Inschriften, durch die Art der Kleidung und ihren Stickereien sowie dem Haarschmuck suggeriert wurde, stehen also bei Mona Lisa allein die Haltung der Hände und ihre bescheidene Kleidung dafür. "We could, therefore, regard the presentation of Lisa's hands, of her dress and of her black veil as a subtle reference to female virtue and social conduct."<sup>596</sup> Zöllner sah zudem Mona Lisas Schleier, welcher ihr Lächeln umrahmt, "als künstlerisches Gegenbild zu Dantes Verschleierung des Seelischen durch die Unvollkommenheit der Materie"<sup>597</sup> (siehe Kap. IV, 2.6).

Vasari beschrieb dieses Gemälde im Detail; er hatte es allerdings nie mit eigenen Augen gesehen, weil Leonardo es mit nach Frankreich genommen hatte. Vasari hatte sich jedoch gut informiert, vielleicht sogar bei Lisa Gherardini persönlich.<sup>598</sup> Vasari charakterisierte fast alle Teile des Gesichts, denn "alle kleinsten Einzelheiten waren darin dargestellt, die man mit aller Feinheit nur malen kann"<sup>599</sup>: Der Glanz und die Feuchtigkeit der Augen, die Augenbrauen<sup>600</sup>, die Nase und die Nasenlöcher, der Mund, die Lippen, die Halsgrube. Für das Lächeln auf ihren Lippen lieferte er in einer anekdotenhaften Erzählung folgende Erklärung:

"Obwohl Mona Lisa sehr schön war, brauchte Leonardo noch die Kunst, dass, während er sie malte, immer jemand zugegen sein musste, der sang, spielte und Scherz trieb, damit sie fröhlich bleiben möchte, um das melancholische Ansehen zu beheben, das häufig die Malerei den Bildnissen gibt. Über diesem Werke Leonardos dagegen schwebte ein so liebliches Lächeln, dass es eher von himmlischer als von menschlicher Hand zu sein schien; und es galt für bewundernswert, weil es dem Leben völlig gleich war."<sup>601</sup>

Da Leonardo für seine langsame Arbeitsweise bekannt war, und er viele seiner Bilder unvollendet liess, ist es gut vorstellbar, dass ein Modell in seinem Atelier müde wurde und nicht lange zu lächeln vermochte. Aber das war auch gar nicht nötig, da der Künstler in erster Linie die Körperhaltung festhalten musste. Um den Gesichtsausdruck auszuarbeiten, konnte er nach vorherig angefertigten Skizzen arbeiten. Insofern ist Vasaris Erklärung unplausibel. Doch macht sie auf das Problem des lächelnden Gesichtsausdrucks aufmerksam, den ein Mensch meist nur für kurze Zeit aufweist und danach entweder in schallendes Lachen ausbricht (wenn das Lächeln nur das onset war) oder einen anderen Ausdruck zeigt. Die konzessive Satzver-

---

<sup>596</sup> ZÖLLNER, Frank, *Leonardo's Portrait of Mona Lisa del Giocondo*, *Gazette des Beaux-Arts*, 121, 1993, S. 115–138. [http://www.uni-leipzig.de/~kuge/zoellner/mona\\_lisa-eng.htm](http://www.uni-leipzig.de/~kuge/zoellner/mona_lisa-eng.htm) (ohne Seitenangaben).

<sup>597</sup> ZÖLLNER, Frank, *Leonardos Mona Lisa*, S. 70.

<sup>598</sup> Vgl. FILIPCZAK, *Poses and Passions*, S. 68; ZÖLLNER, *Leonardos Mona Lisa*, S. 13.

<sup>599</sup> VASARI, Giorgio, *Leben des Leonardo da Vinci*, 1568er Ausgabe, in: LEONARDO da Vinci, *Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*, S. 97.

<sup>600</sup> Auf dem heutigen Bild sind nur noch feine Punkte als Brauen zu erkennen. Vgl. ZÖLLNER, *Leonardos Mona Lisa*, S. 15 und MOHAN, *Im Herzen der Mona Lisa*, Tafel 16, 20 und 23.

<sup>601</sup> VASARI, Giorgio, *Leben des Leonardo da Vinci*, 1568er Ausgabe, in: LEONARDO da Vinci, *Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*, S. 96f. Für die ganze Passage über Mona Lisa siehe Anhang Nr. 11.

bindung 'obwohl sie sehr schön war, brauchte es immer jemanden, der scherzte, damit sie fröhlich bleibt' verrät, dass allein die Schönheit von Mona Lisa Leonardo nicht reichte, sie sollte auch noch bei Laune gehalten werden. Vasari wies damit auch auf Leonardos künstlerische Ansprüche hin; dieser *wollte* das Lächeln im Bild. Eine gute Erklärung dafür ist die Anspielung auf den Namen ihres Ehemanns Francesco del Giocondo.<sup>602</sup>

Paul Ekman illustrierte die Beschreibung des *Flirtlächelns* mit dem Beispiel der Mona Lisa. Diese Bezeichnung für einen Ausdruck in einem Bild aus dem 16. Jahrhundert mag zuerst etwas anachronistisch erscheinen<sup>603</sup>, doch das Verhalten, welches das Wort "Flirt" beschreibt, nämlich eine "Bekundung von Zuneigung durch das Verhalten, durch Blicke und Worte in scherzender, verspielter Form"<sup>604</sup> gab es mit Bestimmtheit auch zur Zeit Mona Lisas. Gary Faigin beschrieb Mona Lisas Lächeln als "threshold smile", welches nur aus einem Flackern von Lächeln besteht.<sup>605</sup>

Hinsichtlich des Dekorums ist Vasari keine Anomalie aufgefallen: im Gegenteil, er lobte das Bildnis in höchsten Tönen. So kann mit Sicherheit angenommen werden, dass der leicht lächelnde Gesichtsausdruck für eine Frau, deren höchste Tugend nach den damaligen sozialen Normen Keuschheit war, akzeptiert wurde. Vasaris Lob fand Ausdruck im Gemeinplatz "nicht wie gemalt, sondern in Wahrheit wie Fleisch und Blut", und er befand, dass das Lächeln "eher von himmlischer als von menschlicher Hand zu sein schien"<sup>606</sup>.

Die Zuordnung Ekmans zum *Flirtlächeln* wird noch einsichtiger, wenn er festhält:

"Das Aussergewöhnliche am Bild der Mona Lisa besteht u.a. darin, dass sie in Leonardos Darstellung bei einem solchen flirtenden Lächeln ertappt wird, das Gesicht dem Objekt ihres Interesses abgewandt, es aber von der Seite anblickend. In Wirklichkeit handelt es sich dabei um eine Bewegung, bei der der Blick innerhalb eines kurzen Augenblicks seine Richtung ändert."<sup>607</sup>

Wie bereits beschrieben, gelang es Leonardo, durch die spiralförmige Anordnung der Glieder Bewegung in die statische Sitzpose zu bringen. Zieht man in Betracht, dass das Bild vermut-

---

<sup>602</sup> Das Adjektiv *giocondo*, ital., bedeutet fröhlich, lustig. Vgl. **BAROLSKY**, Paul, *Why Mona Lisa smiles and other tales by Vasari*, Pennsylvania 1991, S. 62–64. Leonardo machte solche Anspielungen auf Namen auch in anderen Porträts von Frauen, zum Beispiel im Bildnis von Ginevra de' Benci: *ginepro*, ital. für Wacholder; ihr Kopf ist vor einem Wacholderbusch dargestellt.

<sup>603</sup> Das englische Nomen und Verb stammt aus dem 18. Jahrhundert. Bereits in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gab es im Englischen eine Bedeutung desselben Worts, um ein spöttisches Lächeln oder ein albernes Mädchen zu bezeichnen. Vgl. <http://www.etymonline.com/index.php?searchmode=none&search=flirt> (24.4.11) In der Neuübersetzung von Ekmans Lügenbuch wird dieses Lächeln *kokettes Lächeln* genannt.

<sup>604</sup> Duden – Fremdwörterbuch, Duden Band 5, Mannheim, Wien, Zürich 1974, S. 244.

<sup>605</sup> **FAIGIN**, *The Artist's Complete Guide*, S. 211.

<sup>606</sup> **VASARI**, *Leben des Leonardo da Vinci*, 1568er Ausgabe, in: **LEONARDO** da Vinci, *Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*, S. 97.

<sup>607</sup> **EKMAN**, *Weshalb Lügen kurze Beine haben*, S. 127.

lich von Francesco del Giocondo für die Einrichtung des neuen Hauses bestellt worden war und dass es dort wahrscheinlich in einem Zimmer gehängt werden sollte<sup>608</sup>, wo es nicht nur von ihm, seiner Frau und seiner Familie, sondern auch von Freunden und Geschäftskollegen der Familie zu sehen gewesen wäre<sup>609</sup>, wäre dies ein Argument, das sich gegen Ekmans Lesart als "Flirt" stellen würde.

Das Gemälde schaffte es nie in das Haus des Auftraggebers. Aus welchen Gründen ist nicht bekannt. Leonardo hat das Bild mit sich genommen, als er nach Rom, nach Mailand und schliesslich nach Frankreich ging, wo er bis zu seinem Lebensende blieb.

#### 4.4. Porträt: Männer

Das folgende Porträt in Marmor ist Teil eines religiösen Kunstwerks, das Grabmal eines Klerikers. Da hier nur die Büste des Verstorbenen interessiert, die den Eindruck eines real existierten Menschen wiedergibt, wird das Werk unter dem Kapitel "profane Sujets" eingeordnet.

**Abb. 61.a–e:** Mino da Fiesole (1430/31–1484), Büste von Kardinal und Bischof Leonardo Salutati<sup>610</sup>, vor 1466, Marmor, Grabmal in einer Seitenkapelle im Dom von Fiesole, Toscana, Italien.

In einer Mischung aus älteren wie neuen Grabmalplastik-Traditionen wurde um 1465 (die Büste vor dem Tod Salutatis 1466) in einer Seitenkapelle des Doms in Fiesole dieses Kardinalsgrabmal eingerichtet (**Abb. 61.a**). Der Sarkophag bildet die Breite des Monuments und schliesst es oben ab.<sup>611</sup> Das Wandfeld ist in dunkle, grosse Flächen gegliedert (**Abb. 61.b**), eingerahmt von weissen Rändern. Im Zentrum der Wandfläche steht die Büste auf einer Konsole. Die ruhig-strenge Einteilung der Flächen und die von Mino bevorzugte "harte, kantige

<sup>608</sup> Vgl. ZÖLLNER, *Leonardos Mona Lisa*, S. 39f.

<sup>609</sup> Vgl. WOODS-MARSDEN, *Portrait of the Lady*, S. 81.

<sup>610</sup> Leonardo Salutati war, wie die Inschrift über der Büste am Sarkophag beschreibt, Kardinal und Bischof von Fiesole und starb 1466. Er war ein Enkel des Florentiner Kanzlers Coluccio Salutati. Die Inschrift auf der Tabula ansata am Sarkophag lautet: OSSA LEONARDUS SALVTATUS CIVILIS PONTIFICII QS (OLIM) IURIS CONSU(L)TUS EPUS QS (OLIM) FESU(LANUS) VIVENS SIBI POSUIT. VALE LECTOR ET ME PRECIBUS ADIUVA. ("Hier ruhen die Gebeine Leonardo Salutatis, Bischof von Fiesole und Rechtskundiger. Während er noch lebte, hat er (dieses Grabmal) für sich selbst angelegt. Leb wohl, Leser, und hilf mir mit Gebeten. Vgl. KOHL, Jeannette, *Gesichter machen. Büste und Maske im Florentiner Quattrocento*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd. 34, 2007, S. 92, Fussnote 10; Webseite des Victoria and Albert Museum, London: <http://collections.vam.ac.uk/item/O12526/plaster-cast-bust-bishop-leonardo-salutati/> (2.4.11)

<sup>611</sup> Es ist das einzige Grabmal in dieser Art von Mino da Fiesole. Das Kombinieren von trecentesken Traditionen der Grabmalplastik wie das Hochstellen des Sarkophags mit für die Renaissance erstmalig rein vegetabilen Ranken (was im Cinquecento beliebt wird) erklärt Hildegard Lange mit der Annahme, dass der Kardinal als Auftraggeber für diese Form mitverantwortlich war. Vgl. LANGE, Hildegard, *Mino da Fiesole. Ein Beitrag zur Geschichte der florentinischen und römischen Plastik des Quattrocentos*, Diss. der Ludwig-Maximilians-Universität München, Greifswald 1926, S. 13–14; Interessant ist, dass die an antiken Traditionen orientierte Porträtbüste ausgewählt wurde und nicht die den ganzen Körper zeigende Liegefigur, welche in der Grabmalplastik während Jahrhunderten bevorzugt wurde. In Rom vollzog sich dieser Wandel in der Porträttradition erst um 1500. Vgl. LADEGAST Anett, *Gesichter des Todes – Gesichter des Lebens. Zum Verhältnis von Körper und Porträt an römischen Grabmälern um 1500*, in: *Kunsttexte.de*, Nr. 4, 2010, S. 10.



Ausladung, kühle, bisweilen nüchterne Technik"<sup>612</sup> in der Architektur steht ganz im Gegensatz zum lebendigen Ausdruck des Klerikers, der in seinen Amtskleidern, mit Mitra und Pluviale, abgebildet ist (**Abb. 61c und d**). Dieser Kontrast führt auch zu einer Betonung des feinen Antlitzes inmitten der geradlinigen Architektur. Welches Bild von sich wollte der Kardinal und Bischof in der Öffentlichkeit einer Kirche für die Nachwelt erhalten?

Jeannette Kohl bezeichnete die Büste als "echte Charakterstudie"<sup>613</sup> Mino da Fiesole: Das Gesicht ist fein gearbeitet. Der Mund ist geschlossen, aber die Winkel sind stark nach oben gezogen, während sich dabei stark betonte Nasolabialfalten bilden, die relativ weit nach unten führen. Die Lippen sind schmal, die Unterlippe ist leicht vorgeschoben (**Abb. 61.e**). Unter den Augen haben sich am Ende der Tränensäcke Hautwülste gebildet. Auf der Stirn sind mehrere, lange horizontale und vertikale Falten zu sehen. Die horizontalen Falten müssen eine Alterserscheinung sein, da die Augenbrauen nicht nach oben gezogen werden (kein AU 2). Die vertikalen, kleineren Falten auf der Stirn und die horizontale Falte in der Nasenwurzel verraten AU 4: Die Augenbrauen gehen nach unten, während der Bereich zwischen den Brauen und dem oberem Augenlid nach unten und gegen die Nase gedrückt wird. Eine Folge davon sind auch die sich kräuselnden Wülste über den Augenbrauen. Der Kopf ist leicht zur Seite geneigt; sein Blick scheint in die Ferne zu gleiten (aus der Kapelle hinaus Richtung Presbyterium) und gibt dem Gesicht ein träumerisches, nachdenkliches Aussehen. Kohl sah im lächelnden, schmalen Mund "Sensibilität", "Nachgiebigkeit" und "Humor" sowie eine "melancholische bis ironische Färbung", im Blick wiederum "Unbestechlichkeit", "mentale Stärke", "Demut und Bescheidenheit".<sup>614</sup>

Die Einordnung der beschriebenen Gesichtszüge in Ekmans Lächeln-Schema ist schwierig. Das gemäss verschiedenen Ansichten auf fotografischen Reproduktionen spontan interpretierte und mit Kohls Interpretationen übereinstimmende *traurige Lächeln* ist mit den doch stark hochgezogenen Mundwinkeln nicht kompatibel. Auch können in der Büste keine Asymmetrien festgestellt werden, die kennzeichnend sind für diesen Lächeln-Typus. Allerdings ist ein solches Lächeln einsichtig, wenn man sich vorstellt, dass Salutati, vielleicht als er dem Künstler Modell sass, an den unausweichlichen Tod dachte – schliesslich war die Büste für sein Grabmal vorgesehen. Als Indiz, welches auch für diesen Typus spricht, können die leicht hochgeschobenen Unterlippen und die schmalen Lippen geltend gemacht werden.

Beim *Freude-Trauer-Lächeln* müsste zu den hochgezogenen Mundwinkeln der innere Teil der Brauen hochgezogen sein, was nicht der Fall ist.

---

<sup>612</sup> LANGE, *Mino da Fiesole*, S. 11.

<sup>613</sup> KOHL, *Gesichter machen*, S. 77.

<sup>614</sup> KOHL, *Gesichter machen*, S. 77.

Das leicht erkennbare AU 4 wird von gut kontrollierbaren Muskeln produziert und tritt bei zornigen Ausdrücken auf; emotionale Ausdrücke von Glück und Freude weisen keine besonderen Brauenbewegungen auf.<sup>615</sup> Wie weiter unten gleich ausgeführt wird, ist AU 4 aber auch ein redebegleitendes Zeichen. Dieses kommt beim Lächeln als Ausdruck von Mischemotionen wie beim *Freude-Zorn-Lächeln* vor. Diese Beschreibung trifft auf die Morphologie des Gesichts der Büste Minos zu, entspricht aber trotzdem nicht dem Eindruck eines *Freude-Zorn-Lächelns*, wohl weil die Intensität von AU 4 sehr schwach ist.

AU 4 ist weiter beim *Angst-Lächeln* aktiviert, bei dem aber auch die Augenbrauen in die Höhe steigen, was bei *Salutati* nicht zu beobachten ist.

Auch wenn der Künstler für seine Büste womöglich einen Wachsabdruck des Gesichts *Salutatis* zu Hilfe nahm<sup>616</sup>, kann man eine Kombination von verschiedenen Ausdrücken nicht ausschliessen. So kann ein Künstler zwei beobachtete Ausdrücke in einem einzigen Gesicht überlagern, oder die untere und die obere Gesichtshälfte aus zwei verschiedenen Ausdrücken zusammenfügen (vgl. als Beispiel auch den Kopf *Messerschmidts* in **Abb. 9**). Daraus entstünde ein Gesicht, das in einem Ausdruck zwei zeitlich verschiedene Momente darstellt, ähnlich einem Gemälde, in dem dieselbe Szene zu verschiedenen Momenten festgehalten wird, wenn also im Hintergrund eines Bildes die drei Könige einem Stern entgegenlaufen und im Vordergrund vor dem Stall mit der Krippe vor Jesu knien. Diese narrative Qualität, wie sie in mittelalterlichen Bildern häufig vorkommt, wäre in einem solchen, abstrakteren Sinn auch denkbar für eine Marmorbüste.

In seiner kurzen *Vita* über Mino preist Vasari das Porträt als "simile al vivo quanto sia possibile"<sup>617</sup>. Zeugt ein Werk für Vasari von lebendigem Ausdruck, so macht er in seinen *Vite* toposartig die Bemerkung, dass das Werk sich zur Wirklichkeit täuschend echt verhält, wie dies bereits im vorangehenden Kapitel zu *Mona Lisa* aufgezeigt wurde.<sup>618</sup> Der Betrachter des Bildnisses *Salutatis*, der des Lateins mächtig ist, weiss, dass das Bildnis nicht das künstlerische Produkt einer verarbeiteten Totenmaske ist, sondern vom Künstler angefertigt wurde, als *Salutati* noch lebte (vgl. Fussnote 610). Die Ähnlichkeit (*lifelikeness*) der Büste mit der lebenden Person *Salutatis* wird also teilweise durch die Inschrift erklärt. Damit wird der Verstorbene wiederbelebt und markiert Präsenz. Wie die Inschrift weiter suggeriert ("Vale lector"), spricht *Salutati* den Betrachter gar direkt an und bittet ihn um Gebete für sein Seelenheil

---

<sup>615</sup> Vgl. **EKMAN**, *Weshalb Lügen kurze Beine haben*, S. 87; vgl. auch **Abb. 8** mit den möglichen Augenbrauen-Kombinationen.

<sup>616</sup> Vgl. **KOHL**, *Gesichter machen*, S. 79–82.

<sup>617</sup> **VASARI**, *Le vite*, S. 446.

<sup>618</sup> Vgl. **KOHL**, *Gesichter machen*, S. 77.

– die Büste mit appellativem Charakter wird so zum Dialogpartner des Betrachters, sie ist das "Interface des Totengedenkens"<sup>619</sup>.

Die Interpretation Kohls dieses Porträt Salutatis als Ansprache Haltenden<sup>620</sup> erhält weitere Bestätigung durch Ekmans psychologische Untersuchungen zum Einsatz von Augenbrauen als redebezogene Zeichen.<sup>621</sup> Die Falte an der Nasenwurzel (möglicher Bestandteil der AU 4) las Kohl als Skepsis. AU 4 kann beim Sprechenden als Satzzeichen Verwendung finden und kommt in Redepausen vor. Damit können gegenüber dem Sprechpartner "Ernst, Wichtigkeit, Zweifel, Verwirrung oder Schwierigkeit"<sup>622</sup> angedeutet werden. Tritt AU 4 beim Zuhörenden auf (in der Situation vor Salutatis Grabmal würde dies dem Betrachter der Büste bzw. dem Leser der Inschrift entsprechen), wird dies als Kommentar auf das Gehörte interpretiert, das er nicht verstanden hat. Mit diesem Augenbrauenzeichen bittet er den Sprechenden um eine erklärende Antwort.

Bei Zustimmungsreaktionen kann ein Lächeln zusammen mit AU 1+2 auftreten, nicht aber zusammen mit AU 4. Wenn die Gesichtszüge asymmetrisch wären, käme zudem ein *falsches Lächeln* in Frage. Doch bei der Büste eines Grabmals ist dies kaum plausibel.

Um das gemeinsame Auftreten von AU 4 mit dem Lächeln in der Büste Minos zu erklären, wäre folgende Annahme plausibel: Der Künstler hält AU 4 fest, um damit die Ängste und den Ernst des bevorstehenden Todes Salutati, der sein Grabmal bestellt, auszudrücken. Das Lächeln hingegen mildert diesen Ernst ab. Zudem muntert er damit den Betrachter auf, seinem Aufruf ("Me precibus adiuva") zu folgen; gleichzeitig kann das Lächeln auch als Dank dafür verstanden werden. Demnach hätte der Künstler also in demselben Gesicht zwei oder gar drei verschiedene Momente von Ausdrücken übereinandergelagert festgehalten, welche sich so als narrativer Text anbieten.

