

Michael F. Zimmermann

Die Sprache der Gesten und der Ursprung der menschlichen Kommunikation. Bildwissenschaftliche Überlegungen im Ausgang von Leonardo

1. Ausdrucksgebärden in der bildenden Kunst – am Beispiel von Leonardos *Abendmahl*

Es ist nicht leicht, die so suggestive Sprache der Gesten und ihre Rolle in der menschlichen Kommunikation gedanklich zu durchdringen. Einige Gebärden sind hoch kodiert, z.B. durch ihre Rolle in rechtlichen Ritualen oder in Kult und Liturgie, andere entsprechen dem Temperament und der Intuition eines Redners und sind weder für ihn selbst noch für seine Zuhörer rational vollständig zu erfassbaren. Die Kunstgeschichte kommt nicht umhin, sich mit Gesten sowie mit ihrer Rolle in Gemälden, Reliefs und Skulpturen auseinanderzusetzen. In den nicht bewegten Bildern wird die Handlung einer Person auf eine einzige Gebärde reduziert, die zudem eine komplexe Aktion zusammenfassend festhalten soll – bevorzugt auf ihrem Höhe- oder Wendepunkt.¹

¹ Die wichtigsten neueren kunsthistorischen Schriften zur Gestik (oft im Zusammenhang mit Physiognomik und Mimik abgehandelt): Mosche Barasch, *Giotto and the Language of Gesture*, Cambridge (Cambridge University Press) 1987; Jean-Claude Schmitt, *La raison des gestes dans l'occident médiéval*, Paris (Gallimard) 1990; Jan Bremmer und Herman Roodenburg (Hrsg.), *A cultural history of gesture. From Antiquity to the present day*, Ithaca 1991, 2.Aufl., Cambridge (Polity Press) 1993; Thomas Kirchner, *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Mainz (von Zabern) 1991; Ulrich Rehm, *Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung*, Berlin (Deutscher Kunstverlag) 2002.

Die Interaktion mehrerer Figuren wird durch das komplexe Arrangement von Gesten und Minenspiel vermittelt, ja, das verbindende Schicksal einer Gemeinschaft, die Quintessenz einer komplexen Erzählung, kann durch die Konzentration auf einen entscheidenden Augenblick im Bilde stillgestellt und gerade dadurch erzählt werden. Dies ist seit jeher das Anliegen der Historienmalerei, insbesondere seit der frühen Neuzeit, als die Bilderzählung anfang, sich an Regelwerke der Literatur und der Rhetorik anzulehnen.²

Mit der Durchsetzung des Humanismus der Renaissance erfasste die wieder aufgewertete, gelehrte Rhetorik auch die bildende Kunst. Selbst ein heilsgeschichtlich zentrales Ereignis konnte Leonardo da Vinci auf dieser Grundlage durch ein Arrangement heftig bewegter Figuren ausdrücken, die er durch ihre Gestik in ein komplexes Spannungsverhältnis zueinander stellte.³ Sein *Letztes Abendmahl* zeigt auf den ersten Blick jenen Augenblick nach dem Matthäus-Evangelium (Mt. 26, 21), als Jesus gerade angekündigt hat, dass einer der zwölf Apostel ihn verraten sollte, und jeder der Apostel nachfragt, ob er selbst es sei – eine Erkundigung, die Leonardo in heftig bewegten Figuren in allen Gefühlslagen der Betroffenheit, der Empörung, ja der Entrüstung und des Zorns vorführt (Abb. 1).⁴ Jesu Antwort, durch die

² Einführend zur Historienmalerei und ihrer Geschichte: Thomas Gaetgens, Uwe Fleckner (Hrsg.), *Historienmalerei*, Berlin (Reimer) 1996; Wolfgang Brassat, *Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz. Von Raffael bis Le Brun*, Berlin (Akademie-Verlag) 2002; Stefan Germer, Michael F. Zimmermann (Hrsg.), *Bilder der Macht. Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts*, München und Berlin (Klinkhardt & Biermann) 1997; Sven Beckstette, *Das Historienbild im 20. Jahrhundert. Künstlerische Strategien zur Darstellung von Geschichte in der Malerei nach dem Ende der klassischen Bildgattungen*, Phil. Diss. (Berlin, FU) 2008, siehe: <<http://www.diss.fu-berlin.de/diss/servlets/MCRFileNodeServlet>>.

³ Zur wichtigen Rolle der humanistischen Rhetorik für die Kunst der Renaissance, Paul Oskar Kristeller, *Renaissance Thought and the Arts*, Pinceton NJ und Oxford (Princeton University Press) 1990, S. 1-19 (einführend zur Rolle der Rhetorik); David Cast, „Humanism and Art“. In: Albert Rabil Jr., *Renaissance Humanism. Foundations, Forms, and Legacy*, 3. Bde., Bd. 3, *Humanism and the Disciplines*, Philadelphia (University of Pennsylvania Press) 1988, S. 412-450; Francis Ames-Lewis, *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*, New Haven und London (Yale University Press) 2000, S. 141-208 (Kap. zu Malerei und Poetik, künstlerischer Erfindung und Ekphrasie). Zur Bildrhetorik der Renaissance: Michael Baxandall, *Giotto and the orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition, 1350-1450*, Oxford und New York (Oxford University Press) 1971, S. 1-50, 121-139 (zum Aufbau eines Historienbildes in Analogie zu einer Rede); idem, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford und New York (Oxford University Press) 1972, S. 45-71 (zur Sprache der Gesten am Beispiel von Verkündigungsdarstellungen).

⁴ Einführend zum *Letzten Abendmahl*: Frank Zöllner, *Leonardo da Vinci, 1452-1519. Sämtliche Gemälde und Zeichnungen*, Hong Kong, Köln u.a. (Taschen) 2007, S. 120-139.

Judas – als derjenige, der mit ihm die Hand in die Schüssel hält – als Verräter benannt wird, scheint unmittelbar bevorzustehen. Wie in jenem Choral, der in der Matthäus-Passion Johann Sebastian Bachs (BW 244, Uraufführung am Karfreitag 1727) an dieser Stelle folgt, greift die Betroffenheit auf den Betrachter über. Er selbst soll sich fragen, ob er nicht auch an dem kapitalen Verrat Anteil hat: „Ich bin,,s, ich sollte büßen...“. Der rhetorische Tumult wäre in der mittelalterlichen Kunst undenkbar gewesen; allenfalls bei der *Vertreibung der Händler aus dem Tempel* oder bei der *Gefangennahme Christi* wird ein derartiges Handgemenge gestisch inszeniert – jedoch meist in einem verhaltenen, lange noch statuarischen Stil.

