

Alexander Rauch

Gestensprache in der Kunst.

Von der Antike bis zur Neuzeit

Erschienen 2022 auf ART-Dok

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00007954>

Alexander Rauch

GESTENSPRACHE IN DER KUNST

VON DER ANTIKE ZUR NEUZEIT

Ob in der Antike, der profanen- oder in der Christlichen Kunst, Bilddarstellungen waren seit alters her dem Betrachter meist auch ohne sprachliche Vermittlung verständlich. Allein die Körperhaltung, der Gesichtsausdruck – zudem die Attribute – konnten bereits als identifizierende „Zeichensprache“ verstanden werden. Hier spielt der „Gestus“¹ eine entscheidenden Rolle. Dies vor allem für den des Lesens noch Unkundigen, dem die Geschehnisse, ob Legenden oder Heiligengestalten, neben dem mündlichen Vortrag, vor allem auch durch das Bild vermittelt werden sollten. Das gilt bekanntlich ebenso für die mittelalterlichen Wandmalereien, in denen die Bibelgeschichte bildhaft vorgeführt wurde, wie für die „Biblia pauperum“, die „Armenbibel“.

Dass die schriftlose Erzählpraxis sehr weit zurückzuführen ist, zeigen Beispiele der Antike. Noch weit vor einer Epoche, in der Sprache verschriftlicht war, dokumentieren früheste antike Vasenmalereien alte Mythen als Ereignisse im Bild. Wenngleich die gemalten Figuren alsbald mit Namensnennungen versehen wurden, war es immer noch das Bild selbst, das den Erzählungsinhalt weitaus schneller, ja, augenblicklich erfassbar machte. Dass das in weiten Bereichen bis heute so geblieben ist, beweist selbst unsere Zeit, die auf das Bild kaum verzichtet. Das lehrt uns die Werbung, wie ein sofort verständliches Firmenlogo. Nicht zuletzt teilt sich Gestensprache unserer Tage in Comic und Cartoon mit.

Nachantike Beispiele: Darstellungen von Märtyrern – mit typischem Erscheinungsbild

An einem bekannten Thema der Christlichen Kunst lässt sich eine Darstellungstradition nachweisen, die auf Jahrtausende zurückgreift, was bislang jedoch so nie gesehen wird: Bildwerke des Hl. Sebastian, von einem beliebigen, bedeutenden oder unbedarften anonymen Bildhauer oder Maler, zeigen bereits, wie dieser Heilige augenblicklich als gerade

nur dieser „Märtyrer Sebastian“ zu erkennen ist, nämlich durch seinen über dem Kopf erhobenen Arm. Dies selbst dann, wenn die Pfeile als Attribute seines Martyriums fehlen (Abb. 1). Über Jahrhunderte hinweg



wird dieser Heilige, auf dessen Geschichte hier nicht eingegangen werden soll, der Legende gemäß an einem Baum gefesselt dargestellt. Ob in höfischer oder ländlicher Kunst, stets ist allein diese Armhaltung sein auch schon von Weitem erkennbares Merkmal. Es ist gewissermaßen Mitteilung durch Zeichen- oder Gestensprache.

Hier stellt sich die Frage, ob das durch die Legende überlieferte Anfesseln zwingend das Hochbinden eines Armes erfordert, darüber hinaus, warum sich dieser Armgestus bei Sebastian - und wie wir sehen werden - auch bei weiteren Märtyrern - über



die Jahrhunderte so kontinuierlich erhalten hat. Hierzu ließen sich zahllose Kunstwerke bis in die jüngste Zeit nennen. Dafür nur einige Beispiele:

Francois-Guillaume Ménageot (1744 - 1816) hat sich dieses althergebrachten Bildtypus´ erneut bedient, und hier ist der Heilige auch ohne Pfeile zu erkennen (Abb. 2). Wie zahlreiche weitere Beispiele in der Kunstgeschichte zeigen, hat sich dieser Typus bis ins 20. Jahrhundert nicht geändert.



Dass mit diesem Gestus - eben als „Zeichensprache“ - auch andere Gestalten charakterisiert wurden, sollen einige weitere Bildbeispiele zeigen: So hat etwa der in Neapel wirkende Spanier *Jusepe Ribera* (1591 -1652) für nahezu sämtliche seiner Darstellungen des *Martyriums des Hl. Bartholomäus* denselben Körperhaltungs- und Armgestus gewählt (Abb. 3, Ausschnitt einer Gemäldekopie nach Ribera). Markant ist hier die halbkreisförmige

Armhaltung, die sich formal mit der des gezeigten Sebastian vergleichen lässt.