Wie Hildegard Lange in ihrer Dissertation von 1926 zum Stil Minos festhält, zeichnet ein "kühler Realismus" seine Figuren aus. "Schärfe der Naturerfassung, markantes Ausdrucksvermögen des Individuellen und Charakteristischen des Dargestellten, Frische und Kraft kennzeichnen seine Bildnisse."<sup>623</sup> Vergleicht man Minos Büsten, so sind in der Faltenbehandlung der Haut Ähnlichkeiten festzustellen. Bei drei Respekt heischenden Autoritätsfiguren ist die Nasolabialfalte tief furchig (vgl. **Abb. 61.f und g mit 61. e**) dargestellt, ebenso die horizontalen Stirnfalten. Die Falten sind altersbedingte Zeichen, da diese Herren bei der Entstehung der Bildnisse um die 60 Jahre alt waren. Die Büsten wurden von ihren Auftraggebern

---

<sup>619</sup> LADEGAST, *Gesichter des Todes – Gesichter des Lebens*, S. 11.

<sup>620</sup> Vgl. ebd., S. 78.

<sup>621</sup> Vgl. EKMAN, *Weshalb Lügen kurze Beine haben*, S. 89–102.

<sup>622</sup> EKMAN, *Weshalb Lügen kurze Beine haben*, S. 91.

<sup>623</sup> LANGE, *Mino da Fiesole*, S. 103.

akzeptiert, waren aufgestellt und zeugen deshalb von Respekt und positiver Wertschätzung. Werden die Büsten im Lichte von Leonardos Vorstellungen angeschaut, so ergibt sich eine andere Wertung. Er schreibt: "[...] die Menschen, bei denen die Seiten des Gesichts [...] tief eingekerbt sind, sind viehische und zornige Menschen. Und diejenigen, die auf der Stirn tief eingegrabene waagrechte Falten haben, sind reich an geheimen und offenen Klagen"<sup>624</sup> (siehe Kapitel IV, 2.5.2.). Es ist aber nicht plausibel, dass ein christlicher Würdenträger sich als "viehischen Menschen" oder als Betrübten in Erinnerung halten möchte. Dieser Vergleich mag zeigen, dass sich die Semantik der Gesichtsausdrücke in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts schnell wandelte, oder auch nur, dass unterschiedliche physiognomische Ansichten vertreten wurden.

Ein Gipsabdruck der Büste Minos von Leonardo Salutati zeigt eindrücklich, wie schnell allein durch minime Veränderungen von Gesichtszügen ein Ausdruck kippen kann (vgl. **Abb. 62** mit **Abb. 61.c**). Das Kinn ist betonter und der Mund kleiner; die Lippen wirken zusammengespreizt und daher weniger entspannt, was einen traurigen Ausdruck begleitet, kurz vor dem Ausbrechen in Tränen.

#### 4.5. Pitture ridicole

Die letzte hier behandelte Gruppe von Bildern ist eigentlich ein typisches Thema der Komik. Für meine Zwecke ist es interessant, weil sich hier Lachen/Lächeln finden, die sonst nur Narren oder groteske Figuren zeigen und vor allem, weil eine lachende Gruppe selten ist.

Die Bezeichnung "pitture ridicole" stammt vom Bologneser Kardinal Gabriele Paleotti, der 1582 erstmals eine in der lombardischen Malerei zirkulierende Gruppe von Bildern beschrieb, welchen er mit grossem Vorbehalt begegnet war.<sup>625</sup> Gleich zu Beginn des Kapitels "Delle pitture ridicole" liefert er eine Definition solcher Bilder, welche nicht auf ihren Inhalt abstellt, sondern sich ganz allein auf die Rezeptionsart fokussiert: "Sono altre pitture che chiamiamo ridicole, perché muovono il riso a chi le riguarda."<sup>626</sup> Paleotti zeigt auf, dass die dottori santi jegliche Verwendung solcher Bilder, auch in der profanen Kunst, verwerflich fanden, in der sakralen allemal. Nachdem er als Ausnahmeverwendung der *pitture ridicole* den bereits besprochenen Zweck als Mittel zur *recreatio animi* erörtert, kommt er zum Schluss, dass "[...]

<sup>624</sup> DA VINCI, *Sämtliche Gemälde*, S. 311.

<sup>625</sup> Paleottis Traktat ist eine Diskussion über die Anforderungen an die bildenden Künste nach den Dekreten des Tridentinischen Konzils, das er selbst miterlebt hatte. Der Text ist ein moralisches Unterfangen, die Bildkünste unter christlichen Aspekten zu beurteilen sowie den Künstlern und kirchlichen Akteuren eine praktische Anweisung zu geben, wie sie mit den Reformideen umgehen sollten. PALEOTTI, Gabriele, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, Bologna 1582, Buch II, Kap. 31: Delle pitture ridicole, in: *Trattati d'Arte del Cinquecento: fra manierismo e controriforma*, hrsg. von Paola Barocchi, 3 Bände, Bari 1960–1962, Band 2, S. 390–397.

<sup>626</sup> PALEOTTI, *Discorso intorno alle imagini*, S. 390.

alle pitture ridicole non si può prescrivere certa legge [...]”<sup>627</sup>, weil die Auslöser für ein Lacher je nach "nature o costumi" verschieden seien und nicht alle Menschen gleich stark darauf reagieren würden. Der Kunsttheoretiker Pier Paolo Lomazzo erwähnt jene Bilder zwei Jahre später in seinem Trattato etwas liebevoller "Composizione delle allegrezze e risi", denen er ebenfalls ein ganzes Kapitel widmet (siehe Kap. IV, 2.5.6).<sup>628</sup> Lomazzo beschreibt darin ein Bild von Michelino Molinari da Besozzo, das auch in seiner Zeit noch häufig kopiert werde, wie er betonte.<sup>629</sup> Seine Beschreibung<sup>630</sup> ähnelt folgendem Bild, das vier lachende Figuren zeigt, und in der Nachfolge eines älteren Typus solcher Darstellungen steht:

**Abb. 63:** unbekannter lombardischer Künstler, *Quattro persone che ridono con un gatto*, 2.

H. 16. Jh., Öl auf Holz, 64 x 80 cm, Genua, Museo dell'Accademia ligustica di belle arti.

Während Lomazzo ein ganzfiguriges Bild beschreibt ("ella pone la mano sinistra nelle calze"<sup>631</sup>), handelt es sich bei **Abb. 63** um ein Halbfiguren-Bild (von stehenden Figuren), das aussieht wie ein Gruppenporträt mit Katze. Die Tatsache, dass mehrere Versionen mit sehr ähnlichen Figuren existieren, lässt darauf schliessen, dass es sich hier nicht um Bildnisse historischer Figuren handelt, sondern um vielleicht typische Figuren aus einer Komödie.<sup>632</sup>

Die beiden männlichen Figuren im Vordergrund (**Abb. 63**) rahmen die in warmen Rottönen gehaltene Komposition; beide sind in Dreiviertelsicht gezeigt und schauen direkt aus dem Bild; die linke Figur ist von vorne gemalt, die Figur rechts schaut über seine linke Schulter und ist also von hinten dargestellt. Beide tragen rote Hüte und rote Kleidung.

Das helle Inkarnat der Frau hebt sich stark von den anderen drei Figuren ab, auch ihre Wangen sind nur leicht gerötet. Nase, Wangen und Ohrläppchen der Figur links aussen sind wie bei den anderen männlichen Figuren stärker gerötet, als hätten sie schon ein paar Gläser zu viel getrunken.

---

<sup>627</sup> PALEOTTI, *Discorso intorno alle imagini*, S. 397.

<sup>628</sup> Lomazzo übernimmt in diesem Kapitel Paleottis Definition und schreibt: "[...] in una storia ridicolosa certe cose atte per sua natura a muovere il riso a chiunque le guarda". LOMAZZO, *Scritti sulle arti, Trattato*, Band II, S. 314–316.

<sup>629</sup> Ein Bild des gotischen Mailänder Malers Michelino (der bis in die Mitte des 15. Jahrhunderts lebte), das auf die Beschreibung passt, ist nicht erhalten, vielleicht hat es gar nie existiert. Allerdings mag es einen Prototypen gegeben haben, vermutlich aus dem Kreise Lomazzos und in Anlehnung an Zeichnungen Leonardos. Für die Gründe und verschiedenen Auffassungen dazu, siehe: PAGNOTTA, Laura, *Bartolomeo Veneto: l'opera completa*, Florenz 1997, S. 79–82; MEIJER, Bert Willem, *Esempi del comico figurativo nel rinascimento lombardo*, in: *Arte lombarda*, 16.1971, S. 264f.

<sup>630</sup> Für das gesamte Zitat von Lomazzo mit der Beschreibung einer *pittura ridicola* siehe Quellenanhang **Nr. 10**.

<sup>631</sup> LOMAZZO, *Scritti sulle arti, Trattato*, Band II, S. 315.

<sup>632</sup> Die Gesichtszüge in den Versionen sind nicht immer dieselben, und es werden auch Figuren ausgetauscht. So zum Beispiel wird ein jüngerer Mann mit einem alten ersetzt, ohne dabei die Komposition oder die Anzahl der Figuren zu verändern. Die wahrscheinlich früheste erhaltene "Kopie" eines möglichen Prototyps stammt von Bartolomeo Veneto (**Abb. 64**, um 1515), wobei die Person links eine Flöte in der Hand hält; die Katze fehlt. Gemäss Pagnotta handelt es sich bei diesem Bild Venetos um eine der frühesten Genreszenen. Vgl. MEIJER, *Esempi del comico figurativo*, S. 263f; PAGNOTTA, *Bartolomeo Veneto*, S. 78–80, 189f.

Die Lippen des Mannes links im Bild sind breit auseinandergezogen, beide Zahnreihen sind sichtbar; die Mundwinkel werden nach hinten gezogen, so dass sich Grübchen bilden, was die Wangenpartie stark moduliert und kugelförmig von der Mundpartie abhebt. Um die Augen sind die Muskeln stark angespannt, so dass sich unter dem Auge Hautwülste bilden und von Krähenfüsse umstrahlt werden (*Duchenne smile*). Die Augenbrauen sind ruhig, aber direkt darüber sowie über der Nasenwurzel sind durch Schatten Falten angetönt, die den Ausdruck etwas unstimmig machen. Der Blick richtet sich direkt auf den Betrachter, als wollte er ihm etwas mitteilen. Dies wird zusätzlich suggeriert durch die linke Hand, mit der er seinen roten Umhang zusammenhält, an deren Zeigefinger ein rubinroter Edelsteinring prangt.

In fast allen erhaltenen Versionen ist der Mann links aussen durch eine auffallende Gestik charakterisiert, die jedoch immer anders ausfällt. In der frühesten erhaltenen Version von Bartolomeo Veneto (**Abb. 64**) hält er eine Flöte in der Hand, ein Sinnbild für die profane Musik, das häufig erotisch konnotiert ist und deshalb als "simbolo di piacere e di puro divertimento"<sup>633</sup> gilt. In **Abb. 68** zeigt er mit dem Zeigefinger auf die Katze bzw. den entstellten Mann im Turban, welcher Blumen in der Hand hält; in **Abb. 65** wird die Hand mit der inneren Handfläche nach oben vor die Brust gehalten, ähnlich einer bettelnden Hand. In der schlecht erhaltenen New Yorker Version deckte ein Röntgenbild eine frühere Version auf, in der eine obszöne Geste entdeckt wurde (Daumen zwischen Zeig- und Mittelfinger, so wie in einem Bauernbild von Hans von Aachen (**Abb. 66**)). Obschon an dieser Stelle nicht der Bedeutung jeder dieser Gesten nachgegangen werden kann, steht fest, dass es sich um einen wichtigen Aspekt dieses Typs von profaner Malerei handelte, der von den nachahmenden Malern jedoch nach Gutdünken frei gestaltet wurde und zumindest in einigen Fällen erotischen Anspielungen gleich kam. Obszönitäten gehörten gemäss des aristotelischen Humanisten Lodovico Castelvetro zur vierten Art der Dinge, welche zum Lachen verführen, allerdings nur im privaten Rahmen, oder aber, wenn sie verdeckt in Allusionen verwendet wurden.<sup>634</sup> "La quarta et ultima maniera delle cose piacentici che ci muovono a riso, sono tutte le cose che pertengono a diletto carnale, come le membra vergognose, i congiungimenti lascivi, le memorie et le similitudini di quelli"<sup>635</sup>. Allein schon die Erinnerungen an erotische Erlebnisse konnten also Lachen auslösen.

Das Wichtigste einer "composizione delle allegrezze e risi" sei, so Lomazzo, dass der Betrachter sehe, was der Grund für die Freude, das Lachen und das "Gegacker" sei. Inwiefern

---

<sup>633</sup> PAGNOTTA, *Bartolomeo Veneto*, S. 78.

<sup>634</sup> BATTISTI, Eugenio, *L'antirinascimento*, Turin 2005, Bd. 2, S. 748.

<sup>635</sup> CASTELVETRO, Lodovico, *Poetica d'Aristotele, vulgarizzata ed esposta*, Wien 1570 (Erstausgabe), S. 88f., zitiert nach BATTISTI, *L'antirinascimento*, S. 748.

das Bild Michelinos dieses Kriterium erfüllte, erwähnte Lomazzo indes nicht explizit. Doch die obszöne Gestik, welche in dem von Lomazzo beschriebenen Bild noch direkter zum Ausdruck kam<sup>636</sup> und in den Versionen aus der Mitte oder zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts aus moralischen Gründen offenbar so umformuliert wurden, dass sie sittsamer erschienen<sup>637</sup>, mag damals als offensichtlicher Grund gegolten haben, auf den gar nicht ausdrücklich hingewiesen werden musste.

Die Frau in **Abb. 63** bildet mit der Katze auf ihrem Arm das Zentrum der Komposition. Wie dies Lomazzo im Bild des Michelino da Besozzo beschreibt, wedelt sie auch in diesem Bild mit dem Schwanz: "un gatto che sembra anche egli d'allegrarsi dimenando la coda"<sup>638</sup>. Auf einer Zeichnung, die der Version in Genua sehr ähnlich ist (**Abb. 67**), kommt diese Beschreibung Lomazzos sehr schön zum Ausdruck, da der Mund der Katze als ein in die Höhe gezogener Bogen dargestellt ist und sie den Kopf – im Gegensatz zur Katze im Gemälde – schräg hält. In der Genueser Version aber quellen die grossen glasigen Augen der Katze etwas hervor, was ihr eher einen traurigen, verlorenen und ängstlichen Ausdruck verleiht. Pagnotta interpretiert die Katze auf Abb. 63 als Symbol der Luxuria (Wollust und Unzüchtigkeit), wie sie in Bildern von Bordellszenen oder ungleicher Liebe vorkommt.<sup>639</sup>

Der Kopf und Blick der Frau ist dem Mann links zugewandt, ihr Mund leicht geöffnet, als wäre sie am Sprechen. Die Nasolabialfalte ist betont, aber die Wangen sind nicht hochgezogen, der Mund etwas schief gemalt, und der Maler zeigt eine wohl kaum absichtliche Asymmetrie. Die Augen erscheinen leicht zugekniffen (das linke Auge mehr als rechts). Ihr Gesicht drückt etwas Wohlwollendes aus, aber kaum ein Lächeln. Die zweite Figur von rechts ist frontal, in leichter Untersicht gezeigt; die oberen Lippen entblößen die obere Zahnreihe, der Betrachter schaut direkt in die Löcher der breiten Nase, während die Figur mit etwas müden, halb zugekniffenen Augen nach rechts oben ausserhalb des Bildfeldes schaut. Der Mann

---

<sup>636</sup> Einer der Bauern berührt die Frau mit Katze mit einer lasziven Geste, so beschreibt es Lomazzo, diese wiederum stecke ihre Hand in die Strümpfe des Alten. Vgl. Beschreibung im Anhang **Nr. 10**.

<sup>637</sup> Dass die Figuren in den hier erwähnten Versionen nicht "oltre misura" lachen und sich vergnügen, scheint zumindest für einen heutigen Bildbetrachter offensichtlich. Auch die Form der *mezza figure* trägt dazu bei, dass die Szenen sittsamer erscheinen. Vgl. **RABISCH**, *Ausstell.kat.*, S. 147. Aufgrund der katholischen Reform standen viele Künstler unter Beobachtung und mussten sich, um erfolgreich zu sein, gewissen moralischen Anforderungen unterzuordnen. Vgl. Kap. IV, 2.5.3. sowie Paleottis Äusserungen unter Kap. IV, 2.3.

<sup>638</sup> **LOMAZZO**, *Scritti sulle arti, Trattato*, Band II, S. 315.

<sup>639</sup> Vgl. **PAGNOTTA**, *Bartolomeo Veneto*, S. 81. Sebastian Brant vergleicht in seinem "Narrenschiff" (1494 in Basel gedruckt) eine Ehebrecherin aus Wollust mit einer Katze. Zur Symbolik der Katze in der westlichen Kunst der Frühneuzeit, vgl. **DITTRICH**, Sigrid, Lothar, *Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14.–17. Jahrhunderts*, Petersberg 2005, S. 253–267. Dittrich reiht die Katze in der Version in Angers (**Abb. 71**) unter das Symbol der Torheit ein. Wohl deshalb, weil das Autorenpaar der Meinung ist, das die vier Figuren im Bild "töricht lachen" (S. 259). Pagnottas Zuordnung scheint jedoch plausibler: Erstens wird bei Dittrich nicht erklärt, weshalb das Lachen der Figuren in der Angers-Version ein dummes sein soll, und zweitens weil Lomazzos Beschreibung des Prototyps dieser Versionen ein Bild mit lasziven Bewegungen ist ("con la mano manca toccar lascivamente"), und eine "istoria d'amore lo scherzare, lo struciare e simili altri vezzi amorosi" darstellt. **LOMAZZO**, *Scritti sulle arti, Trattato*, Band II, S. 314f.

rechts aussen zeigt mit seiner schrägen Kopfhaltung ein leicht gequältes Lächeln; das Gequälte wird vor allem durch die angedeutete vertikale Falte auf der Stirn (AU 4) vermittelt. Auch sind seine Wangen kaum hochgezogen. Der entspannte Mund ist leicht geöffnet und streckt sich eher in die Breite als in die Höhe. Bei allen vier Figuren sind die Zähne entblösst, doch allein dem Mann links aussen ist ein enjoyment smile zuzuschreiben.

Lomazzo beschrieb Michelinos "bizzaria da ridere" als Darstellung von vier Bauern: zwei Männer und zwei Frauen, die lachen.<sup>640</sup> Die Kleider in den erhaltenen Versionen entsprechen aber nicht bäurischen Figuren. Pagnotta bemerkt zu **Abb. 64**, dass es sich anhand der Kleidung und Frisuren der Frauenfiguren eher um Kurtisanen als um Höflinge handelt, sicherlich aber nicht um Bauernfiguren aus dem Tre- oder Quattrocento. Allerdings fällt auf, dass in allen Versionen (**Abb. 63–65, 67–71**) die Männer eine Kopfbedeckung tragen. Es wäre zu klären, ob es sich dabei um mögliche "berrette fatte all'antica"<sup>641</sup> handelt, die Lomazzo in Michelinos Bild beschreibt. Schwierig zu interpretieren ist Lomazzos Bemerkung, dass es genau diese "berrette" seien, welche den dargestellten Figuren "grandissima grazia" verleihe. Meint er dies ironisch? Denn grazia ist ein von Vasari geprägter Begriff (siehe Kap. IV, 2.5.4.), der zur Beschreibung ganz anderer Bildthemen Anwendung fand. Zudem lässt auch der davor gesetzte Superlativ eine ironische Lesart vermuten. Lomazzos weitere Ausführungen scheinen dies noch zu bestätigen. Solche Mützen (zusammen mit der anderen Kleidung) seien noch zu seiner (Lomazzos) Zeit von "villani" getragen worden, aber nicht mehr in derselben lächerlichen Art. Überhaupt war altmodische Kleidung gemäss Lomazzo eine Möglichkeit, in einem Bild Freude – oder aber spöttische Lächerlichkeit? – auszudrücken. Er gebraucht das Wort allegrezza: "E per esprimere più minutamente l'allegrezza, si dipingeranno vestimenta sfoggiate di colori vivaci et allegri [...]"<sup>642</sup>. Denn schon Leonardo warnte die Maler eindringlich, modische Kleidung in ein Bild zu integrieren, da die nachfolgenden Generationen darüber nur lachen würden: "E si fugga il più che si può gli abiti della sua età, [...] e non si debbono usare se non nelle figure che hanno a somigliare a quelli che son sepolti per le chiese, acciocché si riservi riso ne' nostri successori delle pazze invenzioni degli uomini, ovvero lascino ammirazione della loro dignità e bellezza."<sup>643</sup>

---

<sup>640</sup> LOMAZZO, *Scritti sulle arti, Trattato*, Band II, S. 315.

<sup>641</sup> LOMAZZO, *Scritti sulle arti, Trattato*, Band II, S. 315.

<sup>642</sup> LOMAZZO, *Scritti sulle arti, Trattato*, Band II, S. 315.

<sup>643</sup> DA VINCI, Leonardo, *Trattato della pittura*, § 529, S. 177.