In Leonardos frühem Meisterwerk neuzeitlicher Bildrhetorik hielten sich die Dominikaner des Klosters Santa Maria delle Grazie in Mailand das Abschiedsmahl Christi vor seiner Passion vor Augen.⁵ In ihrem Refektorium strahlte die Gestalt Christi die Ruhe des nicht Verhandelbaren aus – inmitten des bewegten Wogens von Anfechtung, aber auch gelehrter und streitbarer Frömmigkeit. Das Beispiel veranschaulicht, wie unverzichtbar das Studium der Gebärdensprache und ihrer Geschichte für die Kunstgeschichte ist. Zugleich verdeutlicht die Forschungsgeschichte, dass die Interpretation der Gestik und der Mimik an konkrete historische Diskurse gebunden und insofern niemals abgeschlossen ist. Es gibt nämlich durchaus einen Streit darüber, welchen Augenblick des Evangeliums Leonardo genau dargestellt hat – hat er tatsächlich das Ereignis der Verratsankündigung – und nur dieses – vor Augen geführt? Für Luca Pacioli, der die Entstehung mit verfolgen konnte und sich unmittelbar nach der Vollendung von Leonardos später viel kommentiertem Gemälde äußerte, war die Frage klar: es sei „nicht möglich, sich die Apostel lebendiger vorzustellen beim Klang der Stimme der untrüglichen Wahrheit, als Jesus sprach: ‚Einer von euch wird mich verraten,‘, wo in Haltung und Gestik der eine zum anderen und dieser zu jenem mit lebhaftem und traurigem Erstaunen zu reden scheint, so würdig ordnete es unser Leonardo mit seiner gewandten Hand an.“⁶ Für die entstehende Kunstgeschichte war diese Lesart auch dank der Autorität Goethes verbindlich. Dieser beschrieb das *Abendmahl* 1817 in der Rezension eines unlängst erschienenen Prachtbandes mit graphischen Reproduktionen von Giuseppe Bossi ausführlich. Goethe betont die Zeitlichkeit des heilsgeschichtlichen Ereignisses ebenso

⁵ Roberto Cecchi, „La chiesa e il convent di Santa Maria delle Grazie, dalla fondazione all'intervento bramantexco“. In: Pietro C. Marani, Roberto Cecchi, Germano Mulazzani, *Il Cenacolo e Santa Maria delle Grazie*, Mailand (Electa) 1986, S. 33-64.

⁶ Luca Pacioli, *De Divina Proportione*, Mailand, Biblioteca Ambrosiana, ms. 1499, Dedikation an Ludovico Sforza; übs. nach Zöllner 2007, S. 122.

wie ihr Verhältnis zum Refektorium der Dominikaner. Leonardo verlängert den Saal mit seinem strengen Rhythmus in den Raum in die Szene des abendlichen Abschiedsmahles hinein und lässt Christus und die Jünger sozusagen an einem der Tische des Refektoriums Platz nehmen. Die „kräftige Erschütterung, leidenschaftliche Bewegung“, die Leonardo in die Stille des klösterlichen Ortes hereinbrechen ließ, hat für Goethe ein „Aufregungsmittel“: „es sind die Worte des Meisters: Einer ist unter euch, der mich verrät! Ausgesprochen sind sie, die ganze Gesellschaft kommt darüber in Unruhe; er aber neigt sein Haupt, gesenkten Blickes; die ganze Stellung, die Bewegung der Arme, der Hände, alles wiederholt mit himmlischer Ergebenheit die unglücklichen Worte“.⁷ Der Autorität Goethes ist die Kunstgeschichte zum überwiegenden Teil bis heute gefolgt.⁸

Es gibt jedoch eine andere Tradition, die von dem Mailänder Kardinal Federico Borromeo ausgeht und den Augenblick angedeutet sieht, da Christus zugleich mit Judas mit der Hand in die Schüssel greift.⁹ Leo Steinberg hat daran angeknüpft und die mehrdeutige, komplexe Gestaltung der Szene narratologisch ausgeleuchtet. Die Rechte hält Christus mit der Handfläche nach unten. Dieser Gestus kann auf zweierlei Weise gelesen werden. Der Messias kann sich bereit machen, um mit Judas – dessen Hand ebenfalls ausgestreckt ist – in die Schüssel zu greifen. Dann wäre die Auflösung des Tumults schon angedeutet. Zudem hat Leonardo den Judas, anders als in der Tradition z.B. Flornetiner Abendmahls-Darstellungen in Refektorien, hinter dem Tisch, nicht – als einzigen der Jünger – davor angeordnet. Das unterstreicht – für Steinberg – den Bezug Christi zu dem auf ewig verdammten Sünder. Andererseits ist die Geste, die Christus mit der Rechten ausführt, auch als kodierte Zeichen für eine Aufforderung zur Beruhigung und Befriedung bekannt, so etwa vom bronzenen Reiterdenkmal des Marc Aurel auf dem Kapitol; noch heute fällt die gleiche Gebärde bei italienischen Verkehrspolizisten auf. Steinberg macht schließlich darauf aufmerksam, dass die Figur

⁷ Johann Wolfgang von Goethe, „Joseph Bossi über Leonardo da Vincis Abendmahl zu Mailand“. In: *Über Kunst und Altertum*, I, 1817, S. 113-158 (Rezension des illustrierten Werkes: Giuseppe Bossi, *Del cenacolo di Leonardo da Vinci*, [Mailand 1810] Reprint Mainland – Skira – 2009); Auszug in: idem, *Goethes Werke*, Bd. XII, *Schriften zur Kunst. Schriften zur Literatur. Maximen und Reflexionen*, München (Beck) 1999, S. 164-168, Anm. (Herbert von Einem und Hans Joachim Schrimpf), S. 645-649.

⁸ zwei Beispiele unter vielen: Zöllner 2007, S. 122, Ludwig H. Heydenreich, *Leonardo: The Last Supper*, London (Penguin) 1974, S. 85-90.

⁹ Josef Strzygowski, „Leonardos Abendmahl und Goethes Deutung“, *Goethe-Jahrbuch*, 17, 1896, S. 138-156.

Christi proportional etwas größer ist als die Gestalten der Apostel; zudem geht die auf das Refektorium hin berechnete Perspektive von seiner dem Dreieck angenäherten Silhouette aus, die schon an sich als Hinweis auf die Dreifaltigkeit gelesen werden kann. Auf der Bildfläche schreibt sich dieses Dreieck dem Trapez der perspektivischen Verkürzung ein. Die räumliche Inszenierung nimmt ihren Ausgang also von der Christusfigur – das Hier und Jetzt des stillen Refektoriums wird durch das Einspiegeln des Abendmahls heilsgeschichtlich zu einem überzeitlichen Ort verallgemeinert. Motivisch verdoppelt auch Gestalt Christi die Figur der gleichzeitigen Betonung von Zeitlichkeit mit den Mitteln der Bilderzählung und der Entrückung aus der Zeit. Sie kann nicht allein szenisch-narrativ gelesen werden, sondern weist auf die Tradition der spätantik-mittelalterlichen Pantokrator-Darstellungen zurück.¹⁰ Der Hinweis auf das überzeitliche Motiv wirkt auf die bildliche Narration zurück: Der Gestus der Selbstpreisgabe, den Christus mit der linken Hand ausführt, deutet schon auf jene Worte hin, mit denen er das Altarsakrament einsetzen wird. Der Aufruhr an dieser Stelle ist daher bereits als ebenso betroffene wie gelehrte Diskussion über den Sinn des Abendmahls lesbar. Leonardos *Abendmahl* weist insofern auf die *Disputà del Santissimo Sacramento* voraus, die Raffael seit 1509 als erstes Gemälde in der Stanza della Segnatura in einem schon Mitte des 15. Jahrhunderts unter Nikolaus V. errichteten Trakt des Vatikanspalasts malte. Vermutlich nach Predigten des Egidio da Viterbo trennte Raffael dort eine himmlische von einer irdischen Zone – in welcher er die Figuren durchaus vehementer gestikulieren lässt als die statuarischen Gestalten in der erhabenen Sphäre.¹¹ Man könnte dies auf die Formel bringen: im oberen Register orientiert Raffael sich an Frau Angelico und Ghirlandaio, im unteren an Leonardo.

