

2 Verbergung, Darstellung, (Bild-)Erzählung

Ab Mitte des 16. Jahrhunderts scheint sich durch Castiglione ein prozessierendes Verständnis der Geste Raum zu verschaffen, was mehreren Faktoren und v. a. dem Neuverständnis von Quintilians Rhetorik, das weit über den Aktionsradius der Ästhetik der Geste hinausreicht,³² zuzuschreiben ist. Im Zuge der Entwicklung des modernen Individuums³³ und der neueren Formen von Selbstperformierung³⁴ in konstanter Neubesinnung auf die Bildungsideale der Antike – worauf im vorherigen Kapitel u. a. in Bezug auf die *paideia* flüchtig eingegangen worden ist – ist die Einübung körperlicher Geschicklichkeit im Einklang mit geistiger Vervollkommnung für die Fortsetzung des Dialogs zwischen Geste und Kunst (als *ars* in dem zum Ende des vorherigen Kapitels geschilderten Sinn) entscheidend. Das weitgefächerte Ideal der ästhetischen Bildung, »als reflektierende[r] und in Urteilen sich präsentierende[r] Bildungs-

32 Die Literatur zum Thema ist umfangreich, an der Stelle möchte ich die neueste und wegen ihrer Klarheit wertvolle Studie von Virginia Cox: »Quintilian in the Italian Renaissance«. In: Michael Edwards, James J. Murphy u. Marc van der Poel (Hg.): *Oxford Handbook of Quintilian*. Oxford: Oxford University Press 2020, S. 1–27 (im Druck) zitieren.

33 Zu diesem Punkt vgl. Jacob Burckhardt: *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*. Hg. v. Walther Rehm. Stuttgart: Reclam 2014, S. 161–200.

34 Hier im Sinne von Michel Foucaults »Selbstkultur«, vgl. ders.: »Überlegungen zum Begriff der ›Selbstkultur««. In: François Ewald u. Bernhard Waldenfels (Hg.): *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 219–228.

form, die in besonderer Weise die prozessualen Möglichkeiten für Übergänge, Verknüpfungen und das In-Beziehung-Setzen von Wahrnehmungen, Erfahrung und Imaginationen auf der einen und Kunst, Schönheit und die mit ihr verbundenen Zeichen und Symbole auf der anderen Seite betrifft«³⁵, erlebt mit der Frühen Neuzeit eine gleichsam anthropologische Konturierung in dem Sinne, dass sie die Form der Menschenheuristik (sei es systematischer oder, wie es in zahlreichen Fällen geschieht, fiktionaler Art) erwirbt. Die einzelnen Bereiche des Geisteslebens und die diversen Bestrebungen des Menschen finden im Paradigma der körper- und bewusstseinsbildenden Übung ihrer progressiven Harmonisierung ihren Topos. Dabei gewinnen die Kunst sowie die Figur des Künstlers durch eine solche anthropologische (Selbst-)Untersuchung an Eigenständigkeit,³⁶ was sich u. a. an der produktiven Instabilität des Begriffes *ars*³⁷ zeigt: Es treten der kontingente und forschende Charakter der Kunst und ihre technisch-medialen Verfahren stärker hervor. Im Spannungsfeld zwischen Körper und Kunst im Hinblick auf ihre Übung und gegenseitige Harmonisierung scheint auch, wie wir gleich sehen werden, das vergegenwärtigende Prozessieren der Geste zu agieren und sich als eine wesentliche Komponente der ästhetischen Bildung zu erweisen.

Das Oszillieren der Geste zwischen Körpergestaltung und Kunstpraxis erhielt bereits bei Quintilian die Konturen einer anthropologischen Selbstuntersuchung, die auf die Produktion eines Effekts zielte, den keine Syntax (und allgemeiner: keine Sprache) herbeizuführen vermochte: die nicht als Kunst erscheinende *ars*. Eine ähnliche, sicherlich von der Lektüre von Ciceros *De oratore* und von Quintilians *Institutio oratoria*³⁸ beeinflusste Funktionsweise der Geste scheint auch in Castigliones *Il Libro del Cortegiano* (1528) sichtbar zu werden. In diesem als philosophischem Dialog verfassten Trak-

35 Jörg Zirfas: *Geschichte der Ästhetischen Bildung*. Bd. 1 (Antike und Mittelalter). Paderborn: Ferdinand Schöningh 2009, S. 20.