Der Maler *Jan Miel* (1599 – 1656) etwa schuf 1649 ein Gemälde mit Darstellung der *Marter der Hl. Agathe*. (Abb. 4) Wie selbstverständlich folgt auch hier die Körperhaltung dem bekannten Muster.



Nicht anders hat auch *Francesco Trevisani* (1656-1746) selbst bei seinem *Martyrium der Hl. Katharina* auf die nämliche Armhaltung zurückgegriffen, obschon die Heilige hier keineswegs an einen Baum gebunden ist. Alleine der wie abwehrend hochgerichtete Arm sollte bereits ihr Leid signalisieren, wie wir das noch bei vielen weiteren Beispielen sehen werden. (Abb. 5)

Auch bei Figurenmotiven von höchstrangiger Kunst der Neuzeit findet sich dieser Armgestus:

Michelangelos Marmorfigur „*Sterbender Sklave*“ (Louvre), obschon weder angebunden noch gefesselt, hält dennoch den Arm über den Kopf. (Abb. 6)



Aber auf die Frage warum auch hier dieser Gestus so prominent Gestaltung fand, gibt uns ein weiterer Blick ins Werk Michelangelos die Antwort. Das Victoria & Albert Museum London bewahrt einen Wachsbozzetto für die Figur eines Sklaven Michelangelos, um 1516/19. (Abb.7)



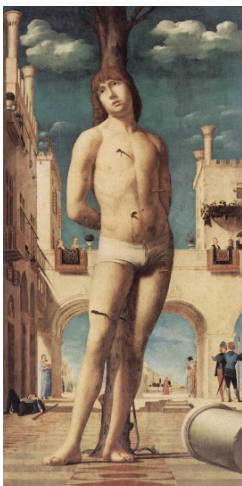
Das Modell war für die Ausführung in Marmor gedacht, bekanntlich für das Grabmonument von Papst Julius II.

Weniger bekannt dürfte jedoch sein, dass Michelangelo wahrscheinlich eine antike römische Plastik kannte, die als Vorbild dienen mochte. *Bernard de Montfaucon* (1655 - 1741) hat in seiner Publikation „*Antiquitates*“ von 1719-22 eine Stichabbildung nach dieser antiken römischen Statue eines Marsyas veröffentlicht, die

in der Zeit Michelangelos bekannt war (Abb. 8). Körpergestaltung, das angezogene linke Bein, vor allem aber die Armhaltung, lassen die vorbildhafte Anregung für Michelangelos Sklavenfigur erkennen. Hierauf hat Ludwig Goldscheider in seinem Werk *The Sculptures of Michelangelo*² mit den entsprechenden, hier wiedergegebenen Abbildungen hingewiesen.

Armhaltung als Leidensgestus

All diesen Figuren ist ganz offensichtlich eines gemeinsam: stets handelt es sich hier um Schmerz, Leid, Trauer oder Leidensdramatik. Es ist also der Armgestus, der als Ausdruck des Leidens Bildsprache geworden ist.



Doch zurück zu Sebastian: Hier stellt sich die Frage: erfordert denn das Fesseln an einen Stamm grundsätzlich die Armhaltung nach oben? Dass dem nicht so ist, wurde in der Renaissance neu

gedacht, etwa mit *Antonello da Messina* (1430-1479) (Abb. 9 links), oder *Andrea Mantegna* (1431-1506), (Abb. 10 rechts), aber auch bei Perugino, oder dem Florentiner Lorenzo Costa (1491) und manchen anderen. Diese Bildtradition lässt sich bis hin zu Van Dyck (1599-1641) und darüber hinaus verfolgen. Doch gerade dieser Bildtypus mit rückwärts nach unten gebundenen Armen hat sich für Sebastian nur wenig durchgesetzt. Der Grund dafür dürfte wohl darin liegen: diese Darstellungsweise wurde von einem ganz anderen Thema besetzt, nämlich für den Typus *Jesus an der Geisselsäule*. Damit konnte und musste schließlich einer anderen - eindeutigen - Bildidentifizierung Rechnung getragen werden.

Nach all den gezeigten Beispielen muss man geradezu nach der praktischen wie inneren Notwendigkeit einer solchen Armhaltung fragen. War es für Sebastian notwendig, den Arm am Stamm hochzubinden? Auch für die Hl. Katharina des Trevisani (s.o.) erklärt sich die Armhaltung keineswegs. Warum auch hat auch Michelangelo 1513 bei seinem Werk auf diese Form als „Gestus“ zurückgegriffen?