Der Streit über die szenische Deutung des Abendmahls, eines der berühmtesten Schlüsselwerke einer rhetorischen religiösen Historienmalerei, bezeugt, wie entscheidend die Lektüre von Gestik und Mimik für die Deutung des Gemäldes ist. Stets hat man betont, dass Leonardo die Apostel in ihrem Charakter und Habitus wie in ihrer momentanen Bewegtheit mit unvergleichli-

¹⁰ Leo Steinberg, *Leonardo's Incessant Last Supper*, New York (Zone Books) 2001, S. 19-26, 31-53, 139-151.

¹¹ John Shearman, „The Vatican Stanze: Functions and Decoration“. In: *Proceedings of the British Academy*, 1972, Bd. LVIII, S. 369-424; Arnold Nesselrath, „Die päpstliche Malerei der Hochrenaissance und des frühen Manierismus von 1506 bis 1534“. In: *Hochrenaissance im Vatikan. Kunst und Kultur der Päpste 1503-1534*, Ausst. kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Dez. 1998 – April 1999, Bonn (Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland) 1999, S. 240-258.

cher Genauigkeit geschildert hat – gemäß der von Aristoteles, *Rhetorik* ausgehenden Tradition, also in ihrem *Ethos* wie in ihrem *Pathos*.¹² Dabei geht er zwar von der Bildtypologie der Apostel aus, die im Mittelalter festgelegt worden war und für Petrus, der hinter Judas erscheint, etwa kräftiges gekräuseltes Haar und einen Vollbart „verlangt“. Darüber hinaus vermeidet er jedoch Stereotypen; so ist etwa der willensstarke Petrus nicht, wie später so oft in der manieristischen und barocken Kunst, ein leoninischer Typ mit einem an antike Zeus-Skulpturen angelehnten Löwengesicht etc. Spekultativen Deutungen, denen zufolge Leonardo die vier Temperamente in ihren vier Haupt- sowie in Zwischenformen bei den Aposteln ausgefaltet hätte, wurde zu Recht widersprochen. Wenig beeindruckt von den Gemeinplätzen der Bildrhetorik, hat Leonardo vielmehr mit einer durchaus empirischen Herangehensweise die Emotionen eingefangen. Die Zeitgenossen wussten dies ebenso zu würdigen wie das 19. Jahrhundert, das von physiognomischer Beobachtung fasziniert war. Leonardo weist allerdings ebensowenig auf die Stereotypen der Temperamentenlehre wie auf jene aus der literarischen Tradition der Fabeldichtung bekannte Tier-Ähnlichkeit voraus, die Charles Le Brun 1688 in seinem einflussreichen *Mimik-Traktat* in den Vordergrund stellte, auch nicht auf die Spekulationen eines Johann Kaspar Lavater zu Ende des 18. Jahrhunderts, in dessen *Physiognomischen Fragmenten* z.B. ein starkes Kinn für Willensstärke stand. Leonardos empirisches Verfahren nimmt vielmehr die anatomische Durchdringung von Gestik und Physiognomik des schottischen Physiologen Charles Bell (1806) oder die anthropologischen Beobachtungen in Charles Darwins *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872) vorweg.¹³ Das Verfahren des Künstlers, das inzwischen längst legendär geworden war, beschrieb Giovanbattista Galdi in seinen 1554 in Venedig veröffentlichten *Discorsi* eindringlich:¹⁴ „Wenn immer Leonardo eine

¹² Aristoteles, *Rhetorik*, 1356 a (z.B. die Übersetzung von Franz G. Sieveke, München – Fink – 1980). S. 13-14). Einführend: Gerd Ueding, *Klassische Rhetorik*, München (Beck) 1995, S. 35-37. Vgl. auch: Reinhart Meyer-Kalkus, a.v. *Pathos*. In: Joachim Ritter (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Band 7, Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1989, Sp. 193-199; Martha C. Nussbaum, „Aristotle on Emotions and Rational Persuasion“. In: Amelie O. Rorty (Hrsg.), *Essays on Aristotle's Rhetoric*, Berkeley, Los Angeles und London (University of California Press) 1996

¹³ Zu Bell, der sein später vielfach neu aufgelegtes Physiognomie-Traktat erstmals 1806 vorlegte, und zu Darwin, vgl. Lucy Hartley, *Physiognomy and the Meaning of Expression in Nineteenth-Century Culture*, Cambridge, New York et al. (Cambridge University Press) 2001, S. 44-79, 142-179.

¹⁴ Über Galdi und Leonardos Bedeutung für die künstlerische Gestik, Mimik und Physiognomik: Michael W. Kwakkelstein, „Leonardo da Vinci's grotesque heads and the breaking of the

Figur malen wollte, dachte er zuerst über ihre Eigenschaften und ihre Natur nach, d.h. darüber, ob sie edel oder pöbelhaft, heiter oder streng, finster oder froh, alt oder jung, zornig oder ruhigen Gemüts, gut oder böse sein sollte. Und nachdem er ihr Wesen erkannt hatte, ging er dorthin, wo er wusste, dass Personen mit solchen Eigenschaften sich versammelten, und er beobachtete sorgfältig ihre Gesichter, ihr Benehmen, ihre Kleider und Körperbewegungen. Und wenn er etwas gefunden hatte, das für seine Zwecke geeignet erschien, hielt er es mit dem Zeichenstift in einem Büchlein fest, das er stets am Gürtel bei sich trug. Und nachdem er das viele, viele Male getan hatte und so viel zusammengekommen war, wie für das zu malende Bild auszureichen schien, begann er es zu gestalten, und er erreichte, dass es wunderbar gelang. Angenommen, dass er dies in jedem seiner Werke getan hätte, so hat er es auch mit seiner ganzen Sorgfalt in jenem Bild getan, das er in Mailand im Kloster des Predigerordens malte, auf dem unser Erlöser mit seinen Jüngern zu Tisch sitzend abgebildet ist.“¹⁵ Die Kunstgeschichte hat später die zahlreichen mimischen und physiognomischen Studien gewürdigt, die Leonardo für das Abendmahl in einer Reihe von Zeichnungen angefertigt hat.¹⁶ In einem Notizbuch hielt Leonardo die Namen von Personen fest, deren Habitus er beobachtet und gezeichnet hatte – einige davon waren für die Gestalten der Apostel vorbildlich.¹⁷ Auch die Aufzeichnungen, die er 1490 für ein Werk notierte, das erst später als *Malereitraktat* in der Kunsttheorie vom 16. bis zum 18. Jahrhundert prägend wurde, enthalten zahlreiche, auch systematische Bemerkungen zur Gestik und Mimik.¹⁸

physiognomic mould“. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 54, 1991, S. 127-136.

¹⁵ nach Zöllner 1997, S. 132.

¹⁶ Carlo Pedretti, *Leonardo. Studi per il Cenacolo della Biblioteca Reale nel Castello di Windsor*, Ivrea (Olivetti und Elceta) 1983; Pietro C. Marani (Hrsg.), *Il Genio e le Passioni. Leonardo e il Cenacolo. Precedenti, innovazioni, riflessi di un capolavoro*, Ausst. kat. Mailand, Civico Museo d'Arte Contemporanea, März-Juni 2001; Mailand (Skira) 2001.

¹⁷ Leonardo da Vinci, *il Codice Forster del Victoria and Albert Museum di Londra*, Hg. von Augusto Marinoni, 3 Bde, Florenz (Giunti Barbera) 1992.