36 Jörg Zirfas: »Frühe Neuzeit. Auf dem Anthropologischen Weg zur Eigenständigkeit der Künstler und der Kunst«. In: Ders., Leopold Klepacki u. Diana Lohwasser (Hg.): *Geschichte der Ästhetischen Bildung*. Bd. 2: Frühe Neuzeit. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2011, S. 7–28.

37 Über die produktive Ambivalenz und Instabilität des Begriffes »ars« von der Antike bis zur Renaissance vgl. Paul O. Kristeller: *Renaissance Thought and the Arts*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press 1990, S. 165.

38 Ich verweise hier nur auf die Studien, die einen direkten Bezug zu meinem Thema haben, vgl. Marc Fumaroli: *L'Âge de l'Éloquence. Rhétorique et »res literaria« de la Renaissance au seuil de l'époque classique*. Genf: Droz 1980, S. 54 u. 89; Cox: »Quintilian in the Italian Renaissance« (wie Anm. 32), S. 20–23.

tat – manche von dessen Thesen werden im Folgenden aus der Perspektive der Medienästhetik sowie der Kunsttheorie und nicht einer mittlerweile oft umrissenen kulturgeschichtlichen Soziologie der Gesten analysiert –³⁹ werden das Prinzip der nicht als Kunst erscheinenden *ars* und die damit verbundene Doppelbewegung von Negation und Prozessierung durch die fiktionale Rede von Lodovico da Canossa über die Fähigkeiten des perfekten Hofmannes ausgeführt: »Man muß [...] eine gewisse Nachlässigkeit zur Schau tragen, die die angewandte Mühe [arte] verbirgt und alles, was man tut und spricht, als ohne die geringste Kunst und gleichsam absichtslos hervorgebracht erscheinen lässt« (»usar in ogni cosa una certa sprezzatura che nasconda l'arte e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi«⁴⁰). Die Rhetorik der *actio* – v. a. jene Quintilians – erlebt hier eine merkwürdige Umbildung, die für die Beschreibung der Geste von Belang ist. Die Kunst der »sprezzatura« – d. h. die körperlich-geistige Nachlässigkeit, welche den perfekten Höfling ausmacht und dessen Können (von den intellektuellen und körperlichen Fähigkeiten bis zur angenehmen Geselligkeit) ohne Ostentation zum Ausdruck bringt – ereignet sich für Castiglione erst dann, wenn der Körper den Ausdruck von intensiven Gefühlen und Intentionen meidet und den Prozess seiner Selbstperformierung dermaßen kaschiert, dass Medium und Zweck der Kommunikation quasi in Eins fallen.⁴¹ Die aus einem Ausschluss (»fuggir quanto più si po«, »senza fatica«, »senza pensarvi«⁴²) und einer Verhüllung (»poner studio che nel nasconderla«⁴³) bestehende doppelte Negation

39 Peter Burke: »The Language of Gesture in Early Modern Italy«. In: Jan Bremmer u. Herman Roodenburg (Hg.): *A Cultural History of Gesture*. Ithaca: Cornell University Press 1991, S. 75.

40 Baldassarre Castiglione: *Der Hofmann. Lebensart in der Renaissance*. Übers. v. Albert Wesselski. Mit einem Vorwort v. Andreas Beyer. Berlin: Wagenbach 1996, S. 35. Baldassarre Castiglione: *Il Libro del Cortegiano*. Hg. v. Amedeo Quondam. Mailand: Garzanti 172015, S. 59f. Die italienische Ausgabe wird im Hinblick auf die Entwicklung meiner Argumentation zitiert, die vom Sinn der Teilübersetzung der Wagenbach-Ausgabe abweicht. Zu einer kunsttheoretisch-kulturgeschichtlichen Rekonstruktion des aus der Rhetorik stammenden Begriffes *ars est celare artem* vgl. D'Angelo: *Ars est celare artem* (wie Anm. 27), S. 123–136; Valeska von Rosen: »Celare artem. Die Ästhetisierung eines rhetorischen Topos in der Malerei mit sichtbarer Pinselschrift«. In: Ulrich Pfisterer u. Max Seidel (Hg.): *Visuelle Topoi: Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*. München: Deutscher Kunstverlag 2003, S. 323–350.