Der Leidens-Gestus in der Antike.

Erst der Blick auf die Bildersprache der Antike macht uns diese Gebärde der Armhaltung verständlich.

Bekanntlich hat der Heilige Sebastian ums Jahr 288 als römischer Offizier des Kaisers Diocletian das Martyrium erlitten. Die Bild gewordenen Er-



innerungen an diesen Römer haben als „Bildsprache“ also auch in der Spätantike noch ganz in einer alten, ja uralten Bildtradition gestanden, wie wir noch sehen werden. Jedenfalls führt die Darstellung der Geste dieses Römers noch viel weiter zurück, nämlich zum „Leidensgestus“ in der Antike.

Wenn wir ins 5. vorchristliche Jahrhundert blicken, so zeigt uns die griechische Vasenmalerei denselben Gestus mit auf- oder über dem Kopf gelegten Händen, und zwar bei der

Darstellung von Totenklage mit Klageweibern. (Abb. 11.)³



Dabei ist das Motiv noch sehr viel älter, denn bereits in der frühen ägyptischen Kunst wird die Totenklage mit den nämlichen Gebärden sichtbar, - in der Malerei, in Wandreliefs, auf Papyri, wie auch in der Plastik, was eine Figur aus der 18. Dynastie anschaulich macht (Abb. 12).

Was die griechische Vasenmalerei betrifft, so wird der Eingang des Verstorbenen in die Ewigkeit nicht selten durch stellvertretende Bildschilderungen mythischer Gestalten erzählt. Oft sind sie mit Namensbezeichnungen versehen, jedoch ist dem Betrachter die Aussage bereits durch Körperhaltungen, Gesichtsausdruck und Gestik augenblicklich präsent. Dass dieser Gestus den Trauer- oder Leidensinhalt schon auf den ersten Blick vermittelt, liegt auf der Hand. Nicht nur Mesopotamien oder Ägypten, auch das frühe Griechenland hat sich also bereits dieser Bildsprache bedient, im geometrischen Stil weit vor- aber auch noch nach narrativen Erklärungen. Trauer, Schmerz und Niederlage, aber auch Gefühlsmittelungen, sind den Figuren dieser antiken Bilder anzusehen. Handelte es sich bei diesen Vasen ja in der Regel um Grabbeigaben, so finden wir hier auch diesbezügliche Bildmotive. Es sind Helden, deren Schicksal und deren Untergang von Trauernden und Klageweibern beweint wird. In dieser frühen Stilphase steht also vor allem die Körpersprache vor der eigentlichen Textaussage. In Bildbeispielen, auf Vasen oder Scherben, sehen wir die Körper- und Armhaltungen gemäß einstiger Totenriten recht plakativ: über dem Kopf zusammengeschlagene Hände, Ausraufen der Haare, oder Beibringung von Wunden im Gesicht. Es ist ein Gestus der sich ja auch in unserer Sprache erhalten hat, wenn wir bei entsprechenden Situationen etwa sagen „es ist zum Haar ausraufen“ oder „man muss sich an den Kopf greifen“. Wie sehr und auf welche Weise der schon frühe antike Trauer- oder Leidensgestus über Jahrtausende, also auch in die Christliche Kunst tradiert wurde, haben hier oben die wenigen Beispiele aus der Kunst der Neuzeit gezeigt. Doch um noch ein letztes zuzufügen: Pierre Le Gros (1666 Paris - 1719 Rom), der bedeutende, virtuose Bildhauer, hat seine Marmorfigur des Marsyas mit der nämlichen Armgeste geschaffen (Victoria & Albert Museum), je-

nen Leidenden, der nach seinem Gesangswettstreit mit Apollo gehäutet wurde.

Der Leidens - Gestus in der Antike



Bei dem weltbekannten Werk der griechischen Plastik, der Gestalt des *Kitharophoros*, des die Leier tragenden Musengottes Apollo (Abb. 13), hat die Archäologie einen doch hinterfragbaren Begriff für dessen Armhaltung als Gestik geprägt. Es wird hier von „Ruhegestus“ gesprochen. Auch dieser Musengott wird bis in unsere Zeit in unzähligen Ausführungen mit diesem Gestus dargestellt. Ob in der Kleinplastik, bei Bronzefiguren, meist nach griechischen Vorbildern noch in römischer Zeit geschaffen, (Abb. 14) – stets findet sich diese Armhaltung. Wer immer hierfür den Begriff „Ruhegestus“



erstmalig formuliert hat, lässt sich wohl nicht mehr klären. Wie dem auch sei, findet er bis heute unhinterfragt Verwendung. Ob jedoch diese Armhaltung tatsächlich ein Ausdruck von „Ruhe“ sein kann, dazu fehlt in der Literatur jede überzeugende Erklärung. Zwar ließe sich diese fragliche Meinung aus der Gestaltung liegender Figuren herleiten, etwa des Hermaphrodites, der seinen Kopf auf den Armen liegen hat. Aber überzeugt dieser Verweis? Ist nicht auch er ein Leidender?