¹⁸ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura. Codice Urbinato lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, hg. von Carlo Pedretti, kritisch transkribiert von Carlo Vecchi, 2 Bde., Florenz (Giunti) 1995, bes. Teil 3, „Dei vari accidenti e movimenti dell'uomo e proporzione di membra“, Bd. 2, S. 251-354. Auf die weit verzweigte Literatur zu Leonardos *Malereitraktat* und zu seiner Physiognomik kann hier nicht eingegangen werden; genannt seien nur: Claire J. Fargo, „How Leonardo da Vinci's editors organized his treatise on painting and how Leonardo would have done it differently“. In: *Studies in the history of art*, 59, 2003, S. 21-52; ein Sammelband, der von Thomas Frangenberg über die Geschichte und Wirkung des *Trattato* herausgegeben wird.

Das 19. Jahrhundert wurde bei der Lektüre der Figuren des Abendmahls medizinisch. Die Manie der physiognomischen Beschreibung, wie sie von Lavater ausging, macht sich bemerkbar, erstmals vielleicht bei dem Abbé Guillon de Montleon, dessen Lektüre der Gestalt des Matthäus wir uns widmen wollen. Nicht umsonst greift der Evangelist, auf den ja die Überlieferung der heilsgeschichtlichen Geschehens der Szene zurückgeht, in der rechten Bildhälfte mit stärkstem Zeigegestus auf die Gestalt Christi über die Mitbewesenden hinweg. Guillon de Montleon sieht ihn als Steuereinnahmer charakterisiert und beschreibt seine Züge derart genau, als hätte er das Physiognomietraktat Bells gelesen: „er verspürt eine innere Erregung, die sich in der Kontraktion des Stirnmuskels sowie in der Inaktivität jenes Muskels äußert, der für die Hebung und die Senkung der Unterlippe verantwortlich ist.“¹⁹ Auch Goethe, der sich von Lavaters Spekulationen distanziert hatte, ist von der physiognomischen Mode nicht ganz unbeeindruckt, und lobt besonders die perfekte Entsprechung von Mimik und Gestik jedes der Apostel: „Vollkommen übereinstimmend ist Gesichtsbildung und jede Bewegung, auch dabei eine dem Auge gleich fassliche Zusammen- und Gegeneinanderstellung aller Glieder auf das lobenswürdigste geleistet.“ Den Matthäus etwa beschreibt er so: er „wendet mit eifriger Bewegung das Gesicht links zu seinen beiden Genossen, die Hände hingegen streckt er mit Schnelligkeit gegen den Meister [...]“. ²⁰ Von Carl Ludwig Fernow zu Stendhal hat man derartige Lesarten nachverfolgt.²¹ Nicht zufällig griff man auf den großen Empiriker Leonardo gerade zu der Zeit zurück, als eine von literarischen Stereotypen wie der Tierähnlichkeit bereinigte, physiologisch akkurate Beobachtung der Gestik und Mimik sich durchsetzte.

Umgekehrt hat die hoch getriebene Narratologie einer auch von den Filmwissenschaften beeinflussten Kunstwissenschaft die subtile Analyse Leo Steinbergs befruchtet. Heute sieht die Kunstgeschichte in einem Gemälde wie dem *Abendmahl* nicht mehr nur die textlich überlieferte Szene illustriert, auch

erscheint demnächst; Domenico Laurenza, *La figura umana. Fisiognomica, anatomia e arte in Leonardo*, Florenz (Olschki) 2001.

¹⁹ Aimé Guillon de Montleon, *Cénacle de Léonard de Vinci rendu aux amis des beaux arts*, Mailand (Louis Dumolard) 1811, S. 117.

²⁰ Goethe [1817] 1999, S. 166-167, 168.

²¹ Richard Hüttel, *Spiegelungen einer Ruine. Leonardos Abendmahl im 19. und 20. Jahrhundert*, Marburg (Jonas) 1994, S. 31-33 (Das physiognomische Paradigma). Zum Hintergrund in der Physiognomie: Lucy Hartley, *Physiognomy and the Meaning of Expression in Nineteenth-Century Culture*, Cambridge, New York u.a. (Cambridge University Press) 2001, S. 27, 56-57 (zu Charles Bell).

nicht nur *Ethos* und *Pathos* der handelnden Personen. Vielmehr haben Bilder ihre eigene Tradition – eine Geschichte, in der *Erzählung* stets in ein Spannungsverhältnis mit *Vergegenwärtigung* gestellt wird. Motivgeschichtliche Reihen wie die Umwandlung des Pantokrator-Ikonographie in der Gestalt Christi spielen eine Schlüsselrolle.

2. Gesten, empirisch betrachtet: von Aby Warburg zur zeitgenössischen Anthropologie

Die Interpretation des Abendmahls hat uns nicht nur gezeigt, wie wichtig die Deutung von Mimik und Gestik für die Erschließung der Szene sind, sondern auch, dass die Interpretation einem Wandel unterliegt. Für die anthropologische Forschung ebenso wie für die Semiotik der Kunst ist die Auslegung der Gesten von entscheidender Bedeutung. Entsprechend wurde der Gebärdensprache bei der Ausformung moderner Anthropologie (sowohl der physischen wie in der Kulturanthropologie und der Ethnologie) als auch bei der Etablierung des Faches Kunstgeschichte als akademische Disziplin besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Für die physische Anthropologie war Charles Darwins Werk *The expression of the emotions* 1872 ein Wendepunkt, der die Abkehr von den Stereotypen der älteren Mimik und Physiognomik zu empirischer Beobachtung markiert. Darüber äußere ich mich an anderer Stelle; die Fachgeschichte der Kunsthistoriographie sei hier im weiteren Zusammenhang erörtert.²²

Bei der grundlegenden Erforschung der Gebärdensprache ging es immer um zwei Fragen zugleich: zum einen wurde danach gefragt, wie eine körperliche Geste zum Ausdrucksträger wird, wie sie für die anderen Agierenden einen kommunikativen Sinn erhält. Die andere Frage war die danach, wie diese Gebärde dann ins Bild gebannt wird, wie sie sich als Bildformel verfestigt und gerade dadurch für ein breiteres Publikum verständlich wird. Im Jahre 1905 hat der Kunsthistoriker Aby Warburg den Ausdruck „Pathosformel“ geprägt, der eine bis heute anhaltende Debatte über die kunsthistorische Ana-

²² Charles Darwin, *The expression of the emotions in man and animals*, [1872] London, New York, Toronto et Dublin (Penguin Classics) 2009. Vgl. meinen Aufsatz: „Que veut dire expression autour de 1900? De Darwin à la peinture gestuelle“, erscheint demnächst in: Maria Grazia Messina und Dominique Jarassé (Hrsg.), *L'expressionnisme. La construction de l'autre*, Rom (Académie de France à Rome), Akten des Colloquiums am 07. und 08. Mai 2010 in der Villa Medici.

lyse von gestischem Ausdruck entfacht hat.²³ Er wandte sich dabei gegen die Idealisierung eines schönen Stils durch Johann Joachim Winckelmann, dem nicht nur bei der Gestik von Skulpturen der klassischen Antike die „edle Einfalt“ und die „stille Größe“ als normgebende Beispiele galten. Stattdessen orientierte er sich am Vitalismus der physiologischen Psychologie des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts und stellte gerade den heftig bewegten Ausdruck erschütternder Emotionen in den Vordergrund.²⁴ Der Physiologe Richard Semon hatte im Jahre 1904 ein Buch über die Erinnerung im weitesten Sinne des Wortes veröffentlicht, *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens*. Es ging darin nicht nur um das Gedächtnis des Individuums, sondern um Erinnerung im weitesten Sinne des Wortes. Als erstes paradigmatisches Beispiel nennt Semon einen Hund, der von einer Schar von Knaben mit Steinen beworfen wird. Die Vorstellung der sich bückenden Knaben sollte für das arme Tier stets, wie Semon sich ausdrückt, als *Engramm* mit den schmerzenden Steinwürfen verbunden bleiben.²⁵ Warburg stellte später, im Jahre 1927, Fotografien in Bildtafeln zu-