41 Manfred Hinz: *Rhetorische Strategien des Hofmannes. Studien zu den italienischen Hofmannstraktaten des 16. und 17. Jahrhunderts*. Stuttgart: Metzler 1992, S. 123f.

42 Castiglione: *Il Libro del Cortegiano* (wie Anm. 40), S. 59.

43 Ebd.

der »sprezzatura« speist sich bei Castiglione aus einer Strategie, welche durch Gesten eine Opazität zu generieren scheint. Die Geste wird aber dadurch nicht allein zu einem (im philosophischen Sinne) Diskursmarker, dessen Erscheinung unmittelbar sein Verschwinden bewirkt, sondern auch zu einer medialen Übergangsstruktur, die den Sinn aufschiebt.

Dieser letzte Aspekt, der oft auf eine Poetik der *dissimulatio artis* und der *ars est celare artem* reduziert wird, öffnet die Geste für eine neue Funktionsweise, die nicht auf die Darstellung oder den Ausdruck gerichtet ist, also: nicht jener der Gestik eigenen Adressierungsfähigkeit dient, und eine sinnstiftende Dynamik prozessiert. »Kunst ist, was Kunst verbirgt« bedeutet, dass der Körper eine Kunst, eine Technik inkarniert, die sich selbst reflektiert, indem sie sich verhüllt und aufs Neue zur Schau stellt. Negiert die Geste in Castigliones »arte« ihr Erscheinen, so produziert sich eine prozessierende Sinnverschiebung, die erst durch die Reflexionsübung der Akteure, die an der Szene der Geste beteiligt sind, ihre Selbsterforschung (ihr Prozessieren) mittels u. a. einer sich auslotenden Dialektik zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem aufkommen lässt. Die Umsetzung dieser Dialektik kann nicht theoretisch a priori, sondern nur durch die Kunstpraxis des *verhüllenden Enthüllens* vollführt werden, das in dieser Hinsicht als Dispositiv sowohl für die Produktion der Verbergung vom Kunst-Können als auch für seine Rezipierbarkeit fungiert. Eine solche *ars* bzw. »arte«, die den Körper zu einer höchst ambivalenten, nach ihrem unerreichbaren Ideal trachtenden Mitte von potenziellen Erfahrungswerten macht, lässt sich aber in ihrem Enthüllen, in ihrer Präsentifizierung nicht formalisieren, weshalb das Verhüllen als Hindernis und gleichzeitig als die einzige Enthüllungsart agiert. Das »celare« ist also eine körperliche Reflexionsform, die sich mediennegativ und zugleich medienprozessierend auslotet:

Die vollkommene Anmut und wahre Tugend besteht in der geschickten und mühelosen Darstellung durch Gesten und Worte dessen, was der Mensch ausdrücken möchte, um bei den Zuhörern den Anschein zu erwecken, das Erzählte würde sich vor ihren Augen darbieten. [Ma la grazia perfetta e vera virtù di questo è il dimostrar tanto bene e senza fatica, così coi gesti come con le parole, quello che l'omo vole esprimere, che a quelli che odono paia vedersi innanzi agli occhi far le cose che si narrano.]⁴⁴