Die antiquierte Kleidung, die nach Lomazzo als "deformità" einer Normabweichung entspricht, war ein weiterer Auslöser für eine fröhliche, vielleicht auch spöttische Reaktion auf ein Bild.<sup>644</sup>

Michelinos Bild mit den vier lachenden Bauern muss eine gewaltige emotionale Performanz gehabt haben. Denn Lomazzo war überzeugt, dass sich kein noch so melancholischer oder trauriger Mann finden würde, der angesichts dieser lachenden Figuren nicht selbst lachen würde.<sup>645</sup> Das Lachen beschrieb er als ansteckend, dabei werde man immer lauter. Ob solchen Bildern könne man sich zu Tode lachen, meint er an einer anderen Stelle, und darin liege eben die Kraft der Malerei, wie dies schon Leonardo gewusst hätte. Denn auch Leonardo habe gerne und oft missgestaltete Bauern gezeichnet, die lachten.<sup>646</sup>

Damit ist nebst der obszönen Gestik und der antiquierten Kleidung ein dritter Auslöser genannt, den Lomazzo nicht explizit erwähnt, der aber den damaligen Aristoteles-Interpretationen des Lächerlichen entstammt: der deformierte Körper, die physischen Anomalien sind etwas Lächerliches (vgl. Kap. IV, 2.1.).

Leonardos Arbeiten waren im Kreise Lomazzos in Mailand und der Mitglieder der Accademia della Val di Blenio (1560 gegr.) bekannt und wurden verehrt, da sie das Interesse an komisch-grotesken Zeichnungen teilten. So ist es kaum erstaunlich, dass einige Figuren Leonardos vielfach kopiert wurden und in diesem Milieu zirkulierten. In **Abb. 69** und **Abb. 70** erinnert eine Figur mit weit aufgerissenem Mund und zugekniffenen Augen, die nach oben gerichtet sind, an eine Studie Leonardos in Windsor, welche fünf groteske Köpfe/Büsten zeigt (**Abb. 72**).<sup>647</sup> In **Abb. 69** streckt die Frauenfigur ihren Zeigefinger zur Figur mit offenem Mund hin, so dass der Blick des Betrachters einerseits zum Mund hin gelenkt und dann beim Zettel auf dem Hut Halt macht. Aufgrund des schlechten und übermalten Zustands des Gemäldes ist die Schrift darauf leider nicht mehr lesbar bzw. sichtbar (falls überhaupt je etwas darauf stand).<sup>648</sup> Bestimmt hätte sie einen weiteren Anhaltspunkt über den Inhalt der dargestellten Szene geliefert.

---

<sup>644</sup> MEIJER, *Esempi del comico figurativo*, S. 265.

<sup>645</sup> "[...] non si trovi uomo così malancolico e tristo che non si muova a riso in rimirarlo". LOMAZZO, *Scritti sulle arti, Trattato*, Band II, S. 315.

<sup>646</sup> Lomazzo gibt eine Erklärung, wieso er Michelinos Bild so ausführlich beschrieben habe und sagt daraufhin: "[...] acciò che di qui s'impari con quali maniere tutti quelli che ridono abbiano da pigliar in certo modo moto l'uno dall'altro; e così accrescendosi il riso dell'uno all'altro, ridurlo al colmo, e far che sin a morti, se fosse possibile, ridano, che quivi consiste la forza della pittura, come diceva Leonardo: il quale perciò molto si diletto di disegnare vecchi e villani e villane diformi che ridessero [...]". LOMAZZO, *Scritti sulle arti, Trattato*, Band II, S. 315.

<sup>647</sup> Diese Zeichnung blieb bis mindestens Ende des 15. Jahrhunderts in Mailand und war auch nordischen Künstlern wie etwa Quinten Massys bekannt. Vgl. MEIJER, Bert W., "L'arte non deve schernire": *sul comico e sul grottesco al Nord*, in: *Rabisch*, Ausst.kat., S. 69–76; GOMBRICH, E.H., *The Grotesque Heads*, in: *The Heritage of Apelles*, New York 1976, S. 57–75.

<sup>648</sup> Vgl. *RABISCH*, Ausstell.kat., S. 146.

Es wäre interessant gewesen, noch einige Gemälde Arcimboldos anzusehen. Seine ungewöhnliche Malweise, die dem Form- keinen Sachverismus beigesellt, lässt aus Blumen, Tieren, Früchten und Gemüse einen lächelnden oder auch lachenden Gesichtsausdruck erkennen: *Der Sommer* (1573, Version im Louvre, Paris), *Der Koch* (um 1570, Privatsammlung, Stockholm), *Flora* (um 1591, Privatsammlung, Paris, und das Madrigal dazu von Don Gregorio Comanini), *Vertumnus* (um 1590, Skoklosters Slott, Schweden). Dies hätte jedoch den Rahmen dieser Arbeit gesprengt, und es wird genügen, an dieser Stelle auf die Arbeiten von Thomas DaCosta Kaufmann zu verweisen, der auch die zum Teil nur als Handschriften zugängliche Literatur dazu studierte, welche sich explizit auf einzelne Gemälde beziehen.<sup>649</sup>

## VI Zusammenfassende Schlussbemerkungen

Diese Arbeit geht von zwei einfachen Problemen aus: Das erste entspringt aus der Feststellung, dass Lachen und Lächeln zu den häufigsten Gesichtsausdrücken gehören und in unserer heutigen Gesellschaft Darstellungen lachender Menschen ubiquitär sind. In der Hochliteratur der europäischen Renaissance war das Lachen ein Thema, und in ihr durfte gelacht werden. Im 15. und 16. Jahrhundert galt Lachen als heilsam und sicherlich als erholsam. Mehrere Kulturhistoriker haben die Renaissance als Zeitalter des Lachens bezeichnet. Dem steht entgegen, dass in der bildenden Kunst der italienischen Renaissance lachende Figuren – mit Ausnahme von professionellen Spasmachern – selten sind; selbst lächelnde Figuren finden sich nicht zuhauf. Die dargestellten Lächeln beschränken sich zudem auf wenige Arten; meist zeigen die Kunstwerke Figuren mit zurückhaltenden Freude-Lächeln.

Es wurde versucht, das zweite Problem, das Moshe Barasch recht harsch formulierte, dass nämlich über Ausdruck in der Kunst eher schwadroniert denn begrifflich geredet wird, zu lösen, indem die neueren wissenschaftlichen Theorien zu Emotionen, und insbesondere zum Lachen und Lächeln, dargestellt und angewandt wurden. Dies ermöglichte es, der Komplexität dieser Gesichtsausdrücke gerecht zu werden. Es gibt viele Lächeln, und sie können unterschiedliche Emotionen ausdrücken; einige haben sogar nur referentielle oder pragmatische

---

<sup>649</sup> Der Mailänder Maler Arcimboldo arbeitete am Hof Rudolfs II. in Prag mit dem Dichter Giovanni Battista Fonteo zusammen, der über das Lachen ein Traktat verfasste. Es kam vor, dass ein neues Gemälde, wenn es dem Kaiser vorgestellt wurde, von einem Gedicht begleitet und erläutert wurde. Vgl. **DACOSTA KAUFMANN**, Thomas, *Arcimboldo: visual jokes, natural history, and still-life painting*, Chicago 2009; **DACOSTA KAUFMANN**, Thomas, *Arcimboldo's Serious Jokes: 'Mysterious but long meaning'*, in: *The verbal and the visual: essays in honor of William Sebastian Heckscher*, hg. v. Karl-Ludwig Selig and Elizabeth Sears, New York 1990, S. 59–86; **DACOSTA KAUFMANN**, 'Gar lecherlich': *Low-life painting in Rudolfine Prague*, in: *Prag um 1600: Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.*, hg. v. Eliška Fučíková, Freren/Emsland 1988, S. 32–38.

Funktionen. Meine Hauptanwendung dieser Forschungsergebnisse lag im Gebrauch eines objektivierenden Messsystems für Gesichtsausdrücke (FACS), um die vielen verschiedenen Lachen und Lächeln zu unterscheiden und zuzuordnen. Mir ist bisher nur eine kunsthistorische Anwendung dieses Verfahrens bekannt, die von Ulrich Pfarr auf die "Köpfe" Messerschmidts. Der Gebrauch von FACS ist aus zwei Gründen nicht ganz einfach: es erfordert ein langes Einüben, und die Qualität der analysierten Bilder respektive ihrer Reproduktionen schränkt die Anwendung ein.

In den Bildanalysen konnte ich keine Widersprüche zwischen meiner jeweiligen Bestimmung des Lächelns/Lachens und den kontextuellen Informationen feststellen. Ich denke, dass es kaum andere Kriterien für die Zuverlässigkeit dieser Art von Anwendung des FACS geben kann.

Eine richtige Zuschreibung – diese Person zeigt ein ehrliches Freude-Lächeln – bedeutet aber noch nicht, dass der Künstler damit dem Betrachter sagen wollte, dass die Person jetzt Freude empfinde oder von heiterem Gemüt sei. Dieses Lächeln kann auch symbolische Bedeutungen oder eine referentielle Funktion haben als ein Hinweis auf andere Bilder oder kulturelle Konstrukte oder einen Kommentar bilden zum Bildinhalt oder sich direkt an den Betrachter richten. Doch um die kunstimmanente Logik des Lächelns/Lachens richtig deuten zu können, sind wir darauf angewiesen, den Gesichtsausdruck erst einmal zu identifizieren. Die Forschung hat gezeigt, dass wir Gesichtsausdrücke spontan meist richtig lesen, doch auch, dass diese kognitive Fähigkeit in unserer Sprache nicht dupliziert ist. Wir haben Mühe, genau zu beschreiben, worauf wir spontan meist adäquat reagieren. In wissenschaftlichen Untersuchungen darf dies keine Entschuldigung sein. Wir müssen versuchen, uns präzise, zuverlässig und nachvollziehbar auszudrücken.

Während die Affektiven Wissenschaften heute davon ausgehen, dass wir das Lächeln eines Renaissance-Menschen lesen können, dürfen wir nicht voraussetzen, dass die Normen der Darstellung und der ästhetische Kanon die gleichen sind wie unsere, selbst wenn die westliche Kultur stark in der Renaissance verwurzelt ist. Deshalb musste die relevante Begrifflichkeit, die Normen des geziemenden Verhaltens, der gebotenen Darstellung, die Schönheitsideale und die technischen Probleme in der bildlichen Wiedergabe von Gesichtsausdrücken eingehend dargestellt und diskutiert werden. Obwohl der Nachweis der Dominanz und Durchsetzbarkeit von Normen schwierig ist, hilft in diesem Fall die Tatsache, dass die Auftraggeber für Werke der bildenden Kunst im 15. und 16. Jahrhundert eine kleine elitäre Gruppe bildeten. Sie bestimmte, was im Bild wie dargestellt und wo es hingehängt oder -gestellt wurde. Von diesen Klerikern, Bürgern, Fürsten und Höflingen kannten die meisten die Verhaltens-Regeln

der römischen Rhetorik, waren mit Castigliones *Hofmann* oder ähnlichen Schriften und deren Benimm-Idealen vertraut, hörten sich lachfeindliche Predigten an und wollten partout nicht als bäurisch gelten. Man verzog nicht das Gesicht, lachte nicht schallend, gestikulierte nicht wild, man lächelte zurückhaltend. Im Alltag sah dies sicherlich häufig anders aus, aber im teuren Bild, das für Familienfreunde oder gar die Öffentlichkeit bestimmt war, wollte man bella figura machen. Ich habe kein Bild gefunden, auf der eine Autoritätsperson oder ein angesehenes Mitglied der Gesellschaft ein Lachen zeigte, wie es seit Kennedy für Politiker üblich geworden ist. Madonnen, Johannes und tugendhafte Ehefrauen zeigen zurückhaltende Freude-Lächeln. Kinder dürfen lachend dargestellt werden. Bei Narren ist es ein Berufsattribut. Das komische Genre-Bild, das ist Holland später eine Blütezeit erleben wird, Bilder also, in denen der Auftraggeber respektive in Holland der Käufer auf dem Markt, ein Ridiculum dargestellt haben wollte, das bei den Betrachtern ein Lachen auslösen sollte – in der Renaissance die *pittura ridicole* – war noch kaum geboren.

Negativ konnotiertes Lächeln oder Lachen war neben Narrenbildnissen und den *pittura ridicole* auf Figuren in mythologischen Darstellungen beschränkt. Kunstwerke, die Kritik oder Ironie ausdrücken wollten, mussten das mit urbanitas tun und nicht mit einem Gesichtsausdruck, der für jeden noch so unkultivierten Betrachter lesbar war.

Waren die Künstler der Renaissance fähig, ein glaubhaftes, dezentes Lachen oder Lächeln darzustellen? Kunsttheoretiker und schreibende Maler des Quattro- und Cinquecento betonten diese Schwierigkeit. Methodisch ist schwer nachzuweisen, dass ein Maler einen scheinbar inkonsistenten Gesichtsausdruck aus Unfähigkeit gemalt hat. Nur wenn wir glaubhaft machen können, wie etwa bei Mino da Fiesole, dass der Künstler die Fähigkeit zu richtigen Darstellung besass, können wir schliessen, dass wir auch einen scheinbar inkonsistenten Gesichtsausdruck nicht als Darstellungsproblem behandeln dürfen, sondern als komplexe Komposition. Ebenfalls methodisch problematisch ist das Unterfangen, die Hypothese zu widerlegen, dass man bei diesem oder jenem Bildsujet zu dieser Zeit doch eigentlich ein Lächeln finden sollte, indem man angibt, dass die Suche danach erfolglos geblieben ist, denn eine solche Suche kann nie exhaustiv sein.

Die fehlende Vernetztheit von kulturwissenschaftlichen und den hier verwendeten Theorien aus den Affektiven Wissenschaften erschwerte meine Analyse beträchtlich. Die vorliegende Arbeit versteht sich als zaghafter Schritt, diese Kooperation fruchtbar zu machen.

## VII Anhang

### 1. Schriftliche Quellenzitate

#### Nr. 1:

"Sed oculorum prognostica longus esset referre. Nam cum fenestrae sint animorum, quid eorum color, quid vero frequens motus, quid item acrimonia indicent nemo fere ignorat. Unum tamen non reticendum est eos maleficos esse pessimisque moribus quibus oculi sunt longi. Si candida pars oculi extenta est aperiturque tota, impudentiam, cum autem aperitur nec omnino ostenditur, inconstantiam indicat de oculis hucusque."

**MARTIUS**, Galeottus / <MERULA>, Georgius, *De homine libri duo*, Basilea, 1517, S. 8v. (Erstausgabe: 1490 in Mailand) Permalink: <http://opacplus.bsb-muenchen.de/search?oclcno=214280703> (10.02.11)

deutsche Übersetzung:

"[...] die Augen sind die Fenster der Seele: Fast jeder weiss, was ihre Farbe ist, was ihre Unstetigkeit, was ihre Strenge bedeuten. Es ist dennoch erwähnenswert, dass Menschen mit langen Augen bössartig und unmoralisch sind. Und wenn das Weisse des Auges grossflächig und im ganzen Umfang sichtbar ist, zeugt dies Schamlosigkeit; wenn es verborgen und gar nicht sichtbar ist, zeigt dies Unzuverlässigkeit."

**BAXANDALL**, Michael, *Die Wirklichkeit der Bilder: Malerei und Erfahrung im Italien der Renaissance*, Berlin 1999, S. 76.

#### Nr. 2:

"Né meno ci fanno ridere i uitij dell'animo ò ueri, o finti negli atti, e nelle parole: & i ueri, ò finti mali della fortuna. Benche sia troppo superba, & inhumana l'altrui infelicitâ, l'altrui miseria, le ingiurie, la seruitù, la pouertâ, l'oscuritâ del sangue altrui schernire. Ma, come che ne' danni del corpo e dell'animo, e della fortuna il caso per se poco dilette; pur taluolta suscita gran risa, quando si fâ, ò si dice alcuna cosa trascuratamente, ò se cadendo il uolto, ò pur altra parte del corpo s'imbratta, ò fortunalmente parte della roba si perde."

"Und nicht weniger lachen wir über die Übel des Verstands, und zwar über die wirklichen oder die fingierten in Handlungen und in Worten, und ebenso über die wahren und fingierten Übel, die durch Zufall zustande kommen. Und dies, obwohl es eigentlich überheblich und unmenschlich ist, fremdes Unglück, fremdes Leid, Schädigungen, Knechtschaft, Armut oder niedrige Herkunft zu verlachen. Aber wenn auch bei Schäden an Leib und Seele und bei Schicksalsschlägen das Vorkommnis an sich wenig Freude bereitet, so erzeugt es doch bisweilen grosses Gelächter, wenn etwas unbedacht geschieht oder gesagt wird oder wenn jemand sich beim Hinfallen das Gesicht oder einen anderen Körperteil beschmutzt oder wenn jemand zufällig einen Teil seiner Kleider verliert."

**MINTURNO**, Antonio, *L'Arte Poetica del Sig. Antonio Minturno, Nella quale Si Contengono i precetti Heroici, Tragici, Comici Satyrici, et d'ogni altra Poesia [...]*, Venedig 1564, Nachdruck München 1971, S. 132, zitiert nach **KABLITZ**, Andreas, *Lachen und Komik als Gegenstand frühneuzeitlicher Theoriebildung: Rezeption und Verwandlung antiker Definitionen von risus und ridiculum in der italienischen Renaissance*, in: *Semiotik, Rhetorik und Soziologie des Lachens: vergleichende Studien zum Funktionswandel des Lachens vom Mittelalter zur Gegenwart*, hrsg. von L. Fietz, J. O. Fichte, H. Ludwig, Tübingen 1996, S. 137.

**Nr. 3:**

"Est autem risus ostensio laetitiae in ore hominis; igitur est ostensio sensus alicuius boni; proptereaque quodcumque bonum sentimus, sive utile, sive honestum, sive iucundum, ride-mus, dum illud nobis adesse putamus. Nam, si aliis inest inimicis, haud ridemus, nisi quaete-nus nobiscum conveniunt natura et, quod illi habent, nos habere vel posse intellegimus."

"Das Lachen ist aber ein Ausdruck von Freude im menschlichen Gesicht; es ist daher Aus-druck der Wahrnehmung irgendeines Gutes, und deswegen lachen wir, wann immer wir etwas als gut empfinden, sei es nützlich, ehrenhaft oder angenehm, solange wir glauben, dass es für uns vorhanden ist. Denn wenn es unseren Gegnern gehört, lachen wir nicht, oder doch nur insoweit, als sie mit uns der Natur nach übereinstimmen und wir erkennen, dass auch wir das besitzen oder können, was jenen zu eigen ist."

**CAMPANELLA**, Tommaso, *Poetica* (Testo italiano inedito e rifacimento latino), hrsg. v. L. Firpo, Rom 1944, S. 336f., zitiert nach **KABLITZ**, Andreas, *Lachen und Komik als Gegenstand frühneuzeitlicher Theoriebildung: Rezeption und Verwandlung antiker Definitionen von risus und ridiculum in der italienischen Renaissance*, in: *Semiotik, Rhetorik und Soziologie des Lachens: vergleichende Studien zum Funktionswandel des Lachens vom Mittelalter zur Gegenwart*, hrsg. von L. Fietz, J. O. Fichte, H. Ludwig, Tübingen 1996, S. 145.

**Nr. 4:**

"Qui multum ridet, est facilis, contemptor, non multum sollicitus de rebus, qui non multum ridet, est adversator, oblocutor, non contentus actionibus hominum. qui magnum ridet, impu-dens est et cavillator. qui in risu casu tussire et anhelare incipit, impudens est, cavillator, tu-multuosus."

"Wer viel lacht, hat einen bequemen Charakter und ist ein Verächter, und unaufmerksam. Wer nicht häufig lacht, ist feindlich eingestellt, widerspricht viel und ist unzufrieden mit den Handlungen der Menschen. Wer heftig lacht, ist unverschämt und ein Spötter. Wer beim La-chen zu husten und keuchen beginnt, der ist unverschämt, ein Spötter und unruhig."

*Pseudopolemonis codicis gothani arabici... Physiognomonia ex arabo in latino conversa*, in: *Scriptores physio-gnomonica Graeci et Latini*, hrsg. von Richard Förster, Leipzig 1893, Bd. II, S. 154. Deutsche Übersetzung von mir.

**Nr. 5:**

"Oculi cum risui voluptatique permixti sunt, non omnes laudabiles. Nam qui sicci sunt et sub-terintendunt malitiae sunt indices. [...] Quanto igitur oculi magis arridere videbuntur, sicci dumtaxat, tanto erunt magis perniciosi. [...] Cum subrident molliter oculi atque humidi sunt,

ubi totius vultus aperta atque absoluta laetitita fuerit remissis palpebris, fronte molli, ciliis aliquanto laxioribus, in hoc statu oculorum ingenium magnificum, iustum, mansuetum, religiosum, hospitale, gratum, prudens, docile, amatorium erit."

"Occhi sorridenti e gioiosi non sono tutti lodevoli. Infatti quello secchi che guardano verso il basso sono segno di cattiveria. [...] Perciò quanto più gli occhi sembreranno sorridere (si parla sempre di occhi secchi), tanto più saranno pericolosi. [...] Quando sono dolcemente sorridenti e umidi, quando la gioia sarà chiara ed evidente su tutto il volto, con le palpebre rilassate, la fronte non contratta e le ciglia molto distese, con questo tipo d'occhi si avrà un carattere nobile, giusto, tranquillo, pio, ospitale, simpatico, saggio, che sa apprendere facilmente e sa voler bene."

**ANONIMO LATINO**, *Il trattato di Fisiognomica*, § 37, hrsg. von Giampiero Raina, Mailand 1993 S. 172f, zitiert nach **ORDINE**, Nuccio, *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*, Vorwort von Daniel Ménager, Neapel 2009, S. 17f.

#### **Nr. 6:**

"Lo riso abunda in la bocca de mati, e è converso; la bocca che facilmente ride significa l'huomo semplice, vano instabile, presto credente e de grosso ingegno e nutrimento servitiale e non secreto; la bocca che raro ride significa l'huomo instabile, discreto e tenace, de chiaro intelletto, secreto, fidel e fatigoso; la bocca che duramente se move a riso significa l'huomo savio molto de suo seno, sagace, ingegnoso, piacente, tenace, studioso della sua arte, iracondo e supplantagno; la bocca che tosto ride e ridenso spesso tosse e torze il capo significa l'huomo vano, invidioso, tosto credente e convertibile a tutte cose; la bocca che ridendo se storze per derision d'altri significa l'huomo arrogante, falso, iracondo, busaro, alquanto traditor."