²³ Warburg benutze den Ausdruck *Pathos-Formel* erstmals in: „Dürer und die italienische Antike“. [1905] In: idem, *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, [1932] hg. von Horst Bredekamp und Michael Diers, Berlin (Akademie Verlag) 1998, S. 443-449, 623-626. Auswahl aus der umfassenden neueren Literatur dazu: Martin Warnke, „Vier Stichworte: Ikonologie – Pathosformel – Plarität und Ausgleich – Schlagbilder und Bilderfahrzeuge“. In: Werner Hofmann u.a. (Hrsg.), *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg, Frankfurt/Main* (Europäische Verlagsanstalt), S. 53-83; Salvatore Settis, „Pathos und Ethos, Morphologie und Funktion“. In: *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, 1, 1997, S. 31-73; John Michael Krois, „Die Universalität der Pathosformel. Der Leib als Symbolmedium“. In: Hans Belting u.a. (Hrsg.), *Quel corps? Eine Frage der Repräsentation*, München (Fink) 2002, S. 295-307.

²⁴ Philipp Sarasin, *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765-1914*, Frankfurt am Main (Suhrkamp) 2001. Über den Einfluss der physiologischen Psychologie zum Ende des 19. Jh.: Maria Osietzki, „Körpermaschinen und Dampfmaschinen. Vom Wandel der Physiologie und des Körpers unter dem Einfluss von Industrialisierung und Thermodynamik“. In: Philipp Sarasin et Jakob Tanner (éds.), *Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1998, pp. 313-346.

²⁵ Richard Semon, *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens*, Leipzig (Wilhelm Engelmann) 1904; Semon griff zurück auf den Physiologen Ewald Hering, *Über das Gedächtnis als eine allgemeine Funktion der organisierten Materie*, [1870] 3. Aufl., Leipzig (Akademische Verlagsgesellschaft/Breitkopf & Härtel) 1921. Das Gedächtnismodell, das den Akzent auf die (unbewusste) Memorierung von Handlungsabläufen und komplexen Reiz-Reaktions-Schemata legt, nicht auf die Speicherung von Bildern, greift Bergson im Konzept der „*mémoire habituelle*“ im Unterschied zur „*mémoire-souvenir*“ auf; Henri Bergson,

sammen, in denen anhand von Kunstwerken aus der Antike und der Renaissance der gestische Ausdruck für komplexe Gefühle vergleichend gegenübergestellt wird. Das Werk nannte er *Mnemosyne-Atlas*; in der Einleitung bezeichnete er die Bild gewordenen Gesten mit dem Semon entlehnten Begriff als „Engramme leidenschaftlicher Erfahrung“.²⁶

Hinter dem Konzept der „Pathos-Formel“ wirkten andere Anregungen fort. Friedrich Nietzsche hatte schon in Raffaels *Trasfigurazione* den unteren Teil, der die *Heilung des besessenen Knaben* in die Darstellung einbringt, dem oberen Bildteil mit der *Verklärung Christi* gegenübergestellt (Abb. 2).²⁷ Es war nicht allzu schwer, die beiden Register des Gemäldes gegeneinander zu polarisieren. In den synoptischen Evangelien folgt die *Heilung* zwar auf die *Verklärung*, jedoch wird zwischen beiden Ereignissen nur ein lockerer narrativer Bezug hergestellt. Raffael bringt beide Ereignisse in einen spannungsreichen, szenischen Zusammenhang. In Giorgio Vasaris *Vita* (zweite Auflage 1568) markiert die Beschreibung der letzten großen Komposition den Abgang an die diesseitige Welt von Raffael, des für den Autor schlechthin maßgeblichen, „göttlichen“ Künstlers. „In dieser Szene stellte er einen auf dem Berg Tabor verklärten Christus dar und zu Füßen des Berges die elf Apostel, die ihn erwarten; dorthin wird auch ein besessener Junge gebracht, damit ihn Christus, sobald er vom Berg hinabsteigt, befreie.“ Der Knabe bezeichnet den Tiefpunkt des Menschlichen, er „windet sich in gestreckter Haltung schreiend und die Augen verdrehend, und zugleich zeigt sich sein Leid im Inneren seines Fleisches in den Adern und im Puls, die von der Bösartigkeit des Geistes verunreinigt sind; mit blasser Hautfarbe vollführt er diese erzwungene und ängstliche Gebärde.“ Es fehlt nicht an Vermittlerfiguren wie dem Vater des Besessenen: „Die Figur stützt ein Alter, der sich ein Herz fasst und sie umfängt, und er drückt mit seinen runden Augen, [...] mit hochgezogenen Brauen und gerunzelter Stirn gleichzeitig Kraft und Furcht aus. Obschon er

„Matière et Mémoire“, [1896] in: idem, *Ceuvres*, Paris (PUF) 1970, S. 159-379. Von dort aus wurde es folgenreich für die Philosophie und die Filmtheorie Gilles Deleuzes.

²⁶ Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, hg. von Martin Warnke mit Claudia Brink, Berlin (Akademie-Verlag) 2008, vgl. die Einführung von Martin Warnke, S. VII-X. Vgl. auch: Peter van Huisstede, „Der Mnemosyne-Atlas. Ein Laboratorium der Bildgeschichte“. In: Robert Galitz und Britta Reimers (Hrsg.), *Aby Warburg. „Ekstatische Nympe – trauernder Flussgott“ – Porträt eines Gelehrten*, Hamburg (Dölling & Galitz) 1995, S. 135-137.

²⁷ Vgl. David Allan Brown, „Leonardo and Raphael's Transfiguration“. In: Christoph Luitpold Frommel und Matthias Wimmer (Hrsg.), *Raffaello a Roma. Il convegno del 1983*, Rom (Biblioteca Hertziana und Musei Vaticani) 1986, S. 237-243; Rudolf Preimesberger, „Tragische Motive in Raffaels Transfiguration“. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. L, 1987, S. 89-115.

die Apostel starr anblickt, scheint er, auf sie hoffend, Mut zu fassen.“ Christus, von Raffael mit letzter Kraft als sein Testament gemalt, „sieht schneeweiß gekleidet, mit geöffneten Armen und erhobenem Haupt so aus, als zeige er den Wesenskern und die Göttlichkeit aller drei Personen gemeinsam, in der Perfektion der Kunst Raffaels eingeschlossen.“²⁸

Auf dieser Grundlage war es für Friedrich Nietzsche nicht schwierig, in den Szenen, welche Raffael zusammenfügt, den Gegensatz des Dionysischen und des Apollinischen aufzuzeigen. Das Dionysische ist für den Philosophen jene vitale, rauschhafte Urkraft, wie sie sich in der Musik ausdrückte, das Apollinische steht ihm als Kraft der gestaltenden Formfindung gegenüber, die sich in der Skulptur am reinsten ausdrücke. Das Dionysische ist als das meist unbewusst Reale nur fassbar in jenem Schein, der vom Apollinischen ausgeht. „In seiner *Transfiguration* zeigt uns die untere Hälfte, mit dem besessenen Knaben, den verzweifelnden Trägern, den ratlos geängstigten Jüngern, die Widerspiegelung des ewigen Urschmerzes [...]“ Schmerz und die Freiheit davon werden für Nietzsche zum Grundmotiv. „Aus diesem Schein steigt nun [...] eine visionsgleiche neue Scheinwelt empor, von der jene im ersten Schein Befangenen nichts sehen – ein leuchtendes Schweben in reinsten Wonne und schmerzlosem, aus weiten Augen strahlenden Anschauen.“ Am Beispiel Raffaels jedoch stellt Nietzsche das Dionysische und das Apollinische nicht einfach gegenüber, sondern er arbeitet auch heraus, dass beide stets miteinander verbunden sind. Denn erst durch das Apollinische gelangt das Dionysische überhaupt zum Ausdruck, erst durch die Formfindung findet es Eingang in die menschliche Kommunikation.