Diese Passage fasst in wenigen Worten die problematische und deshalb sehr beachtungswürdige Position der Geste bei Castiglione sowie den Grund zusammen, wieso eine Untersuchung der Dialektik zwischen Negativität und Immanenz an dieser Stelle fruchtbar sein kann. Die Geste bei Castiglione scheint hier die Rolle des Verweismittels verlassen zu haben und – wie bei Cicero nach dem Prinzip des *pro ommáton poieîn*, vgl. Kap. 1, Teil 2 – eine mediale Praxis zu verkörpern, die nach dem rhetorischen Modell der Sprachanalogie im Zusammenspiel mit der Stimme das Erzählte vor Augen führt bzw. ein vor-Augen-führendes Erzählen katalysiert. Die Geste bildet also eine eigene Narrativik. Der Effekt der Sichtbarmachung – die hier eine unter diversen Versinnlichungsmöglichkeiten der Geste darstellt – ergibt sich aus der Koexistenz von somatischer Plastizität und sprachlicher Kommunikation, leiblicher Opazität und mündlicher Transparenz, Prozessieren und Filterung des Sinns durch das Medium Geste. In der zuvor angegebenen Textpassage aus *Il Libro del Cortegiano* geht es meiner Ansicht nach nicht primär um die literarische Thematisierung des in der Frühen Neuzeit virulenten Paragone⁴⁵ oder dessen eventueller Überschreitung in Richtung eines harmonischen Zusammenwirkens von Erzählkunst und visuellen Künsten/Techniken, sondern vielmehr um die Einräumung eines gesonderten Platzes für eine sinnlich erweiterte »arte«, die der Kommunikation eine bewegungsempfindliche, visuelle, hörbare und natürlich auch taktile Grundlage, mit einem Wort: eine synästhetische Präsenz, zur Verfügung stellt. Eine solche spannungsreiche Synästhesie wird, wie zuvor beschrieben, narrativ und im Text von Castiglione gar operativ mittels eines mehrfach kodierten Zusammenspiels von Darstellungsarten prozessiert. Der spielerisch-dynamische⁴⁶ synästhetische Charakter der »arte« überträgt sich nämlich in die literarische Form des Traktat-Dialogs von Castiglione hinein, der sich als ein sich-formgebendes narratives Gefüge in der Vielfalt und Koexistenz seiner Darstellungsoperationen (u. a. dialogischer, philosophischer, kulturgeschichtlicher Art) *als solches*, d. h. in Form eines *Sowohl-Als-Auch*, ge-

45 Annette Simonis: »Der Vergleich und Wettstreit der Künste. Der ›Paragone‹ als Ort einer komparativen Ästhetik«. In: Achim Höller (Hg.): *Comparative Arts. Universelle Ästhetik im Fokus der vergleichenden Literaturwissenschaft*. Heidelberg: Synchron Edition 2011, S. 73–86.

46 Silke Segler-Meißner: »Der Dialog als Raum spielerischer Selbstentfaltung. Baldessar Castiglione, Stefano Guazzo, Moderata Fonte«. In: Klaus W. Hempfer u. Helmut Pfeiffer (Hg.): *Spielwelten. Performanz und Inszenierung in der Renaissance*. Stuttgart: Franz Steiner 2002, S. 49.

staltet und diverse Sinneffekte generiert. Die Synästhesie kommt aber nicht endgültig zum Ausdruck, weil der Text seine medialen Grenzen nur durch die Bedeutung, durch die Darstellung des Erzählten überschreiten kann, was indirekt, genauer: in textuell-verhüllter Form, auch die Frage nach der Erreichbarkeit des gesuchten Menschenideals stärker aufwirft.

Die durch angespielte mediale Kooperationen und Darstellungsoperationen ermöglichte Entfaltung der Geste umkreist aber bei Castiglione gleichzeitig eine weitere »arte« (Technik und Kunst), diesmal eine Kunst der Unschärfe, die sich der Bestimmung entzieht: jene der »grazia« (Anmut). »Sprezzatura« und »grazia« scheinen synonymisch verbunden zu sein, sie bezeichnen allerdings zwei miteinander vermengte Aspekte des Zusammenspiels von Gesten und Worten in ihrer narrativen und nicht-narrativen Verflechtung: Während »sprezzatura« auf die operative, in Gang setzende Seite der »arte« des Höflings verweist, deutet »grazia« auf eine von der »sprezzatura« hervorgebrachte Leerstelle der Erkenntnis und der Praxis bei dem hermeneutischen Versuch hin, die Möglichkeitsbedingungen der »arte« zu ergründen. Die Anmut ist aber nicht Produkt der Wahrnehmung des Rezipienten, sondern das Nicht-Sagbare bzw. das gnoseologisch nicht aufgehende Mehr, welches den Betrachter die Nachlässigkeit spüren lässt.