**SCOTUS**, Michel, *Del riso*, in: *La physionomia natural*, o. O., 1555, zitiert nach **ORDINE**, Nuccio, *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*, Vorwort von Daniel Ménager, Neapel 2009, S. 18f.

#### **Nr. 7:**

"neque enim ab ullo satis explicari puto, licet multi temptaverint, unde risus, qui non solum facto aliquo dictove, sed interdum quodam etiam corporis tractu lacessitur. praeterea non una ratione moveri solet: neque enim acute tantum ac venuste, sed stulte, iracunde, timide dicta, ac facta ridentur, ideoque anceps eius rei ratio est, quod a derisu non procul abest risus. 'habet' enim, ut Cicero dicit, 'sedem in deformitate aliqua et turpitudine', quae cum in aliis demonstrantur, urbanitas, cum in ipsos dicentis recidunt, stultitia vocatur."

**QUINTILIAN**, Marcus Fabius, *Institutionis Oratoriae Libri XII*, hrsg. v. L. Radermacher, Leipzig 1959, Band I, S. 330.

**Nr. 8:**

"Di fisonomia e chiromanzia. Della fallace fisonomia e chiromanzia non mi estenderò, perché in esse non è verità; e questo si manifesta perché tali chimere non hanno fondamenti scientifici. Vero è che i segni de' volti mostrano in parte la natura degli uomini, i loro vizi e complessioni; ma nel volto i segni che separano le guancie dai labbri della bocca, e le nari del naso e le casse degli occhi sono evidenti, se sono uomini allegri e spesso ridenti; e quelli che poco li segnano sono uomini operatori della cogitazione; e quelli che hanno le parti del viso di gran rilievo e profondità sono uomini bestiali ed iracondi, con poca ragione; e quelli che hanno le linee interposte infra le ciglia forte evidenti sono iracondi, e quelli che hanno le linee trasversali della fronte forte lineate sono uomini copiosi di lamentazioni occulte e palesi. E così si può dire di molte parti. Ma della mano tu troverai grandissimi eserciti esser morti in una medesima ora di coltello, che nessun segno della mano è simile l'uno all'altro, e così in un naufragio."

**LEONARDO** da Vinci, *Trattato della pittura*, Nachdruck der Ausgabe von Unione Cooperativa Editrice die Roma 1890, Rom 2006, S. 106.

**Nr. 9:**

"Del ridere e del piangere e differenza loro. Da quel che ride a quel che piange non si varia né occhi, né bocca, né guancie, ma solo la rigidità delle ciglia che s'aggiunge a chi piange, e levasi a chi ride. A colui che piange s'aggiunge ancora l'atto di stracciarsi con le mani i vestimenti ed i capelli, e con le unghie stracciarsi la pelle del volto, il che non accade a chi ride. Non farai il viso di chi piange con eguali movimenti di quel che ride, perché spesso si somigliano, e perché il vero modo si è di variare siccome è variato l'accidente del pianto dall'accidente del riso, imperocché, per piangere, le ciglia e la bocca si variano nelle varie cause del pianto, perché alcuno piange con ira, alcuno con paura, alcuno per tenerezza ed allegrezza, alcuno per sospetto, alcuno per doglia e tormento ed alcuno per pietà e dolore de' parenti o amici persi: de' quali piangenti alcuno si mostra disperato, alcuno mediocre, alcuno grida, alcuno sta con il viso al cielo e con le mani in basso, avendo le dita di quelle insieme tessute; altri timorosi con le spalle innalzate alle orecchie; e così seguono secondo le predette cause. Quel che versa il pianto alza le ciglia nelle loro giunture, e le stringe insieme, e compone grinze di sopra, e in mezzo ai canti della bocca in basso; e colui che ride li ha alti e le ciglia aperte e spaziose."

**LEONARDO** da Vinci, *Trattato della pittura*, Nachdruck der Ausgabe von Unione Cooperativa Editrice die Roma 1890, Rom 2006, S. 128.



**Nr. 10:**

"[Michelangelo] begann wenige Tage später aus einem Stück Marmor den Kopf eines alten runzligen Fauns in seiner antiken Form nachzubilden, welcher an der Nase beschädigt war und den Mund zum Lachen verzog. Obwohl Michelangelo noch nie Marmor und Meissel unter den Händen gehabt hatte, gelang ihm die Kopie zum Verwundern des Herzogs sehr gut. Dieser nun, als er sah, dass er den Faun, vom antiken Vorbild abweichend, nach eigener Phantasie mit offenem Mund, Zunge und allen Zähnen gemacht hatte, sprach nach seiner gewohnten Weise freundlich scherzend: 'Du hättest doch wissen sollen, dass alte Leute nie alle ihre Zähne haben, sondern, dass ihnen stets ein paar fehlen.' Michelangelo, der den Herzog liebte und fürchtete, meinte in seiner Einfalt, er habe recht, und brach, sobald er fort war, einen Zahn heraus und bearbeitet mit dem Bohrer das Zahnfleisch so, dass es schien, der Zahn sei herausgefallen. Er harrte mit Sehnsucht auf die Rückkehr des Magnifico; als dieser kam und die Einfalt und Lauterkeit Michelangelos sah, lachte er lange und erzählte die Geschichte oftmals gleich einem Wunder seinen Freunden."

VASARI, Giorgio, *Lebensläufe der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten*, Zürich, 2005, S. 486f.

**Nr. 11:**

"Dicono ancora, che dove la scultura, per l'inobbedienza et imperfezione della materia, non rappresenta gli affetti dell'animo, se non con il moto, il quale non si stende però molto in lei, e con la fazione stessa de' membri, né anche tutti i pittori gli dimostrano con tutti i moti, che sono infiniti, con la fazione di tutte le membra, per sottilissime che elle siano, ma che più? con il fiato stesso e con gli spiriti della vista. E che a maggiore perfezione del dimostrare non solamente le passioni e gl' effetti dell'animo, ma ancora gl' accidenti a venire, come fanno i naturali, oltre alla lunga pratica dell'arte bisogna loro aver una intera cognizione d'essa fisionomia; della quale basta solo allo scultore la parte che considera la quantità e forma de' membri, senza curarsi della qualità de' colori [...]"

VASARI, Giorgio, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Einführung von M. Marini, Rom 2004, S. 35.

**Nr. 12:**

"Egli [Michelino] s'imaginò quattro villani che ridono insieme, due maschi e due femine, e finse il più vecchio tutto raso, il quale sta guardando d'ogni intorno e ridendo, come che goda oltre misura, che non si trovi uomo così malanconico e tristo, che non si muova a riso in rimirarlo; mentre che con la mano tocca lascivamente la villana che si tiene alla sinistra, la quale ha nel braccio un gatto che sembra anche egli d'allegrarsi dimenando la coda, e caccia la mano destra nelle calze al vecchio che ride, guardandolo nel volto e ridendo in atto di godere del

tutto; e dietro a questa collocò l'altra villana, la quale ride un poco meno, ma in atto conveniente appunto ad una sua pari; e ciò perché gli sono alzati i panni dall'altro villano, e perché ella pone a lui la mano sinistra nelle calze, d'onde egli dirumpe in un grandissimo riso; talmente che pare che se ne oda quasi lo schiamazzo, mostrando tuttavia così smascellatamente i denti che gli si potrebbero sino ad un minimo annoverare. Ma quello che dà loro grandissima grazia sono certe berrette fatte all'antica, col resto delle vestimente nella foggia che allora si usavano da villani et ancora a nostri tempi sono usati da alcuni, ma non così ridicoli."

**LOMAZZO**, *Scritti sulle arti, Trattato*, hrsg. v. Roberto Paolo Ciardi, Band II, Florenz 1973–1975, S. 315.

### **Nr. 13:**

"Auch übernahm Leonardo, für Francesco del Giocondo das Bildnis der Mona Lisa, seiner Frau, zu malen. Vier Jahre bemühte er sich darum, sodann liess er es unvollendet; es ist heutigtags zu Fontainebleau, im Besitz des Königs Franz von Frankreich. Wer sehen wollte, wieweit es der Kunst möglich sei, die Natur nachzuahmen, der erkannte es ohne Schwierigkeiten an diesem Kopfe. Denn alle kleinsten Einzelheiten waren darin dargestellt, die man mit aller Feinheit nur malen kann. Denn auch die Augen hatten jenen Glanz und jene Feuchtigkeit, wie wir es fortwährend im Leben sehen; rings um sie bemerkte man die rötlich-blauen Kreise und das Geäder, welche man nur mit der grössten Zartheit ausführen kann. Die Brauen, wo sie am vollsten, wo sie am spärlichsten sind, wie sie aus den Poren der Haut hervorkommen und sich wölben, konnten nicht natürlicher sein. Die Nase, mit schöngeformten Nasenlöchern rötlich und zart, sah wie lebend aus. Der Mund schien in seinen Winkeln und Rändern, wo das Rot der Lippen mit der Farbe des Gesichtes sich vereint, nicht wie gemalt, sondern in Wahrheit wie Fleisch und Blut; wer die Halsgrube aufmerksam betrachtete, sah das Schlagen der Pulse. Wahrhaftig, man kann sagen, dies war nach einer Weise gemalt, die jeden starken Künstler und überhaupt jeden erheben und von Ehrfurcht empfinden liess. Obwohl Mona Lisa sehr schön war, brauchte Leonardo noch die Kunst, dass, während er sie malte, immer jemand zugegen sein musste, der sang, spielte und Scherz trieb, damit sie fröhlich bleiben möchte, um das melancholische Ansehen zu beheben, das häufig die Malerei den Bildnissen gibt. Über diesem Werke Leonardos dagegen schwebte ein so liebliches Lächeln, dass es eher von himmlischer als von menschlicher Hand zu sein schien; und es galt für bewundernswert, weil es dem Leben völlig gleich war."

**VASARI**, Giorgio, *Leben des Leonardo da Vinci*, 1568er Ausgabe, in: **LEONARDO** da Vinci, *Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*, hrsg., komm. und eing. von André Chastel, München 1990, S. 96f.

**Nr. 14:**

"Li moti delle parti del volto mediante gli accidenti mentali sono varj; de quali li primi sono Riso, Pianto, gridare, cantare in diverse voci acute e gravi, admiratione, ira, letitia, malinconia, paura, doglia di martiro e simili, deli quali si fara mentione. **E prima del riso e del pianto, che sono molto simili nella bocca e nelle guancie e serramento d'occhi, ma solo si variano nelle ciglia e loro intervallo;** e questo tutto diremo al suo locho, cioè delle varietà che piglia il volto, le mani e tutta la persona per ciascuno d'essi accidenti, li quali à te, pittore, è necessario la cognitione, se no la tua arte dimostrera veramente i corpi due volte morti."

**LEONARDO** da Vinci, *Das Buch von der Malerei*, nach dem Codex Vaticanus Urbinas 1270, in: *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, 1. Band, hrsg., übers. und erläutert von Heinrich Ludwig, Wien 1882, S. 304–306.

**Nr. 15:**

"(6) E però che potrebbe alcuno aver domandato dove questo mirabile piacere appare in costei, distinguo ne la sua persona due parti, ne le quali l'umana piacenza e dispiacenza più appare. Onde è da sapere che in qualunque parte l'anima più adopera del suo officio, che a quella più fissamente intende ad adornare, e più sottilmente quivi adopera. (7) Onde vedemo che ne la faccia de l'uomo, là dove fa più del suo officio che in alcuna parte di fuori, tanto sottilmente intende, che, per sottigliarsi quivi tanto quanto ne la sua materia puote, nullo viso ad altro viso è simile; perchè l'ultima potenza de la materia, la qual è in tutti quasi dissimile, quivi si riduce in atto. (8) E però che ne la faccia massimamente in due luoghi opera l'anima - però che in quelli due luoghi quasi tutte e tre le nature de l'anima hanno giurisdizione - cioè ne li occhi e ne la bocca, quelli massimamente adorna e quivi pone lo 'ntento tutto a fare bello, se puote. E in questi due luoghi dico io che appariscono questi piaceri dicendo: *ne li occhi e nel suo dolce riso*. (9) Li quali due luoghi, per bella similitudine, si possono appellare balconi de la donna che nel dificio del corpo abita, cioè l'anima; però che quivi, avvegna che quasi velata, spesse volte si dimostra. Dimostrasi ne li occhi tanto manifesta, che conoscer si può la sua presente passione, chi bene là mira. (10) Onde, con ciò sia cosa che sei passioni siano proprie de l'anima umana, de le quali fa mentione lo Filosofo ne la sua Rettorica, cioè grazia, zelo, misericordia, invidia, amore e vergogna, di nulla di queste puote l'anima essere passionata che a la finestra de li occhi non vegna la sembianza, se per grande virtù dentro non si chiude. Onde alcuno già si trasse li occhi, perchè la vergogna d'entro non paresse di fuori; si come dice Stazio poeta del tebano Edipo, quando dice che «con eterna notte solvette lo suo dannato pudore». (11.) Dimostrasi ne la bocca, quasi come colore dopo vetro. E che è ridere se non una corruscazione de la dilettazone de l'anima, cioè uno lume apparente di fuori secondo sta dentro? E però si conviene a l'uomo, a dimostrare la sua anima ne l'allegrezza mo-

derata, moderatamente ridere, con onesta severidade e con poco movimento de la sua [f]accia; sì che donna, che allora si dimostra come detto è, paia modesta e non dissoluta. (12) Onde ciò fare ne comanda lo Libro de le quattro vertù cardinali: «Lo tuo riso sia senza cachinno», cioè senza schiamazzare come gallina. Ahi mirabile riso de la mia donna, di cui io parlo, che mai non si sentia se non de l'occhio!"

DANTE Alighieri, *Convivio / Das Gastmahl*, hrsg. v. R. Imbach, italienisch-deutsch, Band vier, Buch drei, Kapitel 8, Hamburg 1998, S. 56–58.

## 2. Literaturverzeichnis

### 2.1. Primärliteratur

ALBERTI, Leon Battista, *Della Pittura – Über die Malkunst*, hrsg. v. Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002.

ALBERTI, Leon Battista, *Zehn Bücher über die Baukunst*, ins Deutsche übertragen, eingeleitet und mit Anmerkungen und Zeichnungen versehen durch Max Theuer, Darmstadt 1975.

ALBERTI, Leon Battista, *I Libri della famiglia*, hrsg. v. R. Romano, A. Tenenti, F. Furlan, Turin 1994. Online auf: <http://www.letteraturaitaliana.net/autori/a.htm> (8.4.11)

ARISTOTELES, *Poetik*, griechisch-deutsch, hrsg. und übersetzt von M. Fuhrmann, Stuttgart 2005.

ARISTOTELES, *Opera omnia: graece et latine cum indice nominum et rerum absolutissimo*, 5 Bände, Hildesheim/New York 1973.

BAROCCHI, Paola (Hg.), *Scritti d'arte del Cinquecento*, 3 Bde., Mailand/Neapel, 1971–1977.

BOCCHI, Francesco, *Eccellenza della statua del San Giorgio di Donatello*, in: *Trattati d'arte del Cinquecento*, Band III, hrsg. v. P. Barocchi, Bari 1962, S. 127–194.

CASTIGLIONE, Baldassar, *Il libro del Cortegiano*, mit einem Vorwort von Amedeo Quondam, Mailand 2000; auf Deutsch: CASTIGLIONE, Baldesar, *Das Buch vom Hofmann*, übertragen von Fritz Baumgart, mit einem Nachwort von Roger Willemsen, München 1986.

CICERO, Marcus Tullius, *Vom Redner. Drei Bücher von Marcus Tullius Cicero*, aus dem Lateinischen mit Einleitung und Anmerkungen von Friedrich Spiro, Leipzig 1927.

CICERO, Marcus Tullius, *De oratore*, hrsg. v. Kazimierz F. Kumaniecki, Leipzig 1969.

DANTE Alighieri, *Convivio / Das Gastmahl*, hrsg. v. R. Imbach, italienisch-deutsch, vier Bände, Hamburg 1996–2004.

DOLCE, Ludovico, *Dialogo della Pittura*, in: *Trattati d'Arte del Cinquecento: fra manierismo e controriforma*, hrsg. von Paola Barocchi, 3 Bände, Bari 1960–1962, S. 141–206.

**FÖRSTER**, Richard (Hg.), *Scriptores physiognomonica Graeci et Latini*, zwei Bände, Leipzig 1893.

**GAURICUS**, Pomponius, *De sculptura* (1504), hrsg., komm. und übers. von André Chastel und Robert Klein, Genf 1969.

**JOUBERT**, Laurent, *Treatise on Laughter*, übersetzt und kommentiert von G.D. de Rocher, Alabama 1980.

**KEELE**, Kenneth D., **PEDRETTI**, Carlo (Hg.), *Leonardo da Vinci. Atlas der anatomischen Studien in der Sammlung Ihrer Majestät Queen Elizabeth II in Windsor Castle*, drei Bände, Gütersloh 1978–1981.

**LEONARDO** da Vinci, *Trattato della pittura*, Nachdruck der Ausgabe von Unione Cooperativa Editrice die Roma 1890, Rom 2006.

**LEONARDO** da Vinci, *Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*, hrsg., komm. und eing. von André Chastel, München 1990.

**LEONARDO** da Vinci, *Das Buch von der Malerei*, nach dem Codex Vaticanus Urbinas 1270, in: *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, drei Bände, hrsg., übers. und erläutert von Heinrich Ludwig, Wien 1882. In den Fussnoten als LU abgekürzt.

**LOMAZZO**, Giovanni Paolo, *Scritti sulle arti*, hrsg. v. Roberto Paolo Ciardi, zwei Bände, Florenz 1973–1975.

**MARTIUS**, Galeottus / <**MERULA**>, Georgius, *De homine libri duo*, Basilea, 1517. (Erstausgabe: 1490 in Mailand) Permalink: <http://opacplus.bsb-muenchen.de/search?oclcno=214280703> (10.02.11)

**PALEOTTI**, Gabriele, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, Bologna 1582, Buch II, Kap. 31: Delle pitture ridicole, in: *Trattati d'Arte del Cinquecento: fra manierismo e controriforma*, hrsg. von Paola Barocchi, 3 Bände, Bari 1960–1962, Band 2, S. 390–397.

**PLATON**, *Spätdialoge*, eingel. und hrsg. von Olof Gigon ; übertr. von Rudolf Rufener. zwei Bände, Philebos ; Parmenides ; Timaios ; Kritias, Zürich, Stuttgart 1969.

**PLATON**, *Der Staat (Politeia)*, übersetzt u. hrsg. von Karl Vretska, Stuttgart 1982.

**QUINTILIAN**, Marcus Fabius, *Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, hrsg. u. übersetzt v. H. Rahn, Bd. 1, Buch I–IV, Darmstadt 1972.

**QUINTILIAN**, Marcus Fabius, *Institutionis Oratoriae Libri XII*, hrsg. v. L. Radermacher, 2 Bde., Leipzig 1959.

**RIPA**, Cesare, *Iconologia Overo Descrittione Di Diverse Imagini cauate dall'antichità, & di propria inuentione*, Rom 1603. Stable URL: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/ripa1603/0101> (1.5.11)

**VASARI**, Giorgio, *Lebensläufe der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten*, Zürich, 2005.

**VASARI**, Giorgio, *Kunsttheorie und Kunstgeschichte. Eine Einführung in die Lebensbeschreibung berühmter Künstler anhand der Proemien*, hrsg., engl., und komm. von Matteo Burioni und Sabine Feser, Berlin 2004.

**VASARI**, Giorgio, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Einführung von M. Marini, Rom 2004.

## 2.2. Sekundärliteratur

**ACKERMAN**, Gerald M., *Lomazzo's Treatise on Painting*, in: *The Art Bulletin*, Vol. 49, No. 4, Dezember 1967, S. 317–326. <http://www.jstor.org/stable/3048492> (28.09.10)

**BACHORSKI**, Hans-Jürgen, *Wie im 16. Jahrhundert das Lachen ins Bild gesetzt wurde. Eine kleine Galerie*, in: *Gestalt – Funktion – Bedeutung: Festschrift für Friedrich Möbius zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Franz Jäger, Jena 1999, S. 142–160.

**BACHTIN**, Michail, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt a.M. 1987.

**BARASCH**, Moshe, *Der Ausdruck in der italienischen Kunsttheorie der Renaissance*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Kunstwissenschaft*, 12, 1967, S. 33–69.

**BARASCH**, Moshe, *Character and Physiognomy: Bocchi on Donatello's St. George. A Renaissance Text on Expression in Art*, in: *Journal of the History of Ideas*, Vol. 36, Nr. 3, Juli–September 1975, S. 413–430.

**BAROLSKY**, Paul, *Infinite Jest. Wit and humor in Italian Renaissance Art*, Columbia 1978.

**BAROLSKY**, Paul, *Why Mona Lisa smiles and other tales by Vasari*, Pennsylvania 1991.

**BÄTSCHMANN**, Oskar, *Kunstgenuss statt Bilderkult. Wirkung und Rezeption des Gemäldes nach Leon Battista Alberti*, in: *Macht und Ohnmacht der Bilder: reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte*, hrsg. von Peter Blickle [et al.], München 2002, S. 359–375.

**BAXANDALL**, Michael, *Painting and experience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style*, Oxford, 1972; auf Deutsch: *Die Wirklichkeit der Bilder: Malerei und Erfahrung im Italien der Renaissance*, Berlin 1999.

**BAYER**, Andrea, *Dosso's Public: The Este Court at Ferrara*, in: Peter Humfrey und Mauro Lucco, *Dosso Dossi. Court Painter in Renaissance Ferrara*. Ausstellungskatalog, hg. v. A. Bayer, (Ausstellungsorte: Ferrara: Civiche Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea, Palazzo dei Diamanti, 26.9.–14.12.1998; New York: The Metropolitan Museum of Art, 14.1.–28.3.1999; Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 27.4.–11.7.1999), New York 1998, S. 27–54.