Der Preis dafür ist freilich ein Verrat: die Stillstellung in der Form ist stets eine Verleugnung des vitalen Drangs, und doch macht sie ihn überhaupt erst fassbar – daher Nietzsches penetrantes Insistieren auf dem „Schein“. „Wie könnte man die Natur zum Preisgeben ihrer Geheimnisse zwingen, wenn nicht dadurch, dass man ihr siegreich widerstrebt, das heißt durch das Unnatürliche.“ Ausgehend von Raffael findet Nietzsche für den notwendigen Verrat Kronzeugen wie Ödipus: „derselbe, der das Rätsel der Natur – jener doppelgearteten Sphinx – löst, muss auch als Mörder des Vaters und Gatte der Mutter die heiligsten Naturordnungen zerbrechen.“ Auch Prometheus steht für „die dem titanisch strebenden Individuum gebotene Notwendigkeit des Frevels“. Wie er durch den Feuerraub die Götter verraten musste, um den Menschen Kultur und Zivilisation zu bringen, so musste und muss die Kunst

²⁸ Giorgio Vasari, *Das Leben des Raffael*, neu übers. von Hanna Gründler und Victoria Lorini, kommentiert von Hanna Gründler, Berlin (Wagenbach) 2004, S. 76-77.

die ursprüngliche, ungebündelt gewalthafte Vitalität stillstellen, um die psychischen Urkräfte nicht nur fassbar zu machen, sondern sie dadurch der Bändigung durch Kultur, der Sublimierung, zugänglich zu machen.²⁹ Noch heute wird das verborgene Psychische als geheime Wahrheit oft der gebändigten, kalten Form gegenüber bevorzugt – als Gegenstand einer vitalen Kenntnis, die es stets hinter der Eleganz der Formen zu entdecken gelte. Und doch wird das Dionysisch-Vitale hinter dem Apollinisch-Medialen stets nur als dessen vermeintlich verborgener Ursprung postuliert. Die Postmoderne vermochte es, gegen den aufdeckenden, *apo-kalyptischen* Gestus der Moderne den medial-verbergenden, *kalyptischen* von Sprache und Kultur wieder aufzuwerten: immer schon steht der Mensch in Sprache und Kommunikation; sie werden ihm nicht erst im Nachhinein aufgezwungen.³⁰ Entsprechend zeigt sich das Leben immer schon in der Form, in der kodierten, Bild gewordenen Geste, welche ihm also nicht erst post festum aufgezwungen wird. Doch Warburg sah ganz in vitalistischer Tradition den Sinn der verbergenden Form im dadurch verborgenen Leben. Von 1905 bis zum *Mnemosyne-Atlas* untermalte er seine Erörterungen über die „Pathos-Formel“ mit einer Nietzscheanischen Rhetorik. Und er bevorzugte vehemente Bewegungen, in denen sich heftige, ursprüngliche Emotionen ausdrückten, wie er sagte, der ganze antike *Phobos*.³¹

In der Kunstgeschichte nehmen die Gesten eine eigenwillige Stellung ein: von Giovanni Battista della Porta bis zu LeBrun, von dem Abbé Jean-Baptiste Du Bos bis zu Lavater betont man, dass man kein Lexikon der Gesten aufstellen kann, wenn man es nicht mit Sonderidiomen wie der Sprache von Taubstummen, neapolitanischen Arbeitern oder von Trappisten unter dem Schweigegebot zu tun hat. Auch rhetorische Gestik muss, will sie effizient

²⁹ Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. [1872] In: ders., *Kritische Studienausgabe*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin (de Gruyter) [1967-1977] 1999, Bd. 1, S. 9-156, hier zit. S. 39, 66-67, 68-69.

³⁰ Aage A. Hansen-Löve, „Eine Ästhetik der ‚Kalyptik‘, Apollinische Motive bei Vladimir Nabokov“. In: Susi Frank, Erika Greber u.a. (Hrsg.), *Gedächtnis und Phantasma. Festschrift für Renate Lachmann*, (Die Welt der Slaven. Sammelbände, Bd. 13), München 2001, S. 524-555. Ich beziehe mich daneben auf gemeinsamen Unterricht und unveröffentlichte Manuskripte Hansen-Löves.

³¹ Zu Warburg und Nietzsche: Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris (Éd. de Minuit) 2002, S. 142-155. Die schwierige Einordnung von Warburgs Nietzsche-Rezeption in die Wirkungsgeschichte des Philosophen scheint mir noch nicht gänzlich bewältigt. Vgl. zur Wirkungsgeschichte: Alfons Recker, *Lesarten der Philosophie Nietzsches. Ihre Rezeption und Diskussion in Frankreich, Italien und der angelsächsischen Welt, 1960-2000*, Berlin und New York (de Gruyter) 2003.

ent sein, impulsiv bleiben, und den Charakter des Vorkodierten und des Einstudierten vermeiden. Dabei hat sie sich allerdings an das Diktat des Angemessenen und, in der Kunst, der für die bildliche Umsetzung einer Szene akzeptablen Stilhöhe, des Dekorums zu halten.³² Ein mittelalterlicher Betrachter hätte den wilden Tumult, wie ihn Leonardo in seinem Abendmahl dargestellt hat, vermutlich nicht für angemessen gehalten – zumindest nicht für die Darstellung einer religiösen Szene. Bestimmte emotional wirksame Gesten hatten ihren Sinn im juristischen Ritual oder in der Liturgie, Kontexte, von denen aus sie später auf andere übertragen und als freiere Ausdrucksträger eingesetzt werden konnten.³³ Erst im Wechselspiel von Kodierung und Freiheit entfaltet sich die emotionale Sprache der Gesten. Nur eine Automate wie die Olympia aus E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann* (1817) hat eine durchweg kodierte, da durch ihren Mechanismus determinierte Gestik. Ähnliche Automaten bedrohen von Villiers de l'Isle-Adam bis zu Fritz Lang, dem Surrealismus und dem Film die Phantasie.³⁴ – Die Gesten einer Automate verlieren als Gebärden authentischen Ausdrucks jedoch jeglichen Sinn, sobald man das Gegenüber als Roboter erkannt hat. Schon im systematischen Sinne bezeichnet die Sprache der Gesten also den Übergang von bloßem Leben und reiner Emotivität zu stärker kodierten Formen der Kommunikation. In den Gesten findet das, was erst zum Ausdruck drängt, was der Kommunikation als deren eigentlicher Inhalt vorausgeht, sozusagen Eingang in die bereits hoch kodierte Sprache.