Die Archäologie widmet sich seit langem weniger den Problemen der ikonographischen Deutung als noch zu Zeiten von Winckelmann (1717-1768). Hans Walter⁴ meinte einmal sinngemäß: „...wir Archäologen kennen die Grabungsverhältnisse, die Datierungen, die Zuweisungen, die historischen Zusammenhänge, aber die Kunsthistorik lehrt uns immer wieder ganz andere Aspekte und Sichtweisen“.

Nichts weniger beabsichtigt unsere Untersuchung: Kann bei den vielen bekannten Apollo-Darstellungen wirklich von „Ruhegestus“ gesprochen werden? Und – welchen Sinn hätte denn ein über dem Kopf so unbequem hochgehaltener Arm bei einem Leierspieler? Dass die Antwort ganz anders lauten muss, haben uns bereits die hier oben vorangestellten Abbildungen erkennen lassen: es ist auch bei Apollo nicht ein „Ruhe“- sondern ein Schmerz-, Leidens- oder Trauergestus. Einzig diese Sicht macht Sinn, als damit auch einhergeht, dass der Musengott stellvertre-

tend für den Vortrag homerischer Epen mit Trauergesängen, tragischen Ereignisschilderungen, den Threnodien steht. Generell konnte jeder musische Vortrag, etwa griechischer Epen oder Oden, bis in die Spätantike durch diese Geste zusätzlich sichtbaren Ausdruck erhalten, wenn es galt, das Gemüt anzuregen. Erst Mitte des 4. Jh. v. Chr. gab es schon kaum mehr einen Unterschied zwischen Trauerliedern und Hymnen, Apollon- und Dionysosgesängen.



Eine römische Gemme des 1. Jhdts. zeigt deutlich den Zusammenhang von Apollos Trauergesang mit den Epen Homers (Abb. 15): unterhalb der Leier ist links der Dichter kleinfigurig auf einem Diphoros sitzend dargestellt. Die Gestalt des Apollo in *dieser* Form steht also sinnbildlich für den Vortrag der Nänie, der Elegie, auch der Liebeselegie wie sie bei Euripides, Kallimachos, bis hin zu Properz und Tibull, von nachdenklichem Charakter geprägt waren. Selbst die Muse Thalia, die mythische Gattin des Apollo, wurde nicht selten in dieser für Apollo typischen Armhaltung gezeigt, und wie selbstverständlich auch die trauernde Niobe.



Dass wir daneben Apollo auch ohne diesen Gestus sehen, etwa als Bogenschütze, oder wie bei dem *Apollo von Belvedere*, ändert nichts an unseren Feststellungen.



Der Gesichtsausdruck bei dem hier gezeigten *Apollo Kitharophoros* (Abb. 13., Kapitol. Mus. Rom) und weiteren Varianten weist erkennbaren Ernst auf, oft mit Blick in die Ferne. Ein Ernst, der aber keineswegs mit Ruhe gleichzusetzen ist. Am deutlichsten kommt dies bei ebendiesem Werk zum Ausdruck, dessen griechisches Original Praxiteles zugewiesen wird. Wie berühmt diese und weitere Monumentalfiguren noch in der Spätantike waren, zeigen uns noch römische Münzbilder bis ins dritte Jahrhundert, mit Darstellung des Apollo mit hochgehaltenem Arm. (Z. B. Cäsar Geta 198 – 209 n. Chr., Abb. 16). Eine weitere antike Bilddarstellung (Abb. 17) aus dem Apollomythos



überzeugt anschaulich: dem geschändeten Marsyas, der den Musengott im Gesang herausgefordert hatte, sitzt Apollo dem tragischen Martyrium gegenüber. Aber hier leiden beide! Besser kann die Geste als Lei-

densmitteilung gar nicht dargestellt werden, als auf einer weiteren hellenistischen Gemme mit dem Bildthema: „Der Adler frisst die Leber des Prometheus“. Überzeugender kann der Irrtum des behaupteten „Ruhegestus“ wohl nicht bewiesen werden. (Abb. 18)