**BAZIN**, Laurent, *La Couleur du Rire: peinture et traduction*, in: *The Anatomy of Laughter*, hg. v. T. Garfitt, E. McMorran und E. Taylor, London 2005, S. 153–160.

**BENTINI**, Jadranka (Hg.), *La Pinacoteca nazionale di Ferrara: catalogo generale*, Ferrara 1992.

**BEVILACQUA**, Alberto, (Hg.), *L'opera completa del Correggio*, Mailand 1970.

**BLANKERT**, Albert, *Heraclitus en Democritus bij Marsilio Ficino (Heraclitus and Democritus in Marsilio Ficino)*, in: *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Bd. 1, Nr. 3 (1966–1967), S. 128–135. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3780409> (19.5.11)

**BLUNT**, Anthony, *Artistic Theory in Italy. 1450–1600*, Oxford/New York 1989.

**BODART**, Diane, *Rinascimento e Manierismo*, Florenz/Mailand 2005.

**BOEHM**, Gottfried, *Bildnis und Individuum: über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1985.

**BOYLE**, Marjorie O'Rourke, *Gracious Laughter: Marsilio Ficino's Anthropology*, in: *Renaissance Quarterly*, Vol. 52, Nr. 3, Herbst 1999, S. 712–741. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/2901916> (29.07.09)

**BORRMANN**, Norbert, *Kunst und Physiognomik. Menschendeutung und Menschendarstellung im Abendland*, Köln 1994.

**BREMMER**, Jan N., **ROODENBURG**, Herman (Hg.), *Kulturgeschichte des Humors. Von der Antike bis heute*, Darmstadt 1999.

**BURKE**, Peter, *Is there a cultural history of emotions?* in: *Representing Emotions: new connections in the histories of art, music and medicine*, hrsg. von Penelope Gouk und Helen Hills, Aldershot 2005, S. 35–47.

**BURKE**, Peter, *Grenzen des Komischen im frühneuzeitlichen Italien (um 1350–1750)*, in *Kulturgeschichte des Humors: von der Antike bis heute*, hrsg. v. Jan Bremmer [et al.], Darmstadt 1999.

**BURKE**, Peter, *Die Geschicke des „Hofmann“*. Zur Wirkung eines Renaissance-Breviers über angemessenes Verhalten, Berlin 1996. (Originaltitel: *The Fortunes of the Courtier. The European Reception of Castiglione's Cortegiano*, Cambridge 1995.)

**BURKE**, Peter, *Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung*, Berlin 1984. (Originaltitel: *Culture and Society in Renaissance Italy*, London 1972.)

**BURKE**, Peter, *Städtische Kultur in Italien zwischen Hochrenaissance und Barock. Eine historische Anthropologie*, Berlin 1986. (Originaltitel: *The Historical Anthropology of Early Modern Italy*, Cambridge 1987.)

**CAVALLI-BJÖRKMAN**, Görel, *The laughing jester*, in: *Nationalmuseum Bulletin*, 9.1985, S. 101–110.

**COONIN**, Arnold Victor, *Portrait Busts of Children in Quattrocento Florence*, in: *Metropolitan Museum Journal*, Vol. 30, 1995, S. 61–71. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/1512950>

**DARWIN**, Charles, *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, London 2009 (Erstausgabe 1872).

**EKMAN**, Paul, *Gefühle lesen. Wie Sie Emotionen erkennen und richtig interpretieren*, Heidelberg 2010. (Originaltitel: *Emotions revealed, Understanding Faces and Feelings*, London / New York 2003.)

**EKMAN**, Paul, *Facial Expression and Emotion*, in: *American Psychologist*, 1993, Vol. 48, No. 4, S. 384–392.

**EKMAN**, Paul, *Weshalb Lügen kurze Beine haben: über Täuschungen und deren Aufdeckung im privaten und öffentlichen Leben*, Berlin / New York 1989. (Deutsche Ausgabe der 1. Auflage von: *Telling lies: Clues to Deceit in the Marketplace, Marriage, and Politics*, New York 1985. Erweiterte, englische Neuausgaben: 2001 und 2009. Deutsche Neuausgabe: **EKMAN**, Paul, *Ich weiss, dass du lügst. Was Gesichter verraten*, Reinbek bei Hamburg 2011.

**EKMAN**, Paul, *Gesichtsausdruck und Gefühl: 20 Jahre Forschung von Paul Ekman*, hrsg. v. Maria von Salisch, Paderborn 1988.

**EKMAN**, Paul, **FRIESEN**, Wallace V., *Felt, False, and Miserable Smiles*, in: *Journal of Nonverbal Behavior* 6 (4), 1982, S. 238–252.

**EKMAN**, Paul, **FRIESEN**, Wallace V., **ELLSWORTH**, Phoebe, *Gesichtssprache. Wege zur Objektivierung menschlicher Emotion*, Graz 1974.

**FAIGIN**, Gary, *The Artist's Complete Guide to Facial Expression*, New York 1990.

**FIETZ**, Lothar, **FICHTE**, Joerg O., **LUDWIG**, Hans-Werner (Hg.), *Semiotik, Rhetorik und Soziologie des Lachens: vergleichende Studien zum Funktionswandel des Lachens vom Mittelalter zur Gegenwart*, Tübingen 1996.

**FILIPCZAK**, Zirka Z., *Poses and Passions: Mona Lisa's "Closely Folded" Hands*, in: *Reading the early modern passions: essays in the cultural history of emotions*, hrsg. v. Gail Kern Paster, Katherine Rowe, Mary Floyd-Wilson, Philadelphia 2004, S. 68–88.

**FUSENIG**, Thomas, *Liebe, Laster und Gelächter: komödienhafte Bilder in der italienischen Malerei im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts*, Bonn 1997.

**FONTAINE**, Marie Madeleine (Hg.), *Rire à la Renaissance*, Internationales Kolloquium in Lille, 6.–8. November 2003, Genf 2010.

**FRANK**, Mark G., **EKMAN**, Paul, *Not all smiles are created equal: the differences between enjoyment and nonenjoyment smiles*, in: *Humor* 6–1, 1993, S. 9–26.

**GASTON**, Robert W., *Love's sweet poison: a new reading of Bronzino's London Allegory*, in: *I Tatti Studies: Essays in the Renaissance*, Band 4, 1991, S. 249–288. Stabiler URL: <http://www.jstor.org/stable/4603677> (24.3.11)



**GAVITT**, Philip, *Charity and Children in Renaissance Florence: The Ospedale degli Innocenti, 1410–1536*, Ann Arbor 1990.

**DI GIAMPAOLO**, Maria, **MUZZI**, Andrea (Hg.), *Correggio: catalogo completo dei dipinti*, Florenz 1993.

**GIBSON**, Walter S., *Pieter Bruegel and the art of laughter*, Berkeley/Los Angeles/London 2006.

**LE GOFF**, Jacques, *Das Lachen im Mittelalter*, mit einem Nachwort von Rolf Michael Schneider, Stuttgart 2004.

**LE GOFF**, Jacques, *Lachen und Ordensregeln im Hochmittelalter*, in: **LE GOFF**, Jacques, *Das Lachen im Mittelalter*, Stuttgart 2004, S. 45–68.

**GARFITT**, Toby, **MCMORRAN**, Edith, **TAYLOR**, Jane (Hg.), *The Anatomy of Laughter*, London 2005.

**GINZBURG**, Carlo, *Le peintre et le bouffon: le Portrait de Gonella de Jean Fouquet*, in: *Revue de l'art*, 111.1996, S. 25–39.

**VON GRAEVENITZ**, Antje, *Das breite Lachen: eine brüchige Ikonographie*, in: *Das Komische in der Kunst*, hrsg. von Roland Kanz, Köln 2007, S. 232–258.

**HECK**, Michèle-Caroline, *Rire et Cri. De la difficulté et de l'enjeu de leur représentation en peinture*, in: *Rire à la Renaissance*, Internationales Kolloquium in Lille, 6.–8. November 2003, hrsg. v. M.M. Fontaine, Genf 2010, S. 163–179.

**HERDING**, Klaus, *Emotionsforschung heute – eine produktive Paradoxie*, in: *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*, hg. v. Klaus Herding u. B. Stumpfhaus, Berlin 2004, S. 3–46.

**JÄKEL**, Siegfried, **TIMONEN**, Asko (Hg.), *Laughter down the centuries*, Papers of the 6th summer-symposium of the University of Turku, from July 25th to August 1st 1993, held at the Archipelago Research Institute on the island Seili near Turku, Turku 1994.

**KABLITZ**, Andreas, *Lachen und Komik als Gegenstand frühneuzeitlicher Theoriebildung: Rezeption und Verwandlung antiker Definitionen von risus und ridiculum in der italienischen Renaissance*, in: *Semiotik, Rhetorik und Soziologie des Lachens: vergleichende Studien zum Funktionswandel des Lachens vom Mittelalter zur Gegenwart*, hrsg. von L. Fietz, J. O. Fichte, H. Ludwig, Tübingen 1996, S. 123–153.

**KANZ**, Roland (Hg.), *Das Komische in der Kunst*, Köln 2007.

**KANZ**, Roland, *Lachhafte Bilder. Sedimente des Komischen in der Kunst der Frühneuzeit*, in: *Das Komische in der Kunst*, Köln 2007, S. 26–58.

**KELTNER**, Dacher, **EKMAN**, Paul, **GONZAGA**, Gian C., **BEER**, Jennifer, *Facial Expression of Emotion*, in: *Handbook of Affective Sciences*, hg. v. Richard J. Davidson, Klaus R. Scherer, H. Goldsmith, Oxford 2009, S. 415–432.

**KELTNER**, Dacher, **EKMAN**, Paul, *Introduction: Expression of Emotion*, in: *Handbook of Affective Sciences*, hg. v. Richard J. Davidson, Klaus R. Scherer, H. Goldsmith, Oxford 2003, S. 411–414.

**KEMP**, Martin, *Leonardo da Vinci: the marvellous works of nature and man*, Oxford 2006.

**KERN PASTER**, Gail, **ROWE**, Katherine, **FLOYD-WILSON**, Mary (Hg.), *Reading the early modern passions: essays in the cultural history of emotions*, Philadelphia 2004.

**KIANG**, Dawson, *Bramante's "Heraclitus and Democritus": The Frieze*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 51 Bd., Heft 2 (1988), S. 262–268. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/1482445> (19.5.11)

**KIRCHNER**, Thomas, „*De l'usage des passions*“. *Die Emotionen bei Künstler, Kunstwerk und Betrachter*, in: *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*, hg. v. Klaus Herding u. B. Stumpfhaus, Berlin 2004, S. 357–377.

**KOHL**, Jeannette, *Gesichter machen. Büste und Maske im Florentiner Quattrocento*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd. 34, 2007, S. 77–99.

**KÖRNER**, Hans, „*Wie die Alten sungen...*“. *Anmerkungen zur Geschichte des Putto*, in: *Das Komische in der Kunst*, hg. v. R. Kanz, Köln 2007, S. 59–90.

**KULLMANN**, Wolfgang, *Die antiken Philosophen und das Lachen*, in: *Laughter down the centuries*, hrsg. v. S. Jäkel u. A. Timonen, Papers of the 6th summer-symposium of the University of Turku, from July 25th to August 1st 1993, held at the Archipelago Research Institute on the island Seili near Turku, Turku 1994, S. 79–98.

**LADEGAST** Anett, *Gesichter des Todes – Gesichter des Lebens. Zum Verhältnis von Körper und Porträt an römischen Grabmälern um 1500*, in: *Kunsttexte.de*, Nr. 4, 2010, 17. Seiten.

**LANGHE**, Hildegard, *Mino da Fiesole. Ein Beitrag zur Geschichte der florentinischen und römischen Plastik des Quattrocentos*, Diss. der Ludwig-Maximilian-Universität München, Greifswald 1926.

**LENZEN**, Wolfgang, *Grundzüge einer philosophischen Theorie der Gefühle*, in: *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*, hg. v. Klaus Herding u. Bernhard Stumpfhaus, Berlin 2004, S. 80–103.

**LINK-HEER**, Ursula, *Physiologie und Affektenlehre des Lachens im Zeitalter Rabelais'. Der medico-philosophische 'Traité du Ris' von Laurent Joubert*, in: *Komische Gegenwelten: Lachen und Literatur in Mittelalter und früher Neuzeit*, hrsg. von Werner Röcke und Helga Neumann, Paderborn 1999, S. 251–279.

**LUCHS**, Alison, *Les Bambini*, in: *Desiderio da Settignano. Sculteur de la Renaissance florentine*, in: Ausstellungskatalog (Ausstellungsorte: Paris, Musée du Louvre, 27.10.2006–22.1.2007; Florenz, Museo Nazionale del Bargello, 22.2.–3.6.2007; Washington, National Gallery of Art, 1.7.–8.10.2007), hrsg. v. M. Bormand, B. Paolozzi Strozzi, N. Penny, Paris 2006, S. 160–162.

**MARANI**, Pietro C., *Léonard de Vinci: catalogue complet des peintures*, Paris 1990.

**MEIJER**, Bert W., *"L'arte non deve schernire": sul comico e sul grottesco al Nord*, in: *Rabisch: il grottesco nell'arte del Cinquecento: l'Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese*, Ausstellungskatalog (Ausstellungsort: Lugano, Museo cantonale d'Arte, 28. März– 21. Juni 1998), hrsg. von G. Bora, M. Kahn-Rossi, F. Porzio, Mailand/Lugano 1998, S. 69–76.

**MEIJER**, Bert W., *From Leonardo to Bruegel: comic art in sixteenth-century Europe*, in: *Word & image*, 4.1988, S. 405–411.

**MEIJER**, Bert W., *Esempi del comico figurativo nel rinascimento lombardo*, in: *Arte lombarda*, 16.1971, S. 259–266.

**MÉNAGER**, Daniel, *La Renaissance et le Rire*, Paris 1995.

**MINOIS**, Georges, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris 2000.

**MOHAN**, Jean-Pierre [et al.] (Hg.), *Im Herzen der Mona Lisa: Dekodierung eines Meisterwerks: eine wissenschaftliche Expedition in die Werkstatt des Leonardo da Vinci*, Schirmer/Mosel-Verlag in Zusammenarbeit mit dem Centre de recherche et restauration des musées de France, München 2006.

**NAJEMY**, John M., *A History of Florence. 1200–1575*, Malden (MA)/Oxford 2008.

**OATLEY**, Keith, *Creative Expression and Communication of Emotions in the Visual and Narrative Arts*, in: *Handbook of affective sciences*, hrsg. v. Richard J. Davidson, Klaus R. Scherer, H. Goldsmith, Oxford 2009, S. 481–502.

**OATLEY**, Keith, **JENKINS**, Jennifer M., *Understanding Emotions*, Cambridge MA 1996.

**ORDINE**, Nuccio, *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*, Vorwort von Daniel Ménager, Neapel 2009.

**PAGNOTTA**, Laura, *Bartolomeo Veneto: l'opera completa*, Florenz 1997.

**PARKER**, Deborah, *Towards a reading of Bronzino's burlesque poetry*, in: *Renaissance Quarterly*, Dezember, 1997, The Free Library, 22. Dezember. URL: [http://www.thefreelibrary.com/Towards a reading of Bronzino's burlesque poetry.-a020759975](http://www.thefreelibrary.com/Towards+a+reading+of+Bronzino's+burlesque+poetry.-a020759975) (30.03.11).

**PATETTA**, Luciano (Hg.), *Bramante e la sua cerchia: a Milano e in Lombardia 1480–1500*, Mailand 2001.

**PFARR**, Ulrich, *Franz Xaver Messerschmidt, 1736-1783: Menschenbild und Selbstwahrnehmung*, Berlin 2006.

**POMMIER**, Edouard, *Il volto di Lomazzo*, in: *Il volto e gli affetti. Fisiognomica ed espressione nelle arti del Rinascimento*, hrsg. v. A. Pontremoli, Florenz 2003, S. 61–81.

**PONTREMOLI**, Alessandro (Hg.), *Il volto e gli affetti: fisiognomica ed espressione nelle arti del Rinascimento*, atti del Convegno di studi, Torino, 28. und 29. November 2001, Florenz 2003.

**POPE-HENNESSY**, John, *The Virgin with the laughing child*, Collection Museum monograph Nr. 2, Victoria and Albert Museum, London 1949.

**POZZI**, Mario, *Il volto e le passioni nelle "vite" di Giorgio Vasari*, in: *Il volto e gli affetti: fisiognomica ed espressione nelle arti del Rinascimento*, hrsg., von Alessandro Pontremoli, atti del Convegno di studi, Torino, 28. und 29. November 2001, Florenz 2003, S. 119–139.

**RAFF**, Thomas, *Lächeln, Lachen, Zähne Zeigen. Gedanken zum Wandel der Mimik. Ein Essay*. In: *Jahrbuch für Volkskunde*, N. F. 24, 2001, S. 163–188.

**REBHORN**, Wayne A., *Baldesar Castiglione, Thomas Wilson, and the Courtly Body of Renaissance Rhetoric*, in: *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, Band 11, Nr. 3 (Sommer 1993), S. 241–274. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/20135376>

**REISSER**, Ulrich, *Physiognomik und Ausdruckstheorie der Renaissance: Der Einfluss charakterologischer Lehren auf Kunst und Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts*, München 1997.

**RÖCKE**, Werner [et al.], (Hg.), *Lachgemeinschaften: kulturelle Inszenierungen und soziale Wirkungen von Gelächter im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*, Berlin 2005.

**RÖCKE**, Werner, **NEUMANN**, Helga (Hg.), *Komische Gegenwelten: Lachen und Literatur in Mittelalter und früherer Neuzeit*, Paderborn 1999.

**ROQUE**, Georges, *Le Rire comme accident en peinture*, in: *The Anatomy of Laughter*, hg. v. T. Garfitt, E. McMorran u. E. Taylor, London 2005, S. 142–152.

**ROSENWEIN**, Barbara H., *Worrying about Emotions in History*, in: *The American Historical Review*, Vol. 107, Nr. 3 (Juni 2002), 29 Seiten. URL: <http://www.historycooperative.org/journals/ahr/107.3/ah0302000821.html> (24.5.11)

**RUCH**, Willibald, **EKMAN**, Paul, *The Expressive Pattern Of Laughter*, in A.W. Kaszniak (Hg.), *Emotion, qualia, and consciousness*, Tokyo 2001, S. 426–443.

**RÜTTEN**, Thomas, *Demokrit – lachender Philosoph und sanguinischer Melancholiker: eine pseudohippokratische Geschichte*, Leiden/New York 1992.

**SCHIFF**, Gert, *Lachen, Weinen und Lächeln in der Kunst. Randbemerkungen eines Kunsthistorikers zu den Untersuchungen von Helmuth Plessner*, in: *Sachlichkeit: Festschrift zum achtzigsten Geburtstag von Helmuth Plessner*, hrsg. von Günter Dux und Thomas Luckmann, Opladen 1974, S. 131–158.

**SCHNEIDER**, Rolf Michael, *Plädoyer für eine Geschichte des Lachens*, in: **LE GOFF**, Jacques, *Das Lachen im Mittelalter*, Stuttgart 2004, S. 79–123.

**SCHÖRLE**, Eckart, *Die Verhöflichung des Lachens. Lachgeschichte im 18. Jahrhundert*, Bielefeld 2007.

**SCHRÖTER**, Michael, *Wer lacht kann nicht beißen. Ein unveröffentlichter "Essay on Laughter" von Norbert Elias*, in: *Merkur. Zeitschrift für Europäisches Denken* (Stuttgart/BRD), 56. Jg. 2002 (Nr. 641/642), S. 860–873.

**SCREECH, M. A., CALDER Ruth**, *Some Renaissance attitudes to laughter*, in: *Humanism in France at the end of the Middle Ages and in the early Renaissance*, hg. v. A.H.T. Levi, New York, 1970, S. 216–228.

**STEINER, Peter M.**, *Das Lachen als sozialer Kitt. Über die Theorie des Lachens und des Lächerlichen bei Platon*, in: *Laughter down the centuries*, hrsg. v. S. Jäkel u. A. Timonen, Papers of the 6th summer-symposium of the University of Turku, from July 25th to August 1st 1993, held at the Archipelago Research Institute on the island Seili near Turku, Turku 1994, S. 65–78.

**VICKERS, Brian**, *In defence of rhetoric*, Oxford/New York 1988.

**WITTMANN, Barbara**, *Der gemalte Witz: Giovan Francesco Carotos "Knabe mit Kinderzeichnung"*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd. 50, 1997, S. 185–206, 381–388.

**WOODS-MARSDEN, Joanna**, *Portrait of the Lady, 1430–1520*, in: *Virtue and beauty: Leonardo's Ginevra de' Benci and Renaissance portraits of women*, Ausstellungskatalog (Ausstellungsort: Washington, National Gallery of Art, 30.9.2001–6.1.2002), hrsg. v. David Alan Brown et al., Washington 2001, S. 63–87.

**ZÖLLNER, Frank**, *Leonardos Mona Lisa. Vom Porträt zur Ikone der freien Welt*, Berlin 2006.

**ZÖLLNER, Frank**, *Leonardo's Portrait of Mona Lisa del Giocondo*, *Gazette des Beaux-Arts*, 121, 1993, S. 115–138. [http://www.uni-leipzig.de/~kuge/zoellner/mona\\_lisa-eng.htm](http://www.uni-leipzig.de/~kuge/zoellner/mona_lisa-eng.htm) (20.4.11)

### 2.3. Ausstellungskataloge

**L'ANIMA E IL VOLTO: ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon**, Ausstellungskatalog (Ausstellungsort: Mailand, Palazzo Reale, 30.10.1998–14.3.1999), hrsg. v. F. Caroli, Mailand 1998.