Doch auch im historischen, in diesem Falle menscheitsgeschichtlichen Sinne hat man es beim Studium der Gesten mit Übergängen zu tun. Für die Beantwortung der Frage, wie der Mensch im Aristotelischen Sinne zu einem sprachbegabten Lebewesen geworden ist, hat das Verständnis der Kommunikation durch Gebärden eine zentrale Bedeutung. Gerade in der jüngsten verhaltensbiologischen Forschung zur tierischen und zu den Ursprüngen der menschlichen Kommunikation hat sich das Studium der Gestik als überaus aufschlussreich erwiesen. Längst hat man sich von Vorstellungen verab-

³² Rehm 2002, S. 32, 79-161.

³³ Barasch 1987, op. cit., hat diesen Prozess der Emanzipation rituell kodierter Gesten zu freien Ausdrucksträgern beispielhaft zu Giotto analysiert.

³⁴ Bruno Jacomy, „Les machines qui voulaient singer l'homme“. In: Jean Clair, *L'âme au corps. Arts et sciences, 1793-1993*, Ausst. kat. Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Okt. 1993 – Jan. 1994, Paris (RMN/Callimard/Electa) 1993, S. 120-129; Jean Clair, „Les machines célibataires. Quelques repères“, ebd., S. 428-443. Vgl. auch den Überblick zur Biotechnologie und den Utopien des Post-Humanen: Valérie Etter und Gaëlle Etter, „Art et biotechnologies: de l'observation à la création du monstre“. In: *Histoire de l'Art*, Nr. 67, Okt. 2010, S. 123-131.

schiedet, das Individuum stehe sozusagen als ein für sich selbst allein denkendes Subjekt am Anfang und unterliege dann erst in einem zweiten Schritt der Sozialisation. Philosophen der sprachanalytischen Philosophie wie Ludwig Wittgenstein oder John Austin haben zu Genüge demonstriert, dass der Mensch in die Sprach-, Kommunikations- und Handlungsgemeinschaft hineingeboren wird und durch die Teilnahme daran überhaupt erst als Mensch verstanden werden kann.³⁵ Kulturtheoretiker von Karl Marx über Sigmund Freud zu Michel Foucault und Judith Butler haben verstanden, dass gerade die Konstitution des Subjekts erst im Wechselspiel von Bedürftigkeit und Anerkennung, Einstimmung und Freiheit, Macht und Aneignung, Unterwerfung und Emanzipation zustande kommt und im Glücksfalle bewältigt wird.³⁶ Entsprechend stellt man sich auch die Menschwerdung nicht mehr als Schritt vom Individuum zur Gemeinschaft vor, oder als Krieg aller gegen alle, auf den die Vergesellschaftung erst als zweiter Schritt folgt. Man weiß vielmehr, dass die den Menschen nächst verwandten, höheren Primaten von vornherein in hoch komplexen sozialen Organisationsformen leben. Die Evolution des Menschen ist nur als Evolution dieser Formen der Sozialisation zu verstehen.

Der Verhaltensforscher Michael Tomasello hat kürzlich die These aufgestellt, dass die menschliche Kommunikation auf der Umkehr der jeweiligen Rolle der gestischen und der lautlichen Kommunikation gegenüber den Primaten beruht.³⁷ Er hat entdeckt, dass z.B. bei Schimpansen die lautlichen Äußerungen weitgehend instinktgeleitet und insofern nicht willentlich steuerbar sind. Beim drohenden Angriff eines Leoparden haben die Schimpansen nicht die Wahl, auf bestimmte Schreie zu verzichten – so wenig, wie man einer Katze beibringen kann, das Miauen zu lassen. Auch die Vielzahl anderer Laute, die Schimpansen hervorbringen, geben sie in gegebenen Situationen ganz instinktgeleitet von sich. Demgegenüber erstaunt die große Bandbreite der Gesten, die Schimpansen ausführen können. Sie sind nicht nur imstande, bestimmte Handlungen (wie das Fangen von Termiten mit einem Stock) durch eine Art gestischer Pantomime beispielhaft vorzuführen, ohne sie wirklich auszuführen. Darüber hinaus können sie die Umrisse eines Objekts oder

³⁵ Sibylle Krämer, *Sprache, Sprechakt, Kommunikation. Sprechakttheoretische Positionen des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main (Suhrkamp) 2001, pp. 135-153.

³⁶ Als Syntheseversuch der widersprüchlichen Subjekt-Philosophien von Freud und Foucault – vor dem Hintergrund der Französischen Hegel-Rezeption – sei verwiesen auf: Judith Butler, *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*, [1997] Frankfurt/Main (Suhrkamp) 2001.

³⁷ Michael Tomasello, *Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation*, [2008] Frankfurt/Main (Suhrkamp) 2009.

dessen Gewicht durch Gesten bildhaft umschreiben und hinweisende (deiktische) Gesten ausführen. Ihre Kommunikation durch Gebärden ist wenig durch Instinkte, stark durch Intelligenz geleitet; sie beruht auf der Einschätzung der jeweiligen Lage und dient der Aushandlung von gemeinschaftlichem Verhalten. In ihren Gesten zeigen höhere Primaten also bereits eine gewisse Freiheit in der situationsgeleiteten Interaktion, welche die menschliche Kommunikation durch Sprache dann in unvergleichlich viel größerem Maße auszeichnet. Der höhere Abstraktionsgrad, der evolutionär hinter der lautlichen Sprache zu stehen scheint, ermöglicht allerdings schon Kleinkindern Verhaltensweisen, zu denen junge Schimpansen nicht in der Lage sind. Beispielsweise können sie mit dem Ziel der Kooperation weit mehr auch spontan Verzichtleistungen erbringen – etwa, wenn durch Teilen jeder etwas abbekommt etc.³⁸ Tomasello ist der Überzeugung, dass es irgendwann in der Entwicklung zum homo sapiens zu einer Umkehr des Verhältnisses von instinktgeleiteten Lauten und freien Gesten zu stärker instinktgeleiteten Gesten und freien Lauten gekommen sein muss. Wann dies stattfand, darüber streiten die Paläoanthropologen ebenso wie über die Ursprünge abstrakt-ornamentaler Gestaltung, religiöser Rituale etc. Auch die Frage, wie diese Umkehr stattgefunden haben könnte, ist anhand der materiellen Überreste aus der Menschheitsgeschichte kaum zu beantworten.

Diese aktuell diskutierte Theorie der Verhaltensanthropologie haben wir angeführt, um zu verdeutlichen, dass es bei den Gesten immer noch um Anfänge, Ursprünge, Aufbrüche geht: um keinen geringeren Aufbruch als den in die menschliche Kommunikation. Folgt man Tomasello, wären die Gesten als Überreste der vorverbalen Verständigung inmitten der sprachlichen Verständigung lesbar. Folgt man dagegen Warburg (und Nietzsche), so lassen sich die Gesten als „Engramme“ starker Emotionen, als Residuen ursprünglicher vitaler Schockerlebnisse lesen, welche in der (apollinischen) Sprache immer wieder zum Durchbruch kommt – als dasjenige, was in der Sprache zugleich zum Ausdruck drängt und in ihr sublimiert wird. In der neueren Kultur- wie Verhaltensforschung geht es in der Geste also nicht um Sprache, sondern um den Ursprung der Sprache, nicht um ein kodierte Ausdrucksrepertoire, sondern um Trieb, Libido und Begehren, die in den kommunikativen Kodes zum Ausdruck finden und dadurch erst verhandelbar werden: für die Anderen wie für das Subjekt, das sich dadurch erst konstituiert.