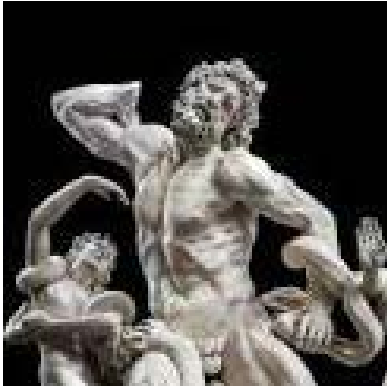
Folgen eines Irrtums



Dass dieser Gestus als Bildsprache in der Antike nicht nur auf Apollo beschränkt war, zeigt die Gemmendarstellung des Prometheus überdeutlich. Erstaunlich ist daher, dass auch die Armhaltung eines der bedeutendsten antiken Bildwerke zunächst falsch gesehen wurde: die *Laokoon-Gruppe* im Vatikanischen Museum. Es ist die Darstellung jenes legendären Helden mit seinen Söhnen im Todeskampf. Als Schöpfer werden die drei rhodischen Bildhauer Hagesandros, Polydoros und Athanadoros (2.-1.Jhdt.) genannt. (Abb. 19) Hier interessiert lediglich das



Gestaltungsdetail: der rechte Arm. Er fehlte, als die Skulptur in Rom 1506 nahe dem Haus des Nero ausgegraben wurde. Der Stich von *Marco Dente* (Abb 20) zeigt den Auffindungszustand. Papst Julius II. und die Künstler seiner Zeit befriedigte der Zustand des Torso nicht. Letztlich wurde ein Schüler Michelangelos, *Giovanni Angelo Montorsoli*, mit den Ergänzungen beauftragt. Bis ins beginnende 20. Jahrhundert galt also der hoch gerichtete Arm als Lösung der falschen Rekonstruktion (vorherige Abb 19). Dass das kraftvolle, energische Hochstemmen der Schlange mit dem gleichzeitig schon kraftlos gewordenen, im Leidenschmerz verzerrten Gesicht des Laokoon nicht gut zusammengeht, wurde erst in jüngster Zeit gesehen. Doch schon Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) erkannte: „*Er erhebt kein schreckliches Geschrei, wie Virgil von seinem Laokoon singt. Die Öffnung des Mundes gestattet es nicht; es ist vielmehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen, (...). Laokoon leidet, ...*“.



Erst 1903 wurde durch den Archäologen Ludwig Pollak der fehlende Arm aufgefunden. Nun jedoch beweist die Ergänzung, dass die Armhaltung eben genau jener Leidensgeste entspricht, die schon seit der frühen Antike als Ausdruck von Leid und Schmerz augenblicklich erfahrbar sein sollte. So lässt diese weltberühmte antike Figurengruppe erkennen, wie sehr der Gestus plakativ-sichtbare Deutung beabsichtigt hat (Abb. 21).

Das Leid des „Barberinischen Fauns“



Die um 220 v. Chr. gemeißelte Figur dürfte vielleicht als das bedeutendste Zeugnis der griechischen Antike gesehen werden (Abb. 22), und zwar auch und gerade in diesem Sinne. Bereits in römischer Zeit befand sich die griechische Figur in Rom, aufgestellt einst in den Gärten des Kaisers Nero am Tiber. Die alsbaldige Benennung geht auf Papst Urban VIII. - Barberini zurück. Er ließ sie durch Gianlorenzo Bernini (1598-1618) rekonstruieren, fehlten doch das rechte Bein und weitere kleinere Details. Was uns jedoch interessiert, ist wiederum die Gestaltung des original erhaltenen rechten Armes. Als schlafend ist er dargestellt, als träumend wurde er gesehen. Auch hier stellt sich wieder die Frage nach dem Sinn des hochgenommenen Armes. Anders als die vielen Deutungen, ist die Armhaltung also mit dem „Leidensgestus“ in engstem Zusammenhang zu sehen. Es ist also keineswegs ein Ruhegestus, denn sein durchaus unruhiges Gesicht lässt auf keinen schönen Traum schließen. Die Mundwinkel sind sorgenvoll herabgezogen. Die Stirnfurchen fanden in der Archäologie bereits die Kennzeichnung als „Laokoonstirne“. Auch seine Körperhaltung ist unruhig, die Beinhaltung unbequem. Es ist ein Halbschlaf, und Bitterkeit liegt in diesem Gesicht, dem anzusehen ist, dass dem Träumer in diesem Schlaf etwas umgeht. Ist es die Enttäuschung nach nicht ge-