**BRONZINO: PITTORE E POETA alla corte dei Medici**, Ausstellungskatalog (Ausstellungsort: Florenz, Palazzo Strozzi, 24.9.2010–23.1.2011), hrsg. v. C. Falciani [et al.], Florenz 2010.

**DESIDERIO DA SETTIGNANO. Sculpteur de la Renaissance florentine**, Ausstellungskatalog (Ausstellungsorte: Paris, Musée du Louvre, 27.10.2006–22.1.2007; Florenz, Museo Nazionale del Bargello, 22.2.–3.6.2007; Washington, National Gallery of Art, 1.7.–8.10.2007), hrsg. v. M. Bormand, B. Paolozzi Strozzi, N. Penny, Paris 2006.

**DOSSO DOSSI. COURT PAINTER in Renaissance Ferrara**. Ausstellungskatalog (Ausstellungsorte: Ferrara: Civiche Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea, Palazzo dei Diamanti, 26.9.–14.12.1998; New York: The Metropolitan Museum of Art, 14.1.–28.3.1999; Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 27.4.–11.7.1999), hrsg. v. P. Humfrey, M. Lucco, A. Bayer, New York 1998.

**RABISCH: il grottesco nell'arte del Cinquecento: l'Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese**, Ausstellungskatalog (Ausstellungsort: Lugano, Museo cantonale d'Ar-

te, 28. März– 21. Juni 1998), hrsg. von G. Bora, M. Kahn-Rossi, F. Porzio, Mailand/Lugano 1998.

**VENERE E AMORE:** *Michelangelo e la nuova bellezza ideale*, Ausstellungskatalog (Ausstellungsort: Florenz, Galleria dell'Accademia, 26.6.–3.11.2002), hrsg. v. F. Falletti, J. Katz Nelson, Florenz 2002.

**VIRTUE AND BEAUTY:** *Leonardo's Ginevra de' Benci and Renaissance portraits of women*, Ausstellungskatalog (Ausstellungsort: Washington, National Gallery of Art, 30.9.2001–6.1.2002), hrsg. v. David Alan Brown et al., Washington 2001.

## 2.4. Internet

Historiker Jakob Tanner und Ökonom Ernst Fehr über ihre Emotionsforschung am Collegium Helveticum:

<http://www.uzh.ch/news/articles/2004/1453.html> (30.10.10)

BBC, Radio 3, Arts & Ideas Podcast: Rana Mitter im Gespräch mit Kunsthistoriker Martin Kemp und Neurowissenschaftlerin Sophie Scott über wie und warum wir lachen. Free Thinking Festival, Sendung vom 1.11.10:

[http://downloads.bbc.co.uk/podcasts/radio3/r3arts/r3arts\\_20101101-1751a.mp3](http://downloads.bbc.co.uk/podcasts/radio3/r3arts/r3arts_20101101-1751a.mp3) (1.11.10)

Languages of Emotion, Berlin: Interdisziplinäres Cluster zur Erforschung des Zusammenhangs zwischen Emotion und Zeichenpraktiken. <http://www.languages-of-emotion.de/> (27.10.10)

Swiss Centre for Affective Sciences, Genf: Das nationale Forschungszentrum „Affektive Wissenschaften“ widmet sich der interdisziplinären Erforschung von Emotionen und ihren Auswirkungen auf das menschliche Verhalten und die Gesellschaft. <http://www.affective-sciences.org> (3.1.10)

Max Planck Institute for Human Development, Forschungsschwerpunkt „Geschichte der Gefühle“: <http://www.mpib-berlin.mpg.de/en/forschung/gg/index.htm> (12.02.10)

Neuste wissenschaftliche Erkenntnisse über den Zusammenhang zwischen Lachen/Humor und Gesundheit, zusammengestellt vom Psychologen Paul McGhee:

<http://www.laughterremedy.com/category/physical-health/> (10.02.11)

<http://www.humorresearch.org/> (10.02.11)

Das Institut für Persönlichkeitspsychologie und Diagnostik an der Universität Zürich, geleitet von Prof. Dr. Willibald Ruch, Universität Zürich:

[http://www.psychologie.uzh.ch/perspsy/ueber\\_uns/ruch.php](http://www.psychologie.uzh.ch/perspsy/ueber_uns/ruch.php) (10.02.11)

Persönliche Webseite von Paul Ekman mit freiem Zugang zu den zahllosen Artikeln seiner Forschungen: <http://www.paulekman.com/research/> (11.08.10)

Podcast über Desiderio da Settignano anlässlich der ihm gewidmeten Ausstellung, 7.8.07: <http://www.nga.gov/podcasts/index.shtm#audio> (8.4.11)

## 2.5. Nachschlagewerke

**BATTAGLIA**, Salvatore (Hg.), *Grande dizionario della lingua italiana*, 23 Bände, Turin 1961–2009.

**DITTRICH**, Sigrid, Lothar, *Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14.–17. Jahrhunderts*, Petersberg 2005.

**POESCHEL**, Sabine, *Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst*, Darmstadt 2005.

Oxford Art Online: <http://www.oxfordartonline.com>

Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache, hg. v. Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften: <http://www.dwds.de>

Webseite, um anatomische und biomechanische Grundlagen der Gesichtsmorphologie interaktiv zu erlernen: <http://www.artnatomia.net>

Übersicht über die Action Units des Facial Action Coding System (FACS):

- <http://www.cs.cmu.edu/afs/cs/project/face/www/index2.htm>

- <http://www.uni-saarland.de/fak5/orga/Kurs/Seiten/facs/facs.htm>

Das Kunstlexikon von P.W. Hartmann:

[http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon\\_a\\_1.html](http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_a_1.html)

## 3. Abbildungsverzeichnis

**Abb. 1:** Tabelle mit den fünf „markers“, aus: **FRANK**, Mark G., **EKMAN**, Paul, *Not all smiles are created equal: the differences between enjoyment and nonenjoyment smiles*, in: *Humor* 6–1, 1993, S. 16.

**Abb. 2:** Action Units (AU) des Obergesichts gemäss FACS, von der Webseite der Universität Saarland: <http://www.uni-saarland.de/fak5/orga/Kurs/Seiten/facs/facs1.htm> (2.5.11)

**Abb. 3:** Vertikale Bewegungen im Untergesicht gemäss FACS, von der Webseite der Universität Saarland. <http://www.uni-saarland.de/fak5/orga/Kurs/Seiten/facs/facs1.htm> (2.5.11)

**Abb. 4:** Abb. 3: Horizontale Bewegungen im Untergesicht gemäss FACS. AU 20: Lippen gedehnt; AU 14 Grübchen. <http://www.uni-saarland.de/fak5/orga/Kurs/Seiten/facs/facs1.htm> (2.5.11)

**Abb. 5:** Schräge Bewegungen in der unteren Gesichtshälfte gemäss FACS. AU 11: Vertiefen der Nasolabialfalte; AU 12: Heben der Mundwinkel; AU 13: spitzes Heben der Mundwinkel. <http://www.uni-saarland.de/fak5/orga/Kurs/Seiten/facs/facs1.htm> (2.5.11)

**Abb. 6:** Horizontale Bewegungen im Untergesicht nach FACS. AU 20: Lippen gedehnt; AU 14: Grübchen. <http://www.uni-saarland.de/fak5/orga/Kurs/Seiten/facs/facs1.htm> (2.5.11)

**Abb. 7:** Muskelveränderung im Gesicht beim Echten Lächeln mit AU 6 (Heben der Wangen) und AU 12 (Heben der Mundwinkel), aus: OATLEY, Keith, JENKINS, Jennifer M., *Understanding Emotions*, Cambridge MA 1996, S. 109.

**Abb. 8:** Action Units der Augenbrauen und der Stirn. Aus: EKMAN, Paul, *Weshalb Lügen kurze Beine haben: über Täuschungen und deren Aufdeckung im privaten und öffentlichen Leben*, Berlin / New York 1989, S. 84.

**Abb. 9:** Franz Xaver Messerschmidt, Kopf Nr. 3, Gipsabguss, 44 cm hoch, Bratislava, Slowakische Nationalgalerie. Original verschollen.

**Abb. 10.a:** Empfundenes/Echtes Lächeln, Abbildung aus: EKMAN, Paul, *Weshalb Lügen kurze Beine haben: über Täuschungen und deren Aufdeckung im privaten und öffentlichen Leben*, Berlin / New York 1989, S. 124.

**Abb. 10.b:** Empfundenes/Echtes Lächeln, Abbildung aus: EKMAN, Paul, *Ich weiss, dass du lügst. Was Gesichter verraten*, Reinbek bei Hamburg 2011, S. 198.

**Abb. 11.a:** Angstlächeln, Abbildung aus: EKMAN, Paul, *Weshalb Lügen kurze Beine haben: über Täuschungen und deren Aufdeckung im privaten und öffentlichen Leben*, Berlin / New York 1989, S. 124.

**Abb. 11.b:** Angstlächeln, Abbildung aus: EKMAN, Paul, *Ich weiss, dass du lügst. Was Gesichter verraten*, Reinbek bei Hamburg 2011, S. 198.

**Abb. 12.a:** Verächtliches Lächeln, Abbildung aus: EKMAN, Paul, *Weshalb Lügen kurze Beine haben: über Täuschungen und deren Aufdeckung im privaten und öffentlichen Leben*, Berlin / New York 1989, S. 124.

**Abb. 12.b:** Verächtliches Lächeln, Abbildung aus: EKMAN, Paul, *Ich weiss, dass du lügst. Was Gesichter verraten*, Reinbek bei Hamburg 2011, S. 198.

**Abb. 13.a:** Gedämpftes Lächeln, Abbildung aus: EKMAN, Paul, *Weshalb Lügen kurze Beine haben: über Täuschungen und deren Aufdeckung im privaten und öffentlichen Leben*, Berlin / New York 1989, S. 125.

**Abb. 13.b:** Gedämpftes Lächeln, Abbildung aus: EKMAN, Paul, *Ich weiss, dass du lügst. Was Gesichter verraten*, Reinbek bei Hamburg 2011, S. 201.

**Abb. 14.a:** Trauriges/Klätliches Lächeln, Abbildung aus: EKMAN, Paul, *Weshalb Lügen kurze Beine haben: über Täuschungen und deren Aufdeckung im privaten und öffentlichen Leben*, Berlin / New York 1989, S. 125.

**Abb. 14.b:** Trauriges/Klätliches Lächeln, Abbildung aus: EKMAN, Paul, *Ich weiss, dass du lügst. Was Gesichter verraten*, Reinbek bei Hamburg 2011, S. 201.

**Abb. 15:** Richard Gerstl, Selbstbildnis, lachend, 1908, Öl auf Leinwand, 40 x 30,5 cm, Wien, Österreichische Galerie.

**Abb. 16.a–d:** Leonardo da Vinci, Porträt einer Dame (sog. Mona Lisa), 1503–1505, Öl auf Pappelholz, 76,8 cm x 53 cm, Paris, Musée du Louvre.



**Abb. 17:** Federico Fiori genannt Barocci, Madonna und Joseph mit Kind sowie Joseph der Täufer als Kind, genannt "La Madonna del Gatto", um 1575, Öl auf Leinwand, 112.7 x 92.7 cm, London, National Gallery.

**Abb. 18:** Michelangelo Buonarroti, Groteske Köpfe, ca. 1524–1525, Zeichnung mit roter und schwarzer Kreide, 25 x 35 cm (Ausschnitt), London, British Museum.

**Abb. 19.a–c:** unbekannter Künstler, Kreuzigung, um 1360, abgenommenes Fresko, 185 x 177 cm, Saal des Abendmahl, Florenz, Kirche Santo Spirito. Ursprünglich aus einem Bischofspalast in Montello (Treviso).

**Abb. 20:** Desiderio da Settignano, Pietà aus dem Tabernakel von San Lorenzo, 1461, Marmor, 68.5 x 91 cm, Florenz, Kirche San Lorenzo.

**Abb. 21.a–e:** Antonio Gamberelli, genannt Rossellini (zugeschrieben), Madonna mit lachendem Kind, ca. 1465, Terracotta, 49 x 27 x 24.5 cm, 14,42 kg, London, Victoria and Albert Museum.

**Abb. 22:** Detail aus: Leonardo da Vinci, Madonna mit Kind (mit der Nelke), um 1473, Öl auf Pappelholz, 62 x 47,5 cm, München, Alte Pinakothek.

**Abb. 23:** Detail aus Abb. 37.

**Abb. 24:** Detail aus Abb. 28.

**Abb. 25:** Detail aus Abb. 16.

**Abb. 26:** Charles Le Brun, Autre caractère de la Vénération, Zeichnung aus **LE BRUN**, Charles, *L'expression des passions et autres conférences*, hg. von Julien Philippe, Maisonneuve/Larose 1994, S. 71.

**Abb. 27:** Charles Le Brun, La Joie und Le Ris, Zeichnung aus **LE BRUN**, Charles, *L'expression des passions et autres conférences*, hg. von Julien Philippe, Maisonneuve/Larose 1994, S. 95.

**Abb. 28:** Carlo Crivelli, Madonna della Passione, um 1460, Tempera auf Holz, 71 × 48 cm, Verona, Museo di Castelvecchio.

**Abb. 29:** Leonardo da Vinci, Madonna mit Blume (Benois-Madonna), ca. 1478, Öl auf Leinwand übertragen von Tafel, 50 x 32 cm, St. Petersburg, Eremitage.

**Abb 30:** Florentinisch, im Stil Ghibertis, Madonna mit Kind, um 1425, Terracotta, 73 x 45.3 x 36.5 cm, London, Victoria and Albert Museum.

**Abb. 31.a–b:** Piero di Giovanni Tedesco (zugeschrieben), Madonna della Rosa, ca. 1399, Marmor, 220 cm hoch, Museo di Orsanmichele, Florenz. Hier: Kopie in einer Nische an der Südfassade von Orsanmichele, Florenz.

**Abb. 32:** Maestro dagli occhi ammiccanti, Madonna mit Kind, zwischen 1450–1459, Tempera auf Holz, 57 x 37 cm, Ferrara, Pinacoteca Nazionale.

**Abb. 33:** Leonardo da Vinci, Johannes der Täufer, ca. 1509, Öl auf Holz, 69 x 57 cm, Paris, Musée du Louvre.

**Abb. 34.a:** Detail aus Abb. 33.

**Abb. 34.b:** Detail aus Abb. 16.

**Abb. 34.c:** Detail aus: Leonardo da Vinci, Hl. Anna selbdritt, 1510, Öl auf Holz, 168 x 112 cm, Paris, Musée du Louvre.

**Abb. 34.d:** Detail aus: Cesare da Sesto zugeschrieben (Kopie nach Leonardo da Vinci), Leda und der Schwan, um 1515–1520, 69.5 x 73.7 cm, Salisbury, Wilton House.

**Abb. 35.a:** Detail aus 37.

**Abb. 35.b:** Detail aus: Francesco Vanni, Maria mit Kind und Johannesknaben, Malerei auf Nussbaumholz, 54 x 46 cm, Wien, Gemäldegalerie Kunsthistorisches Museum.

**Abb. 35.c:** Detail aus: Antonio Allegri genannt Correggio, Mystische Hochzeit der Hl. Katharina von Alexandrien mit Christus, 1526–1527, 105 × 102 cm, Öl auf Holz, Paris, Musée du Louvre.

**Abb. 35.d:** Detail aus Abb. 17.

**Abb. 36:** Domenico Ghirlandaio, Johannes der Täufer, um 1485, Berlin, Gemäldegalerie.

**Abb. 37:** Antonio Allegri genannt Correggio, Maria mit Kind und den Heiligen Hieronymus und Magdalena (der Tag), Öl auf Holz, 205 x 141 cm, Parma, Galleria Nazionale.

**Abb. 38.a–c:** Agnolo Tori genannt Bronzino, Venus, Amor und Satyr, zwischen 1553–1555, Öl auf Leinwand, 135 x 231 cm, Rom, Galleria Colonna.

**Abb. 39:** Jacopo Carucci genannt Pontormo, auf Entwurf von Michelangelo Buonarroti, Venus und Cupido, ca. 1533, Öl auf Holz, 128.5 x 193 cm, Florenz, Galleria dell'Accademia.

**Abb. 40:** Agnolo Tori genannt Bronzino, Eine Allegorie mit Venus and Cupido, um 1545, Öl auf Holz, 146.1 x 116.2 cm, London, National Gallery.

**Abb. 41:** Agnolo Tori genannt Bronzino, Venus, Amor und Eifersucht (oder Neid), ca. 1550, Öl auf Holz, 192 x 140 cm, Budapest, *Szépművészeti Múzeum*.

**Abb. 42:** Pentimenti mit Satyr-ähnlichem Kopf, Röntgenaufnahme von Abb. 41. Aus: *Bronzino: pittore e poeta alla corte dei Medici*, Ausstellungskatalog (Ausstellungsort: Florenz, Palazzo Strozzi, 24.9.2010–23.1.2011), hrsg. v. C. Falciani [et al.], Florenz 2010, S. 210.

**Abb. 43:** Girolamo Francesco Maria Mazzola, genannt Parmigianino, Bogenschnitzender Amor, zwischen 1534 und 1539, gemalt auf Lindenholz, 157 x 89 x 8 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.

**Abb. 44:** Italienisch, lächelnder Satyr, 2. Hälfte 16. Jahrhundert, Marmor, 28 cm hoch, Sammlungen Schloss Ambras, Wien, Kunsthistorisches Museum.

**Abb. 45:** Donato Bramante, Heraklit und Demokrit, zwischen 1487 und 1492, abgenommenes Fresko, 102 x 127 cm, Mailand, Pinacoteca di Brera.

**Abb. 46:** Illustration aus Antonio Fregoso, *Opera Nova*, Mailand 1505, in: **BLANKERT**, Albert, *Heraclitus and Democritus in Marsilio Ficino*, in: *Simiolus*, Bd. 1, Nr. 3 (1966–1967), S. 133.

**Abb. 47:** Giovanni Lutero, genannt Dosso Dossi, Narr, ca. 1510, Öl auf Leinwand, 60.5 x 53 cm, Modena, Galleria Estense.

**Abb. 48.a–b:** Giovanni Lutero, genannt Dosso Dossi, Stregoneria/Allegorie des Herkules, um 154, Öl auf Leinwand, 143 x 144 cm, Florenz, Uffizien.

**Abb. 49:** Detail des Narren aus: Paolo Cagliari genannt Veronese, Das Gastmahl im Hause Levi, 1573, Öl auf Leinwand, 555 x 1280 cm (Gesamtbild), Venedig, Galleria dell'Accademia.

**Abb. 50:** Girolamo Romanino, Dosso und Battista Dossi, Marcello Fogolino, Detail mit Narr, 1531–32, Fresko im Treppenflur zum Garten, Trient, Castello del Buonconsiglio.

**Abb. 51:** Angerer Porträt Meister, Allegorische Darstellung mit Narr, um 1520, o.O., aus: **CAVALLI-BJÖRKMAN**, Görel, *The laughing jester*, in: *Nationalmuseum Bulletin*, 9.1985, S. 104.

**Abb. 52:** Jean Fouquet (zugeschrieben), Der ferraresische Hofnarr Gonella, um 1444, Tempera auf Eiche, 36 x 24 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.

**Abb. 53.a–e:** Desiderio da Settignano, Lachendes Kind, um 1460–1464, Marmor, 33 x 21.5 x 13 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.

**Abb. 54:** Desiderio da Settignano (zugeschrieben), Johannes der Täufer, um 1455, Marmor, 50.2 x 38.2 x 22 cm, Paris, Musée du Louvre.

**Abb. 55:** Antonello da Messina, Porträt eines Mannes, um 1470, Öl auf Nussbaum, 30.5 x 26.3 cm, Cefalù, Museo della Fondazione Culturale Mandralisca.

**Abb. 56.a–b:** Guido Mazzoni, Lachendes Kind, ca. 1498, bemalte und vergoldete Terracotta, 31.8 cm hoch, London, The Royal Collection.

**Abb. 57:** Giovan Francesco Caroto, Knabe mit Kinderzeichnung, ca. 1515 Öl auf Holz, 37 x 29 cm, Verona, Museo di Castelvecchio.

**Abb. 58:** Bernardino Luini, Puttino che gioca, vor 1532, auf Tafel gemalt, 66 x 50.8 cm, Elton Hall bei Peterborough, Proby Collection.

**Abb. 59:** Sofonisba Anguissola, Lucia, Minerva and Europa Anguissola beim Schachspiel, 1555, Öl auf Leinwand, 72 x 97 cm, Poznań, Muzeum Narodowe.

**Abb. 60:** Sofonisba Anguissola (zugeschrieben), Due Fanciulle che ridono, o. D., Öl auf Leinwand. Privatsammlung, o. O. Aus: **CAROLI**, Flavio, *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, Mailand 1987, S. 190.

**Abb. 61.a–d:** Mino di Giovanni genannt Mino da Fiesole, Büste von Kardinal und Bischof Leonardo Salutati, vor 1466, Marmor, Grabmal des Bischofs Salutati in einer Seitenkapelle im Dom von Fiesole, Toscana, Italien.

**Abb. 61.f:** Mino di Giovanni genannt Mino da Fiesole, Büste von Kardinal Guillaume d'Estouteville (1403–1483), 3. Viertel des 15. Jh., Bischof von Ostia and Kardinal Erzbischof von Rouen, Marmor, 35.9 cm, 21.3 kg, New York, Metropolitan Museum of Art.

**Abb. 61.g:** Mino di Giovanni genannt Mino da Fiesole, Büste von Dietisalvi Neroni (1406–82), 1464, Marmor, 57 x 50 cm, Paris, Musée du Louvre.

**Abb. 62:** Oronzio Lelli nach Mino da Fiesole, Bischof Leonardo Salutati, Gipsabdruck, ca. 1888, London, Victoria and Albert Museum.

**Abb. 63:** unbekannter lombardischer Künstler, Quattro persone che ridono con un gatto, 2. H. 16. Jh., Öl auf Holz, 64 x 80 cm, Genua, Museo dell'Accademia ligustica di belle arti.