Die Gesten, die seit der Neuzeit als Grenzphänomen zwischen Spontaneität und Lesbarkeit verstanden wurden, sind deswegen so interessant, weil es bei

³⁸ Michael Tomasello, *Why do we cooperate?* Cambridge MA und London (MIT Press) 2009.

ihnen nicht um *Semiotik* (nämlich um den Sonderbereich der Ausdrucksgebärden), sondern um *Semiosis* geht: um den Ursprung des durch Zeichen geleitetes Verhalten. Eine Quelle Warburgs haben wir bislang nur kurz erwähnt: Darwins Buch über den Ausdruck der Emotionen. Darwin war der ersten, der sich beim Studium der Gesten nicht für Kodes, sondern für Kodierungen interessierte. Damit hat er die moderne Debatte über die Gestik eingeleitet.³⁹ Wir haben oben angedeutet, dass dem Ursprung der Bedeutung einer Geste eine zweite Frage systematisch entspricht: wie wird die Geste zum Bild? Beide sind miteinander verbunden. Kodierte ist die Geste erst, wenn ihr eine bildhafte Vorstellung (ein Schema, nicht unbedingt eine vollständig kodierte Bildformel, für Warburg eine „Pathosformel“) entspricht. Bedeutsam Werden und Bild Werden gehen miteinander her. – Wie die Gesten sind auch die Bilder nicht fest, sondern sozusagen unverbindlich kodiert. Sie sind nicht Träger durchbestimmter diskursiver Bedeutung, sondern diskursive Bedeutungen gehen von ihnen aus und fließen ihnen umgekehrt zu. Daher ist die Frage nach der Geste für den Bildwissenschaftler auch mit der Frage nach dem Bild verbunden. Man kommt hier eine Aporie näher: ist das Bild ein Fenster zur Welt oder strukturiert wie ein Text? Das Studium der Gesten kann dabei helfen, – nicht, diese Aporie aufzulösen, sondern ihre Unauflöslichkeit zu verstehen. Die rhetorische Geste ist die bildliche Seite der Rede, ohne die diese stumpf bleibt. Und die Diskursivierung ist die soziale, kommunikative Seite des Bildes, ohne die dieses blind bleibt. Wenn wir Text und Bild nur als Kippmodelle sehen, kommen wir beiden nicht näher: eins bleibt der Sinn des anderen. Bei der Betrachtung im Rahmen konkreter – und insofern historischer – Semiosis, als Bild-Werdung und Zeichen-Werdung, gelangt man vielleicht zu weniger folgenlosen Einsichten.⁴⁰ Gesten

³⁹ Phillip Prodger, „Illustrations as Strategy in Charles Darwin's *The Expression of the Emotions in Man and Animals*“. In: Timothy Lenoir, *Inscribing Science. Scientific Texts and the Materiality of Communication*, Stanford CA (Stanford University Press) 1998, pp. 150-181, 396-399; idem, *Darwin's Camera. Art and photography in the Theory of Evolution*, Oxford, New York et autres (Oxford University Press) 2009; Julia Voss, *Darwins Bilder. Ansichten der Evolutionstheorie 1837-1874*, Frankfurt/Main (Fischer) 2007. Zu einer Philosophie, die den Zusammenhang von Gestik und Intentionalität im Husserlschen Sinne in den Vordergrund stellt: Vilém Flusser, *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Bensheim et Düsseldorf (Bollmann) 1993, S. 86-99.

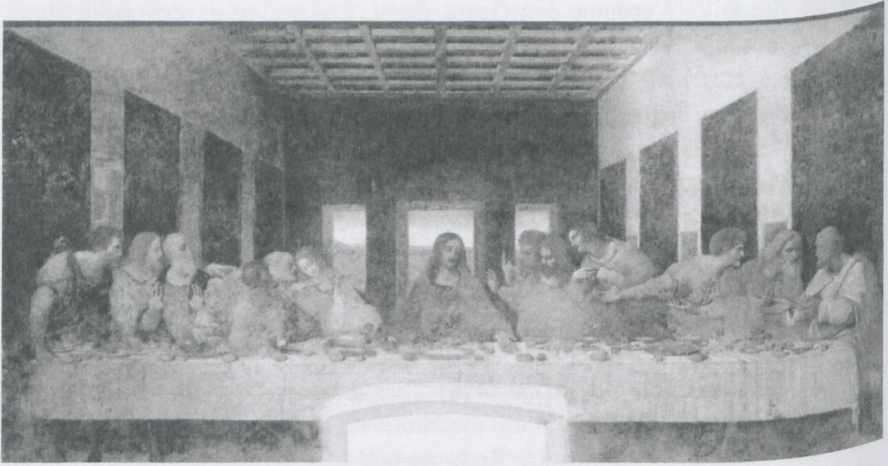
⁴⁰ Man wird darüber nachdenken müssen, wie das Bild – wie alle anderen Medien – sich selbst einmal im Wechselspiel konkreten Zeichengebrauchs konstituiert, als leer imaginiert und diese tabula rasa als seinen eigenen Ursprung postuliert – bereit, Zeichen aufzunehmen, doch, da es als Medium bereits konstituiert ist, wenn auch leer, nur Zeichen eines je spezifischen Typs. Anregungen zum Weiterdenken einer visuellen Semiosis findet man in: Gernot Grube, Werner

sind also nicht nur ein Element der Bildsemiotik und ihrer Geschichte. Vielmehr ist die Bild-Werdung der Geste für das Verständnis des Bildes und seiner Wirkung entscheidend.

Aber zurück zu den Rätseln, welche die Gestik schon unabhängig von ihrer bildhaften Kodierung aufgibt. Sobald eine Gebärde nicht mehr unmittelbar zweckhaft einer Handlung dient, sondern dem Ausdruck von Gefühlen, stellt sie sich in ein Feld ein, in dem sie – gemeinsam mit dem Katalog anderer bekannter und gebräuchlicher Gesten – eine Sprache konstituiert. Betrachtet man nur dieses bereits als Sprache konstituierte Feld, so bleibt man in der *Semiotik* der Geste, der Analyse ihrer Sprache, der Bedeutungen, *die sie stets schon hat*, befangen. Man gelangt nicht zur *Semiosis*, dem Vorgang, durch den die Gebärde überhaupt erst zur Ausdrucksgeste wird und Bedeutung *annimmt*. In der rhetorischen Geste ist aber gerade diese Generierung von Bedeutung zentral. Als Zeichen des Gedankens, auch der Sprache im Werden bindet die Geste die strukturierte Rede zurück an die Intuition, an eine noch vorrationale Intention, an das Leben, das sich in der Sprache ja nur ausdrückt. Das so rätselhafte Symptom der Bindung des Geistes an den Körper läuft als Hinweis auf den Ursprung der Rede sozusagen immer mit. Das Nachdenken über *Semiosis* statt *Semiotik* bringt uns vielleicht dem Geheimnis näher, warum wir die Gesten niemals gänzlich bewusst dekodieren, warum sie so lebendig auf uns wirken.

Kogge, Sybille Krämer (Hrsg.), *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, Munich (Fink) 2005, Teil 1. Vgl. auch: Dirk Quadflieg, *Differenz und Raum. Zwischen Hegel, Wittgenstein und Derrida*, Bielefeld (transcript) 2007.

Abbildungen



1. Leonardo da Vinci, *Letztes Abendmahl*, um 1495-1498, tempera grassa, a secco aufgemalt, 422 x 904 cm, Mailand, Refektorium des Dominikanerklosters Santa Maria delle Grazie





2. Raffael, *Verklärung Christi* (mit *Heilung des besessenen Knaben* unten),
ca. 1516-1520, Öl auf Holz, 410 x 279 cm, Rom, Pinacoteca Vaticana