lungener Liebeserfüllung? Satyr oder Faun, das Mischwesen hat sich in den Mythen nicht selten menschlichen Mädchen und Frauen genähert - aber vergeblich. Nur Nymphen oder Mänaden waren ihm gegönnt. Seine unruhige Körperhaltung verrät einen Traum von einer für ihn unerreichbaren Begegnung. Seine offenen Schenkel, die sein Geschlecht so unbekümmert zeigen, führten zu zahllosen Kommentaren. Wenn über die erotische Offenheit bei dieser Figur so viel geschrieben worden ist, so stellt sich doch auch die Frage, warum entgegen so vieler Satyrgestalten hier keinerlei sexuelle Erregung sichtbar gemacht wurde. Doch das versteht man erst richtig, wenn man diesen unruhigen Schlaf als enttäuschende, erotische Innenerfahrung erkennt. Sein träumerisches Denken erweist sich umso tragischer, präsentiert der Pan sich doch in herrlichster jungmännlicher Gestalt, ohne Bocksbeine. Seinen Bocksschweif lässt er nicht sehen, - und dennoch weiß er sich abgewiesen. Darin liegt der unerreicht große künstlerische Gehalt dieses Werkes.

Schon der antike Betrachter musste den Armgestus nicht als den eines „Ruhenden“, sondern als den eines Leidenden verstanden haben. Es ist die Zusammenschau, die der Bildhauer hier geleistet hat - nämlich von Erotik und Leid - die das Werk so bedeutend macht. Eine Sicht, die ohne die Wahrnehmung des hier so ausführlich geschilderten Leidensgestus natürlich nie erkannt werden konnte.

Wie auch Raimund Wünsche⁵ annimmt, wurde die Figur sicherlich nicht für Platzierung in öffentlichem Raum geschaffen! Und so nimmt sie auch jetzt im Museum nicht die vom antiken Bildhauer gedachte Aufstellung ein. Wünsche bemerkt nämlich richtig, dass der Figurensockel auf eine Felsensituation hinweist. Auch dieser Faun war sicher, wie in der Antike häufig, in einer Felsengrotte platziert. Dies erklärt auch, dass diese ostentative Freizügigkeit in einem intimen, der Wildheit der Natur zugehörigen Raumgefüge nicht die heute anstößig empfundene, öffentliche Zurschaustellung hatte. Die Ansicht des berühmten Archäologen Adolph Furtwängler von 1910, der in dieser Körperhaltung ein „...von jeglicher Rücksicht freies Sichgehenlassen“ sah, muss also revidiert werden. Denn tief in seiner Grotte wähnt sich der Träumer völlig unbeobachtet. Nicht *ihn* hat der Bildhauer schamlos dargestellt, sondern *uns* Betrachter

lässt der Bildkünstler zu Voyeuren werden, die wir ihn in seiner intimen Grotte belauschen.

Wünschens Annahme der ehemaligen Platzierung in einer Grotte führt zu einer Erklärung: war es vielleicht der nachmalige Einsturz dieser Grotte, der eine so massive Marmorpartie wie den mächtigen rechten Schenkel abbrechen ließ?

Letzte Beispiele

Wenngleich uns die vorhergehenden Überlegungen weit in die Antike zurückgeführt haben, so sollte es doch hier vor allem darum gehen, die unterschwelligten Mechanismen von Bild- und Motivtraditionen für die Profane- aber auch Christliche Kunst bis in die Neuzeit sichtbar zu machen. Jedes Kreuz in einem Raum, Flügel am Rücken einer menschlichen



Figur, die damit zum Engel wird, gefaltete Hände, die Gebotstafeln des Moses, dies alles wird als Zeichen wahrgenommen, noch vor jeder Schrifterklärung. Dem Zeichen aber liegt auch immer ein Kontext zugrunde, der nur von dem wahrgenommen werden kann, der die Konnotation dazu kennt.

Wie weitgehend die Zeichensprache eines solchen Armgestus bewusst oder unbewusst in der Kunst weitertradiert wurde, sollen drei letzte Beispiele zeigen:

El Greco (Domenico Theotocopuli, 1541-1614) schuf ab 1610 ein Werk, betitelt „Laokoon“ (Washington, Nationalgalerie of Art). Hier hat der Maler das alte antike Thema wieder aufgegriffen. Dass ihm die in der Renaissance rekonstruierte antike Figurengruppe in Rom bekannt war, steht außer Zweifel. (Abb. 23) Doch höchst überraschend ist, dass nun auch in El Grecos Bild die oben diskutierten Armgesten als Zeichensprache des Leidens geradezu plakativ ins Auge fallen! Den links dargestellten Sohn