**Abb. 64:** Bartolomeo Veneto, Quattro persone che ridono, Öl auf Holz, 67 x 140.5 cm, Florenz, Privatsammlung.

**Abb. 65:** Lombardische Schule, Quattro persone con un gatto, 16. Jh., o. O. Aus: **MEIJER**, Bert W., *Esempi del comico figurativo nel rinascimento lombardo*, in: *Arte lombarda*, 16.1971, S. 263.

**Abb. 66:** Hans von Aachen, Lachende Bauern, Holz, 22 x 31 cm, bis 1964 im Schloss Nela-hoezeves, Stredocescká Galerie (gestohlen).

**Abb. 67:** unbekannter lombardischer Künstler, Figure a mezzo busto con un gatto, 16. Jh., Rotstift, schwarzer Stift, Kohle, weisse Kreide auf weissem Papier, 28.3 cm x 43 cm, Venedig, Galleria dell'Accademia.

**Abb. 68:** Lombardische Schule, Quattro persone con un gatto, 16. Jh., o. O. Aus: **MEIJER**, Bert W., *Esempi del comico figurativo nel rinascimento lombardo*, in: *Arte lombarda*, 16.1971, S. 263.

**Abb. 69:** unbekannter lombardisch-venezianischer Künstler, Quattro personaggi grotteschi, 1. V. 16. Jh., Öl auf Holz, 58.4 x 91.8 cm, London, Privatsammlung.

**Abb. 70:** unbekannter italienischer Künstler, Quattro persone con un gatto, 16. Jh., o. O. Aus: **MEIJER**, Bert W., *Esempi del comico figurativo nel rinascimento lombardo*, in: *Arte lombarda*, 16.1971, S. 264.

**Abb. 71:** Lombardische Schule, Quattro persone con un gatto (Gemäss Museum von Angers: Four People laughing at the sight of a cat von Frangipane), 16. Jh., 61 x 46 cm, Angers, Musée des Beaux-Arts.

**Abb. 72:** Leonardo da Vinci, Studie von fünf grotesken Köpfen, ca. 1494, Federzeichnung auf Papier, 261 x 206 cm, Windsor, Royal Library.

Table 1. *How the enjoyment smile is marked*

Morphology	Marker	Behavioral Manifestation
	Duchenne	Presence of zygomatic major and orbicularis oculi.
	Symmetry	Zygomatic major action produces symmetrical changes on both sides of the face.
Dynamics	Marker	Behavioral Manifestation
	Smoothness	Onset of action smooth, without irregularities.
	Duration	Total duration of action limited and less variable (usually between 1/2 and 4 seconds); the enjoyment smile is not as long or as short as other smiles.
	Synchrony	Zygomatic major and orbicularis oculi reach apex at the same time.

Abb. 1: Tabelle mit den fünf „markers“, aus: FRANK, Mark G., EKMAN, Paul, *Not all smiles are created equal: the differences between enjoyment and nonenjoyment smiles*, in: *Humor* 6–1, 1993, S. 16.

### Action Units des Obergesichtes:

- 1 Hochheben der inneren Augenbraue (inner brow raiser)
- 2 Hochheben der äußeren Augenbraue (outer brow raiser)
- 4 Zusammenziehen der Augenbrauen (brow lowerer)
- 5 Heben der Oberlider (upper lid raiser)
- 6 Heben der Wangen (cheek raiser and lid compressor)
- 7 Anspannen der Augenlider (lid tightener)
- 43 Schließen der Augen (Eye closure)
- 45 Blinzeln (blink)
- 46 Zwinkern (wink)



Abb. 2: Action Units des Obergesichts nach FACS.  
<http://www.uni-saarland.de/fak5/orga/Kurs/Seiten/facs/facs1.htm> (2.5.11)

## Action Units des Untergesichts:

### Vertikale Bewegungen

- 9 [Nase rümpfen](#)  
(nose wrinkler)
- 10 [Heben der Oberlippe](#)  
(upper lip raiser)
- 15 [Mundwinkel nach unten](#)  
(lip corner depressor)
- 16 [Unterlippe nach unten](#)  
(lower lip depressor)
- 17 [Kinn anheben](#)  
(chin raiser)
- 25 [Lippen öffnen](#)  
(lips part)
- 26 [Unterkiefer fallenlassen](#)  
(jaw drop)
- 27 [Mund aufreißen](#)  
(mouth stretch)

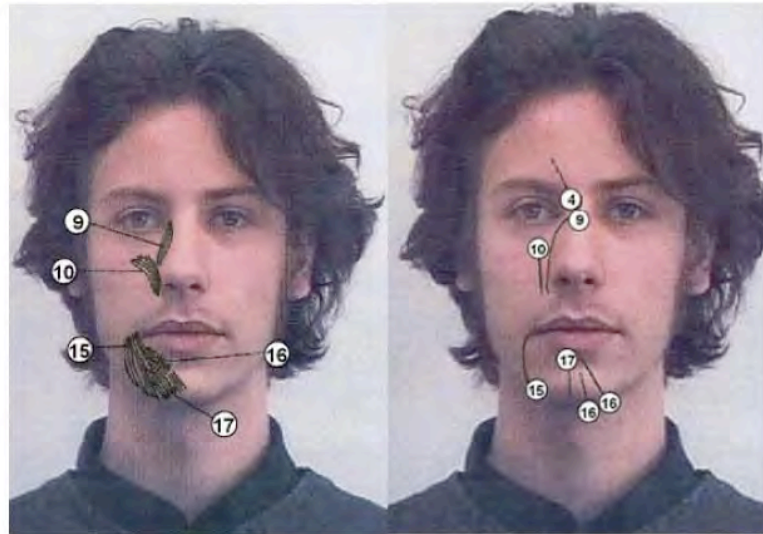


Abb. 3: Vertikale Bewegungen im Untergesicht gemäss FACS, von der Webseite der Universität Saarland. <http://www.uni-saarland.de/fak5/orga/Kurs/Seiten/facs/facs1.htm> (2.5.11)



Abb. 4: Horizontale Bewegungen im Untergesicht. AU 20 (Lippen gedehnt; AU 14 Grübchen. <http://www.uni-saarland.de/fak5/orga/Kurs/Seiten/facs/facs1.htm> (2.5.11)



Abb. 5: Schräge Bewegungen in der unteren Gesichtshälfte. AU 11: Vertiefen der Nasolabialfalte; AU 12: Heben der Mundwinkel; AU 13: spitzes Heben der Mundwinkel. <http://www.uni-saarland.de/fak5/orga/Kurs/Seiten/facs/facs1.htm> (2.5.11)

**kreisförmige Bewegungen**

- 18 [Lippen spitzen](#)  
(lip pucker)
- 22 [Lippen trichterförmig](#)  
(lip funneler)
- 23 [Lippen spannen](#)  
(lip tightener)
- 24 [Lippen zusammenpressen](#)  
(lip presser)
- 28 [Lippen einziehen](#)  
(lips suck)

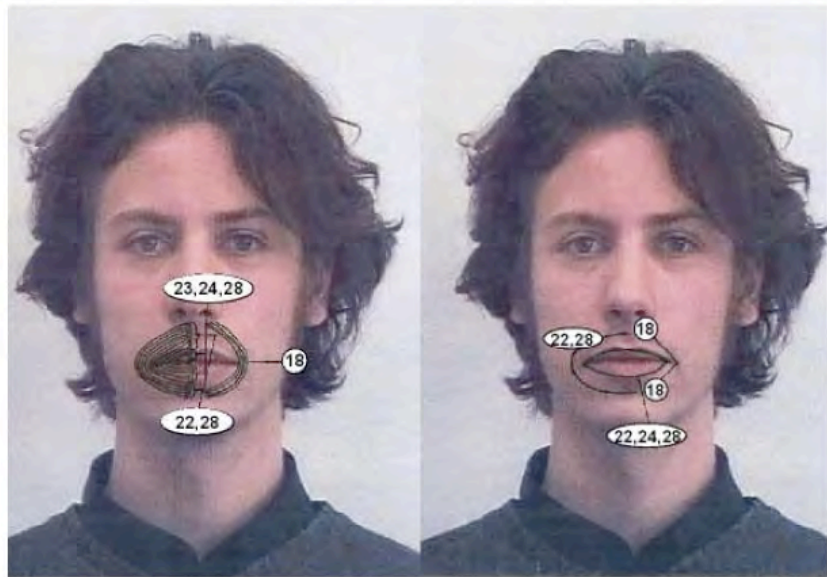


Abb. 6: Horizontale Bewegungen im Untergesicht nach FACS. AU 20 (Lippen gedehnt; AU 14 Grübchen.  
<http://www.uni-saarland.de/fak5/orga/Kurs/Seiten/facs/facs1.htm> (2.5.11)



Abb. 7: Muskelveränderung beim Echten Lächeln mit AU 6 (Heben der Wangen) und AU 12 (Heben der Mundwinkel), aus:  
**OATLEY, Keith, Jenkins, Jennifer M.,**  
*Understanding Emotions*, Cambridge MA 1996, S. 109.

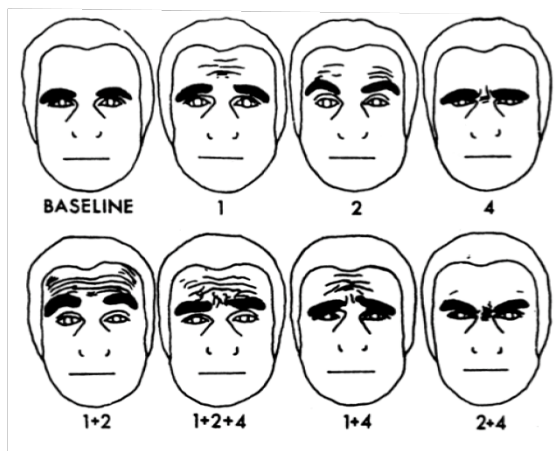
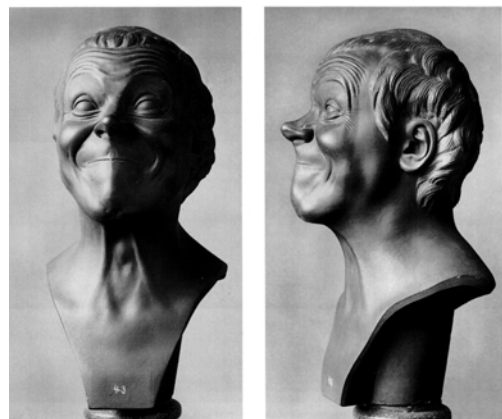


Abb. 8: Action Units der Augenbrauen und der Stirn.  
 Aus: **EKMAN, Paul, Weshalb Lügen kurze Beine haben: über Täuschungen und deren Aufdeckung im privaten und öffentlichen Leben**, Berlin / New York 1989, S. 84.



3 AU 1+2+6+9+12+15+23+53 kontroll. Freude mit Ekel? und  $\frac{\text{Überr.? / Wut? / Angst? / Vera.?}}{\text{Trauer? / Verachtung?}}$

Abb. 9: Franz Xaver Messerschmidt, Kopf Nr. 3, Gipsabguss, 44 cm hoch, Bratislava, Slowakische Nationalgalerie. Original verschollen. Emotions-Schema von Ulrich Pfarr. 164

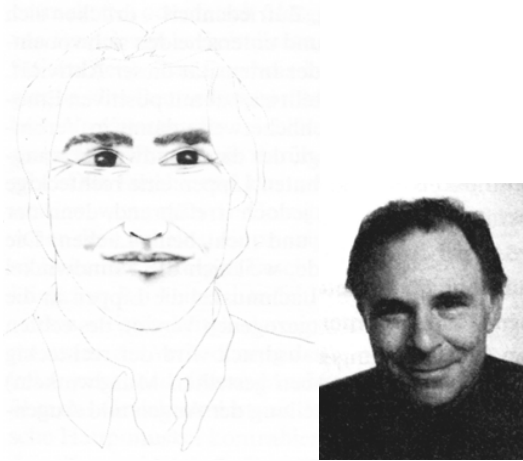


Abb. 10.a und b: Empfundenes/Echtes Lächeln

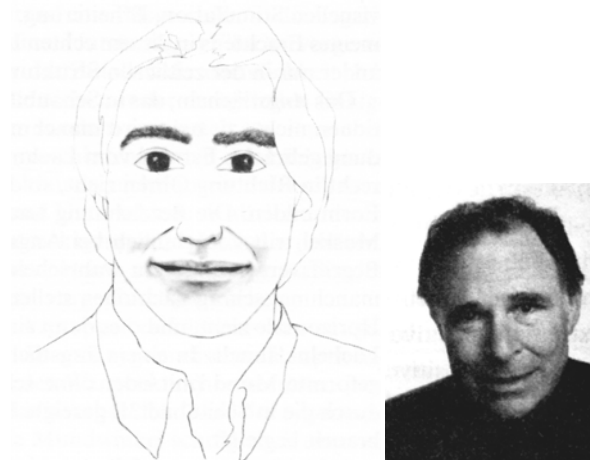


Abb. 11.a und b: Angstlächeln

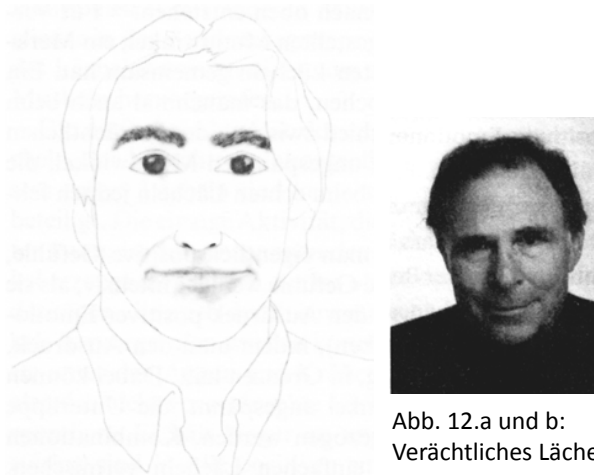


Abb. 12.a und b:  
Verächtliches Lächeln

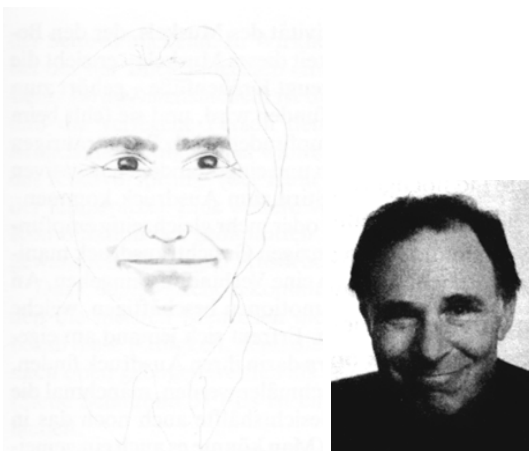


Abb. 13.a und b: Gedämpftes Lächeln

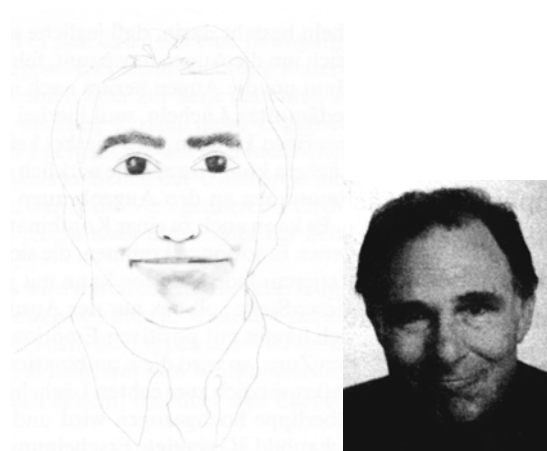


Abb. 14.a und b: Trauriges/klägliches Lächeln





Abb. 15: Richard Gerstl, Selbstbildnis, lachend, 1908, Öl auf Leinwand, 40 x 30,5 cm, Wien, Österreichische Galerie.

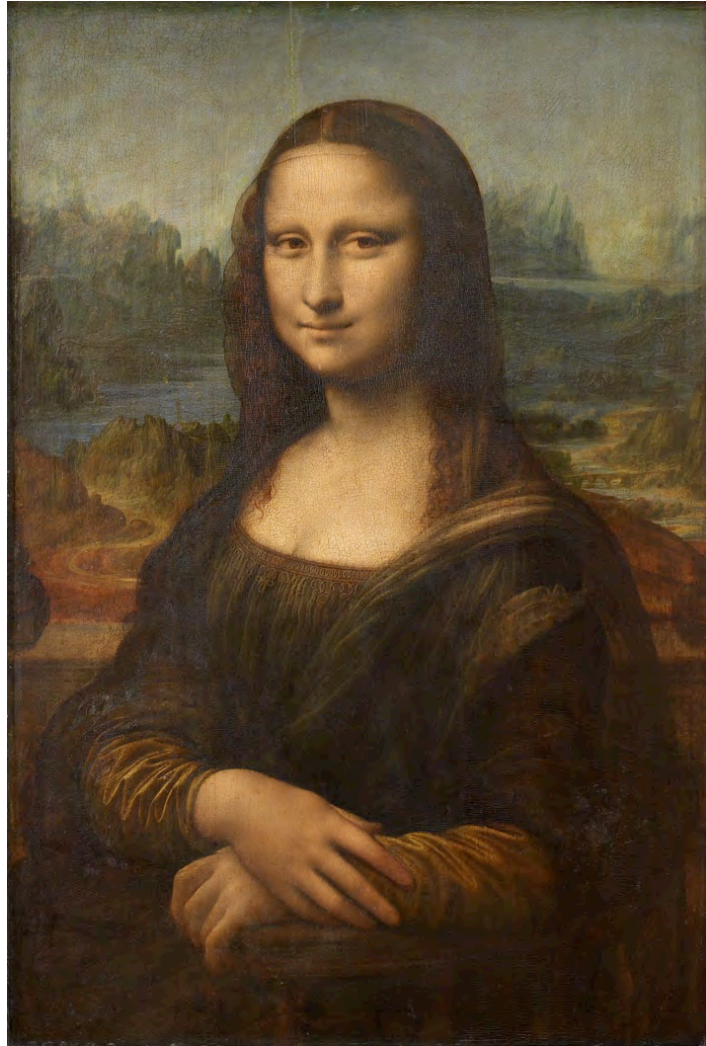


Abb. 16.a: Leonardo da Vinci, Porträt einer Dame (sog. Mona Lisa), 1503–1505, Öl auf Pappelholz, 76,8 cm x 53 cm, Paris, Musée du Louvre.



Abb. 16.b: Detail aus Abb. 16.a

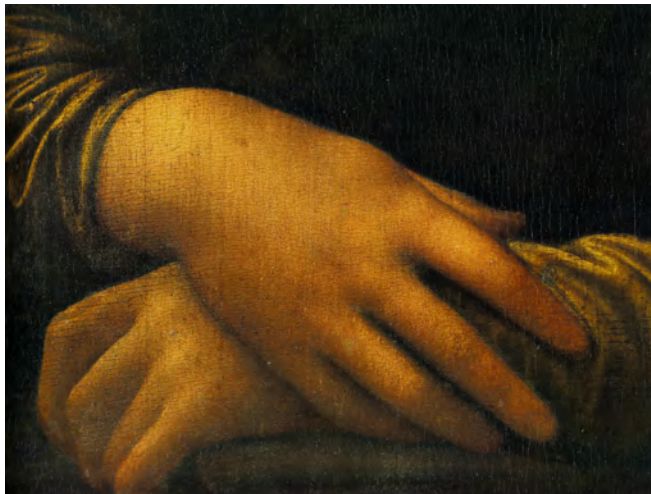


Abb. 16.c: Detail aus Abb. 16.a



Abb. 16.d: Detail aus Abb. 16.a



Abb. 17: Federico Fiori genannt Barocci, Madonna und Joseph mit Kind sowie Joseph der Täufer als Kind, genannt „La Madonna del Gatto“, um 1575, Öl auf Leinwand, 112.7 x 92.7 cm, London, National Gallery.



Abb. 18: Michelangelo Buonarroti, Groteske Köpfe, ca. 1524–1525, Zeichnung mit roter und schwarzer Kreide, 25 x 35 cm (Ausschnitt), London, British Museum.



Abb. 19.a: Unbekannter Künstler, Kreuzigung, um 1360, abgenommenes Fresko, 185 x 177 cm, Saal des Abendmahl, Florenz, Kirche Santo Spirito. Ursprünglich aus einem Bischofspalast in Montello (Treviso).



Abb. 19.b: Detail aus Abb. 19.a

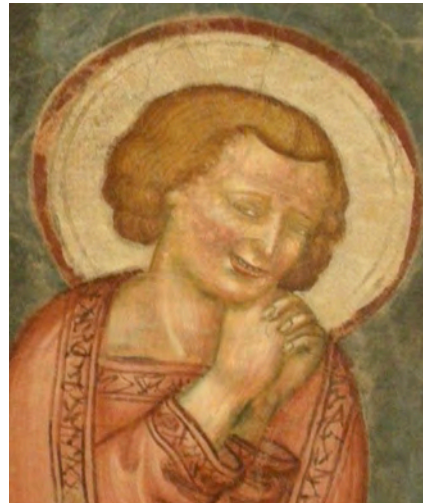


Abb. 19.c: Detail aus Abb. 19.a



Abb. 20: Desiderio da Settignano, Pietà aus dem Tabernakel von San Lorenzo, 1461, Marmor, 68.5 x 91 cm, Florenz, Kirche San Lorenzo.



Abb. 21.b: Detail aus 21.a



Abb. 21.c: Detail aus 21.a



Abb. 21.a: Antonio Gamberelli, genannt Rossellini (zugeschrieben), Madonna mit lachendem Kind, ca. 1465, Terracotta, 49 x 27 x 24.5 cm, 14,42 kg, London, Victoria and Albert Museum.