Laokoons sehen wir demonstrativ in der hier so oft geschilderten Leidensattitüde, mit seinem über den Kopf gehaltenen Arm. Als würde das noch nicht genügen, hält Laokoon, im Zentrum liegend, den Schlangenkopf in seiner Rechten. Jedoch ist der Arm dort nicht hochgerichtet, ganz entgegen der damaligen Rekonstruktion der Marmorgruppe. Sondern erstaunlicherweise hat der Maler ebenjene Armhaltung dem Alten zugedacht, die doch erst dreihundert Jahre später bekannt sein konnte. War El Greco hier hellsichtig? Oder hat in seinem malerischen und künstlerischen Denken und Wissen, angestaut durch zahllose Bilderinnerungen zu solchem Thema, nicht doch wieder die uralte Zeichensprache des Leidens Ausdruck gefunden?



Johann Evangelist Holzer (1709 Burgeis/Südtirol - 1740 Clemenswerth) gilt Kennern des Rokoko als der wohl begabteste Vertreter seines Faches. Neben Deckenfresken und Altarbildern die der mit 31 Jahren bereits verstorbene Maler schuf, ist ein bemerkenswertes Gemälde auf uns gekommen, dessen ikonologische Aussage nicht hoch genug eingeschätzt werden kann (Abb. 24).

Im Bild wird rechts ein junger Mann gezeigt, gerüstet mit Zirkel, Sphärenkugel, Winkelmaß und einem Blatt mit geometrischen Zeichnungen. Er blickt ebenso fragend wie staunend auf die in Ton geformte Gestalt links. Minerva, hier Göttin der Wissenschaft, erscheint dahinter in Wolken.

Ein Bildtitel ist nicht überliefert. Offensichtlich jedoch ist der Themenbezug zum antiken Mythos des Prometheus, jenes Titanen, der aus Lehm den ersten Menschen schuf. Links im Bild ist diese Ton- oder Lehmfigur dargestellt; der Arm wird durch einen Stab gestützt. Mit dem Jüngling im Zentrum (wohl Selbstbildnis des Malers) ist hier natürlich nicht der antike Prometheus selbst gemeint. Vielmehr steht er für die Rolle des Suchenden, des Künstlers, des Bildenden schlechthin. Er ist also der Demi-

urg, der hier nach den Regeln der Wissenschaft, durch Minerva vermittelt, uns als neu Schaffender gezeigt wird.

Die tönernerne Menschengestalt zeigt uns die bekannte Haltung: der Arm ist in der nämlichen Weise nach oben gehalten, wie wir dies aus der Antike, mehr noch von Sebastians- oder anderer Märtyrer-Darstellungen her kennen. Sein Blick lässt keineswegs heitere Zukunft hoffen. Dieser Urahn der Menschheit ist bereits als ein Leidender gezeigt.

Zudem weist der Finger des Jünglings auf die im Vordergrund liegenden Tiere, einen Hasen als den Schnellsten, den Löwen als den Mächtigsten, sie sind tot. Das kann nur als Hinweis darauf gesehen werden, dass jeglicher leidender Kreatur letztlich auch noch der Tod bestimmt ist.⁶ So zeigt das um 1736 geschaffene Gemälde - als ein erstaunlich frühes Beispiel der Aufklärung - das Urproblem des Künstlers und Wissenschaftlers, ja, der Menschheit insgesamt, die trotz Suchen, Mühen und Trachten, letztlich weder Vollendung noch göttliche Unsterblichkeit je erreicht.⁷

Schluss

Ein letztes Beispiel soll zeigen, dass der Gestus, den wir bisher an so vielen Themen und Motiven beobachten konnten, noch im 19. Jahrhundert ganz im altherkömmlichen Sinne auch richtig verstanden wurde, wenngleich häufig als „Ruhegestus“ unzutreffend gedeutet.

Eine Marmorfigur von *Ernst Curfess* (1849–1896) zeigt, wie ihr Titel sagt, die „*Trauernde Mutter Erde*“ (Abb. 25). Unzählige Grab- und Heldendenkmäler haben in Haupt- oder Nebenfiguren diesen schon vor Jahrtausenden entwickelten Gestus tradiert, als ein Generationen übergreifendes, bis heute schriftlos sprechendes Bildmotiv.