Abb. 21.d: Detail aus 20.a



Abb. 21.e: Detail aus 21.a



Abb. 22: Detail aus:  
Leonardo da Vinci,  
Madonna mit Kind (mit der  
Nelke), um 1473, Öl auf  
Pappelholz, 62 x 47,5 cm,  
München, Alte Pinakothek.



Abb. 23: Detail aus Abb. 37.



Abb. 24: Detail aus Abb. 29.

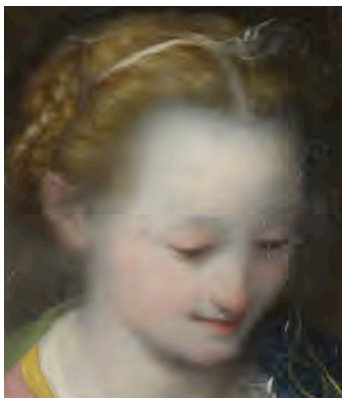


Abb. 25: Detail aus Abb. 17

Abb. 26: Charles Le  
Brun, Autre caractère  
de la Vénération,  
Zeichnung aus **LE  
BRUN**, Charles,  
*L'expression des  
passions et autres  
conférences*, hg. von  
Julien Philippe,  
Maisonneuve/Larose  
1994, S. 71.

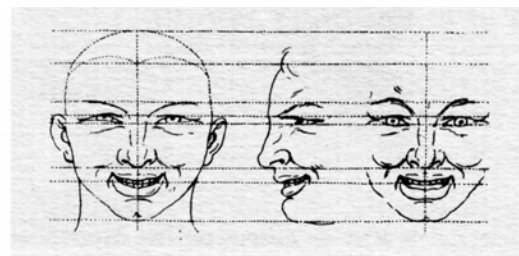
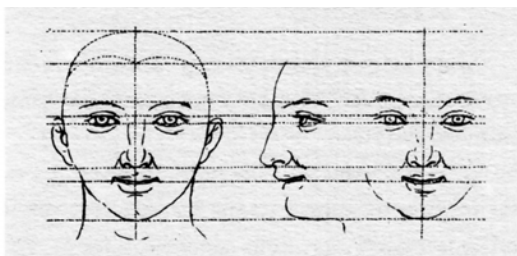


Abb. 27. a und b: Charles Le Brun, La Joie und Le Ris, Zeichnung aus **LE BRUN**, Charles, *L'expression des passions et autres conférences*, hg. von Julien Philippe, Maisonneuve/Larose 1994, S. 95.



Abb. 28: Carlo Crivelli, Madonna della Passione, um 1460, Tempera auf Holz, 71 x 48 cm, Verona, Museo di Castelvecchio.



Abb. 29: Leonardo da Vinci, Madonna mit Blume (Benois-Madonna), ca. 1478, Öl auf Leinwand übertragen von Tafel, 50 x 32 cm, St. Petersburg, Eremitage.



Abb. 30: Florentinisch, im Stil Ghibertis, Madonna mit Kind, um 1425, Terracotta, 73 x 45.3 x 36.5 cm, London, Victoria and Albert Museum.



Abb. 31.a–b: Piero di Giovanni Tedesco (zugeschrieben), Madonna della Rosa, ca. 1399, Marmor, 220 cm hoch, Museo di Orsanmichele, Florenz. Hier: Kopie in einer Nische an der Südfassade von Orsanmichele, Florenz.





Abb. 32: Maestro dagli occhi ammiccanti, Madonna mit Kind, zwischen 1450–1459, Tempera auf Holz, 57 x 37 cm, Ferrara, Pinacoteca Nazionale.



Abb. 33: Leonardo da Vinci, Johannes der Täufer, ca. 1509, Öl auf Holz, 69 x 57 cm, Paris, Musée du Louvre.



Abb. 34.a: Detail aus Abb. 33

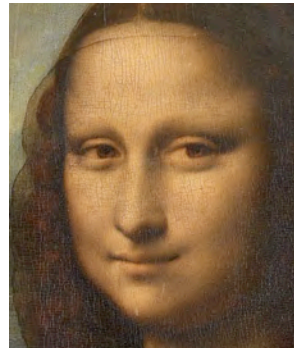


Abb. 34.b: Detail aus Abb. 16.a

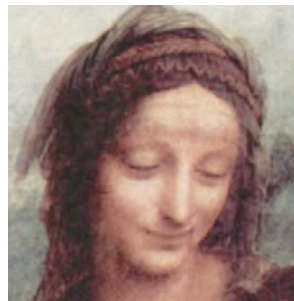


Abb. 34.c: Detail aus: Leonardo da Vinci, Hl. Anna selbdritt, 1510, Öl auf Holz, 168 x 112 cm, Paris, Musée du Louvre.



Abb. 34.d: Detail aus: Cesare da Sesto zugeschrieben (Kopie nach Leonardo da Vinci), Leda und der Schwan, um 1515–1520, 69.5 x 73.7 cm, Salisbury, Wilton House.



Abb. 35.a: Detail aus Abb. 37



Abb. 35.b: Detail aus: Francesco Vanni, Maria mit Kind und Johannesknaben, Malerei auf Nussbaumholz, 54 x 46 cm, Wien, Gemäldegalerie Kunsthistorisches Museum.

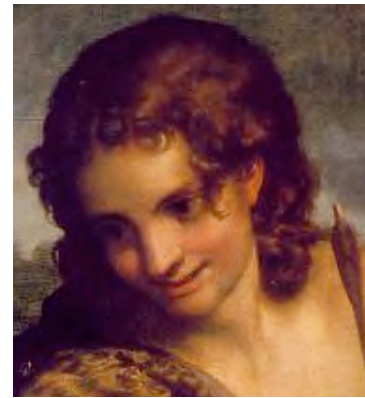


Abb. 35.c: Detail aus: Antonio Allegri genannt Correggio, Mystische Hochzeit der Hl. Katharina von Alexandrien mit Christus, 1526–1527, 105 x 102 cm, Öl auf Holz, Paris, Musée du Louvre.



Abb. 35.d: Detail aus Abb. 17

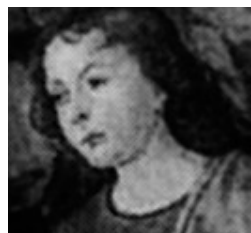


Abb. 36.a: Detail aus Abb. 36



Abb. 36: Domenico Ghirlandaio, Johannes der Täufer, um 1485, Berlin, Gemäldegalerie.



Abb. 37: Antonio Allegri genannt Correggio, Maria mit Kind und den Heiligen Hieronymus und Magdalena (der Tag), Öl auf Holz, 205 x 141 cm, Parma, Galleria Nazionale.





Abb. 38: Agnolo Tori genannt Bronzino, Venus, Amor und Satyr, zwischen 1553–1555, Öl auf Leinwand, 135 x 231 cm, Rom, Galleria Colonna.

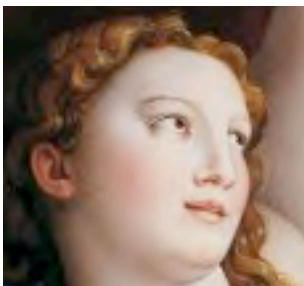


Abb. 38.a: Detail Venus

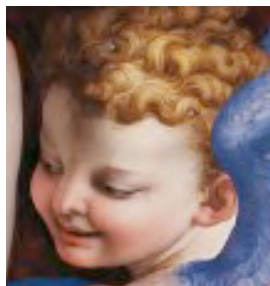


Abb. 38.b: Detail Amor

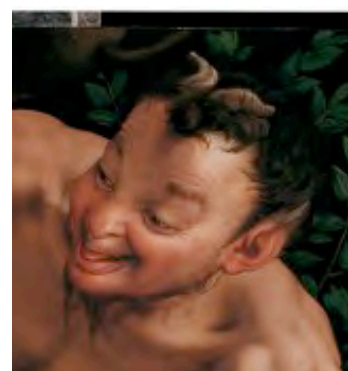


Abb. 38.c: Detail Satyr



Abb. 39: Jacopo Carucci genannt Pontormo, auf Entwurf von Michelangelo Buonarroti, Venus und Cupido, ca. 1533, Öl auf Holz, 128.5 x 193 cm, Florenz, Galleria dell'Accademia.



Abb. 40: Agnolo Tori genannt Bronzino, Eine Allegorie mit Venus and Cupido, um 1545, Öl auf Holz, 146.1 x 116.2 cm, London, National Gallery.



Abb. 41: Agnolo Tori genannt Bronzino, Venus, Amor und Eifersucht (oder Neid), ca. 1550, Öl auf Holz, 192 x 140 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum.



Abb. 42: Pentimenti mit Satyr-ähnlichem Kopf, Detail aus Röntgenaufnahme von Abb. 41, aus: *Bronzino: pittore e poeta alla corte dei Medici*, Ausstellungskatalog (Ausstellungsort: Florenz, Palazzo Strozzi, 24.9.2010–23.1.2011), hrsg. v. C. Falciani [et al.], Florenz 2010, S. 210.



Abb. 43.a: Detail aus Abb. 43



Abb. 43: Girolamo Francesco Maria Mazzola, genannt Parmigianino, Bogenschnitzender Amor, zwischen 1534 und 1539, gemalt auf Lindenholz, 157 x 89 x 8 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.



Abb. 44: Italienisch, lächelnder Satyr, 2. Hälfte 16. Jahrhundert, Marmor, 28 cm hoch. Sammlungen Schloss Ambras, Wien, Kunsthistorisches Museum.



Abb. 45: Donato Bramante, Heraklit und Demokrit, zwischen 1487 und 1492, abgenommenes Fresko, 102 x 127 cm, Mailand, Pinacoteca di Brera.



Abb. 46: Illustration aus Antonio Fregoso, Opera Nova, Mailand 1505, aus: **BLANKERT**, Albert, *Heraclitus and Democritus in Marsilio Ficino*, in: *Simiolus*, Vol. 1, Nr. 3 (1966–1967), S. 133.



Abb. 47: Giovanni Luterio genannt Dosso Dossi, Narr, ca. 1510, Öl auf Leinwand, 60.5 x 53 cm, Modena, Galleria Estense.

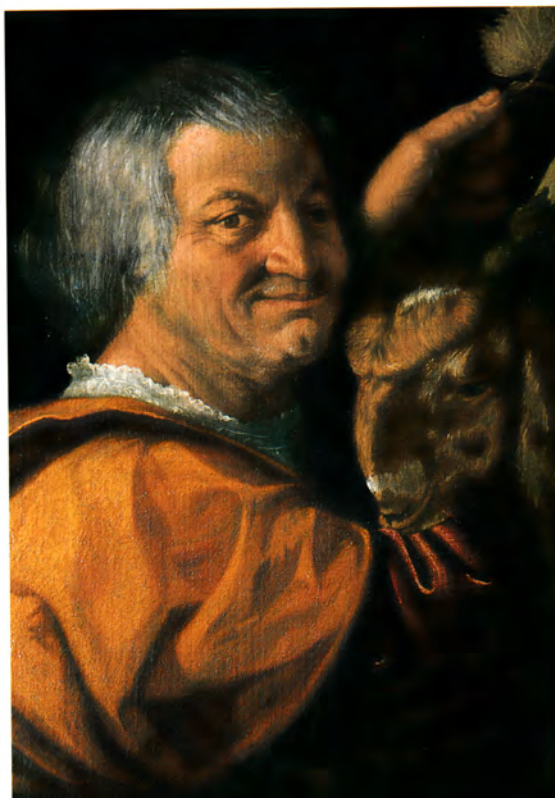


Abb. 48.a: Giovanni Luterio genannt Dosso Dossi, Stregoneria/Allegorie des Herkules, um 154, Öl auf Leinwand, 143 x 144 cm, Florenz, Uffizien.

Abb. 48.b: Detail aus Abb. 48.a



Abb. 49: Detail des Narren aus: Paolo Cagliari genannt Veronese, Das Gast-mahl im Hause Levi, 1573, Öl auf Lein-wand, 555 x 1280 cm (Gesamtbild), Venedig, Galleria dell'Accademia.



Abb. 50: Girolamo Romanino, Dosso und Battista Dossi, Marcello Fogolino, Detail mit Narr, 1531–32, Fresko im Treppenflur zum Garten, Trient, Castello del Buonconsiglio.



Abb. 52: Jean Fouquet (zugeschrieben), Der ferraresische Hofnarr Gonella, um 1444, Tempera auf Eiche, 36 x 24 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.



Abb. 51: Angerer Porträt Meister, Allegorische Darstellung mit Narr, um 1520, o.O., aus: **CAVALLI-BJÖRKMAN**, Görel, *The laughing jester*, in: *Nationalmuseum Bulletin*, 9.1985, S. 104. (Pfeil auf Medaillon)



Abb. 53.b: andere Ansicht von Abb. 53.a



Abb. 53.a: Desiderio da Settignano, Lachendes Kind, um 1460–1464, Marmor, 33 x 21.5 x 13 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.



Abb. 53.c: Detail von Abb. 53.a



Abb. 53.d: andere Ansicht von Abb. 53.a

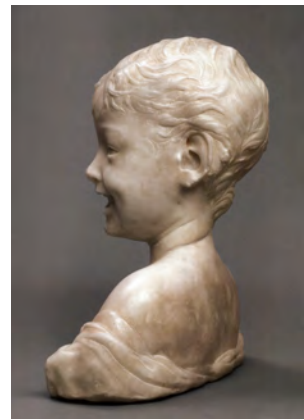


Abb. 53.e: andere Ansicht von Abb. 53.a

Abb. 54: Desiderio da Settignano (zugeschrieben), Johannes der Täufer, um 1455, Marmor, 50.2 x 38.2 x 22 cm, Paris, Musée du Louvre.

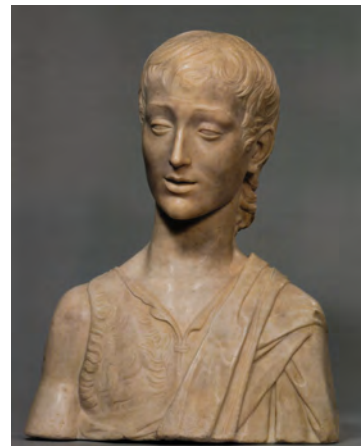


Abb. 55: Antonello da Messina, Porträt eines Mannes, um 1470, Öl auf Nussbaum, 30.5 x 26.3 cm, Cefalù, Museo della Fondazione Culturale Mandralisca.



Abb. 56.a–b: Guido Mazzoni, Lachendes Kind, ca. 1498, bemalte und vergoldete Terracotta, 31.8 cm hoch, London, The Royal Collection.

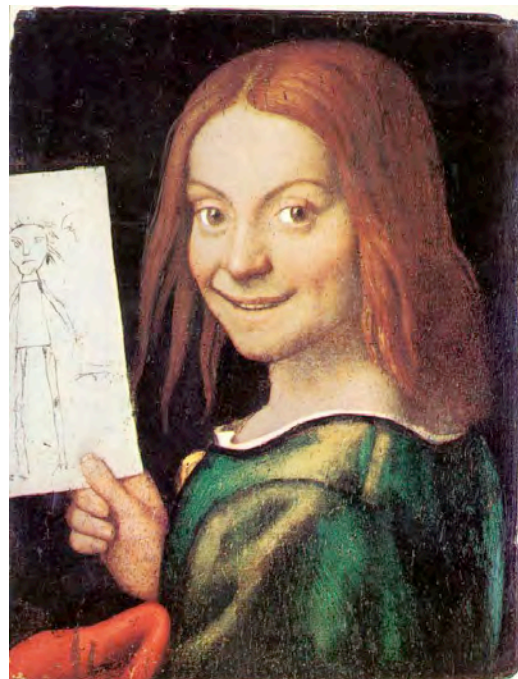


Abb. 57: Giovan Francesco Caroto, Knabe mit Kinderzeichnung, ca. 1515 Öl auf Holz, 37 x 29 cm, Verona, Museo di Castelvecchio.





Abb. 58: Bernardino Luni,  
Puttino che gioca, vor 1532,  
auf Tafel gemalt, 66 x 50.8 cm,  
Elton Hall bei Peterborough,  
Proby Collection.



Abb. 59: Sofonisba Anguissola, Lucia,  
Minerva and Europa Anguissola beim  
Schachspiel, 1555, Öl auf Leinwand,  
72 x 97 cm, Poznań, Muzeum  
Narodowe.



Abb. 60: Sofonisba Anguissola  
(zugeschrieben), Due  
Fanciulle che ridono, o. D., Öl  
auf Leinwand,  
Privatsammlung, o. O. Aus:  
**CAROLI, Flavio, Sofonisba  
Anguissola e le sue sorelle,**  
Mailand 1987, S. 190.



Abb. 61.a: Seitenkapelle mit Grabmal des Bischofs Leonardo Salutati im Dom von Fiesole, Toscana, Italien.



Abb. 61.b: Mino di Giovanni genannt Mino da Fiesole, Grabmal des Bischofs Leonardo Salutati im Dom von Fiesole, Toscana, Italien.



Abb. 61.c: Mino di Giovanni genannt Mino da Fiesole, Büste von Bischof Leonardo Salutati, vor 1466, Marmor, als Teil des Grabmals des Bischofs Salutati in einer Seitenkapelle im Dom von Fiesole, Toscana, Italien.

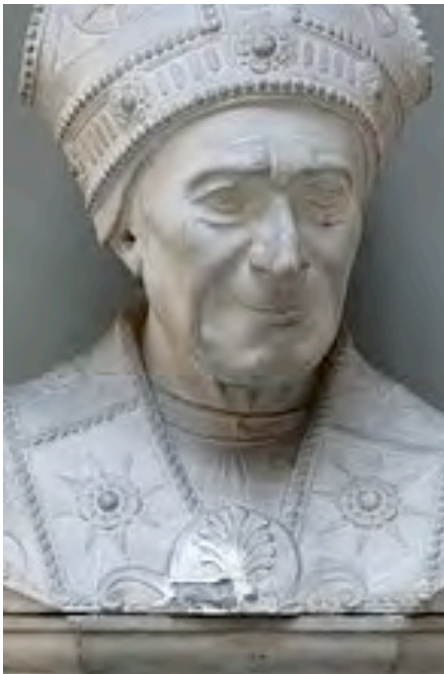


Abb. 62: Oronzio Lelli nach Mino da Fiesole, Bischof Leonardo Salutati, Gipsabdruck, ca. 1888, London, Victoria and Albert Museum.



Abb. 61.d: wie Abb. 61.c



Abb. 61.d: wie Abb. 61.c



Abb. 61.e: wie Abb. 61.c



Abb. 61.f: Mino di Giovanni genannt Mino da Fiesole, Büste von Kardinal Guillaume d'Estouteville (1403–1483), 3. Viertel des 15. Jh., Bischof von Ostia and Kardinal Erzbischof von Rouen, Marmor, 35.9 cm, 21.3 kg, New York, Metropolitan Museum of Art.

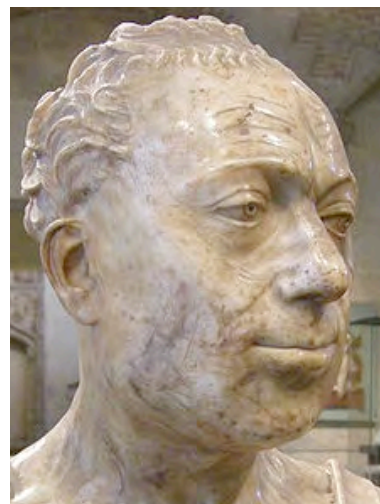


Abb. 61.g: Mino di Giovanni genannt Mino da Fiesole, Büste von Dietisalvi Neroni (1406–82), 1464, Marmor, 57 x 50 cm, Paris, Musée du Louvre.



Abb. 63: unbekannter lombardischer Künstler, Quattro persone che ridono con un gatto, 2. H. 16. Jh., Öl auf Holz, 64 x 80 cm, Genua, Museo dell'Accademia ligustica di belle arti.



Abb. 64: Bartolomeo Veneto, Quattro persone che ridono, Öl auf Holz, 67 x 140.5 cm, Florenz, Privatsammlung.

Abb. 65: Lombardische Schule, Quattro persone con un gatto, 16. Jh., o. O. Aus: **MEIJER**, Bert W., *Esempi del comico figurativo nel rinascimento lombardo*, in: *Arte lombarda*, 16.1971, S. 263.



Abb. 66: Hans von Aachen, Lachende Bauern, Holz, 22 x 31 cm, bis 1964 im Schloss Nelahoezeves, Stredocescká Galerie (gestohlen).



Abb. 67: unbekannter lombardischer Künstler, Figure a mezzo busto con un gatto, 16. Jh., Rotstift, schwarzer Stift, Kohle, weisse Kreide auf weissem Papier, 28.3 cm x 43 cm, Venedig, Galleria dell'Accademia.

Abb. 68:, Lombardische Schule,  
 Quatro persone con un gatto, 16. Jh.,  
 o. O. Aus: **MEIJER**, Bert W., *Esempi  
 del comico figurativo nel  
 rinascimento lombardo*, in: *Arte  
 lombarda*, 16.1971, S. 263.



Abb. 69: unbekannter lombardisch-venezianischer Künstler, Quattro personaggi  
 grotteschi, 1. V. 16. Jh., Öl auf Holz, 58.4 x 91.8 cm, London, Privatsammlung.

Abb. 70: unbekannter italienischer  
 Künstler, Quatro persone con un  
 gatto, 16. Jh., o. O. Aus: **MEIJER**,  
 Bert W., *Esempi del comico  
 figurativo nel rinascimento  
 lombardo*, in: *Arte lombarda*,  
 16.1971, S. 264.





Abb. 71: Lombardische Schule, Quattro persone con un gatto (gemäss Museum von Angers: Four People laughing at the sight of a cat von Frangipane), 16. Jh., 61 x 46 cm, Angers, Musée des Beaux-Arts.



Abb. 72: Leonardo da Vinci, Studie von fünf grotesken Köpfen, ca. 1494, Federzeichnung auf Papier, 261 x 206 cm, Windsor, Royal Library.