Abbildungsliste

1

Schnitzfigur „Hl. Sebastian“, Süddeutsch Anf. 18. Jhdt, (Foto: Autor)

2

Francois-Guillaume Ménageot (1744 – 1816) Hl. Sebastian (Wikipedia, Patrick and Beatrice Haggerty Museum of Art)

3

Jusepe Ribera (1591 -1652,) *Kopie nach Martyriums des Hl. Bartholomäus* Katalog Hampel Fine Arts. 2020. (Foto: Autor)

4

Jan Miel (1599 – 1656) zug. *Marter der Hl. Agathe*. 1649 Kunsthandel. Ausschnitt. (Foto: Autor)

5

Francesco Trevisani (1656-1746) *Martyrium der Hl. Katharina* Ausschnitt, Dez. 09, 2021. Hampel Fine Art Auctions, München (Foto: Autor)

6

Michelangelo „Sklave“, Louvre, Umzeichnung Autor

7

Antonello da Messina (1430-1479) Sebastian, Staatsgalerie Gemälde Alte Meister Dresden

8

Andrea Mantegna (1431-1506) Heliogravüre nach dem Gemälde, 1910.

9

Grabpinax, Exekias, 540 – 530 v. Chr. Berlin Antikensammlung. aus: Ingeborg Huber, s. Anm.

10

Tonfigur, Ägypten, 18. Dynastie, Abb. Wikipedia

11

Apollo als Kitharophoros, Marmor, römische Kopie, vermutlich 2. Jahrhundert n. Chr., nach griech. Original. Antikensammlung Berlin im Alten Museum (Inv. Nr. SK 44)

12

Apollo, sitzend mit Lyra, Kleinbronze, ca. 11 cm. Römisch 1. Jhdt. Privatsammlung. (Foto Autor)

13

Gemme in rotem Jaspis: Kitharophoros neben Säule und Lorbeer, links unten Homer. Römisch, 1. Jhdt. Kat. Auktion Gorny & Mosch 2021.

14

Bronzemünze, Apollo, (Geta 198-209) Kat. Auktion Gorny & Mosch 2021.

15

Umzeichnung einer hellenistischen Gemme

16

Hellenistische Gemme, Gipsabdruck

17

Marco Dente, um 1490 Ravenna – 1527 Rom, Schüler von Marcantonio Raimondi, Laokoon Gruppe, Kupferstich um 1520, div. Sammlungen.

18

Rekonstruktion, Holzstich 19. Jhdt.

19

Laokoon nach Ergänzung des originalen Armes, Rom, Vatikan. Museum

20

„Barberinischer Faun“ (oder „Pan“) um 220 v. Chr. Glyptothek München

21

El Greco (= Domenico Theotocopuli, 1541-1614) „Laokoon“ ab 1610 (Washington, Nationalgallery of Art)

22

Joh. Ev. Holzer, Öl auf Leinwand, 89 x 69 cm. *Der Demiurg* (Foto Autor)

23

Ernst Curfess (auch Curfeß 1849 Aalen – 1896 Stuttgart) „*Trauernde Mutter Erde*“. Grabdenkmal Marmor für Carl Heinrich Adolph Ulrici (1807-1876), Tabakfabrikant, Alter St.-Matthäus-Kirchhof Berlin

Anmerkungen

¹ Da im Folgenden lediglich ein bestimmter Gestus untersucht werden soll, wird auf Zitierung von Literatur zu allgemeinen, alltäglichen oder rhetorischen Gesten verzichtet. Siehe etwa: Jan Bremmer & Herman Roodenburg (Hrsg.) *A Cultural History of Gesture*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1991. Darin besonders: Fritz Graf, *The rationale of gestures in the West: third to thirteenth centuries*, S. 59-70. Auch hier wird der „Leidens“- oder „Trauergestus“ nicht behandelt.

² Ludwig Goldscheider, *The Sculptures of Michelangelo*, Complete Edition, London, Phaidon Press, 1950, S. 155 m. Abbn.

³ Ingeborg Huber hat hier wertvolle Forschungsarbeit geleistet: *Die Ikonographie der Trauer in der Griechischen Kunst, Peleus*, Studien zur Archäologie und Geschichte Griechenlands und Zyperns, Band 10, Bibliopolis, Mannheim und Möhnese, 2001. Hier werden zahlreiche Beispiele, auch des geometrischen Stils der griechischen Frühzeit gezeigt.

⁴ Prof. Hans Walter (1920-2001), ehem. LMU München).

⁵ Prof. Dr. Raimund Wünsche, ehem. Direktor der Glyptothek München.

⁶ Eine jüngste Sichtweise ließe hier den Tod der Kreatur durch die zerstörende Wirkung des Menschen erklären.

⁷ Zu dem Gemälde *Der Demiurg*, Öl auf Leinwand, 89 x 69 cm. ist eine ausführliche Besprechung vom Autor in Vorbereitung.