Castiglione (hier als dessen literarische *doubles* in seinem Werk) könnte dadurch auf eine gemeinsame Grenze, die zugleich aber unvermeidbar als Bindeglied fungiert, bei der explorativen Betrachtung von Körper und Kunst hindeuten wollen: die Nicht-Begründbarkeit ihrer Konkretisierungen.⁴⁷ In dieser Hinsicht lässt sich die Geste auch in *Il libro del Cortegiano* als eine sich verhüllend-enthüllende »reine Medialität« interpretieren, die trotz der positiven, wissensgenerierenden Interaktion mit der Sprache negativ ein Unbestimmbares-Unverfügbares (die »grazia«) bestehen lässt.

Auf eine zwischen negativer Medialität und vergegenwärtigendem Prozessieren zu bringende Operationsweise ist auch Albertis Gebärdenkonzeption in seiner Reflexion zur Historienmalerei, worauf ich hier zum Schluss dieses Kapitels nur kurz eingehen möchte, um eine weitere prominente Ausprägung der narrativen Seite der Geste nachzuzeichnen. Ähnlich wie bei Castiglione ist die Geste für Alberti zunächst Teil einer Gebärdensprache narra-

47 Zu »sprezzatura« und »grazia« bei Castiglione als Bedingungen einer negativen (Proto-)Ästhetik des *je ne sais quoi* vgl. Paolo D'Angelo u. Stefano Velotti: *Il »non so che«. Storia di un'idea estetica*. Palermo: Aesthetica 1997, S. 24.

tiver Art. Die eigene Erzählung der Geste entfaltet sich nach Leon Battista Albertis *De pictura* (*Die Malkunst*; 1435/36) durch eine bewegte Darstellung, die *historia*, die zunächst eine »bildliche Wiedergabe einer Narration« bzw. »Umsetzung einer Geschichte in der Malerei«⁴⁸ ist. Überdies sind der Begriff Historienbild bzw. Historienmalerei (d. i. die *historia*) bei Alberti sowie die Auffassungen einiger Künstler-Theoretiker der Frühen Neuzeit (wie etwa Leonardo oder Lomazzo) den rhetorischen Prinzipien des *delectare* (Erfreuen) und *movere* (Bewegen) – von der Belehrung, dem *docere*, ist bei Alberti noch nicht die Rede – unterworfen,⁴⁹ wodurch der Darstellung die Aufgabe zukommt, die Gemütszustände des Betrachters in unterschiedliche Richtungen (von der kontrollierten und reflexiven Unterhaltung zur pathischen Gefühlsgebundenheit) zu steuern.

Die Darstellung und ihr Medium, das Bild, sind also für Alberti zentral in der *historia* und sorgen für die Erschaffung einer affektiven Brücke zur Sinn(en)welt des Betrachters, der seinerseits aufgefordert wird, die Distanz von der narrativen Konstruktion des Bildes zu reduzieren. Narration bedeutet deshalb für Alberti nicht allein die Fähigkeit des Bildes, eine szenische Abfolge von Ereignissen herzustellen, welche in der linear-reflexiven Rekonstruktion durch kontemplative Einstellung und dabei Wahrnehmung diskreter Momente der Handlung ihre Vollendung erfährt. Die Eigenzeit von Albertis Bilderzählung ist vorrangig medialer Art und gerade hier, durch ein solches Medium-Sein, kommt die entscheidende Leistung der Geste empor, die in der *historia* primär nicht Gestik, sondern innere Bewegung, lebendige *actio* des Bildes und dessen Affekte prozessierende Kraft ist:

Ferner wird ein Vorgang [historia] die Seelen der Betrachter dann bewegen, wenn die gemalten Menschen, die auf dem Bild zu sehen sind, ihre eigene Seelenregung ganz deutlich zu erkennen geben. Die Natur nämlich, die in unvergleichlichem Maße an sich reißt, was ihr gleicht: die Natur also schafft es, dass wir mit den Trauernden mittrauern, dass wir die Lächelnden anlächeln, dass wir mit den Leidenden mitleiden. Solche See-

48 Thomas Kirchner: »Historienbild«. In: Uwe Fleckner, Martin Warnke u. Hendrik Ziegler (Hg.): *Handbuch der politischen Ikonographie*. Bd. 1. München: Beck 2011, S. 505–512.

49 Zu Rhetorik und Albertis Kunsttheorie verweise ich auf Kristine Patz: »Zum Begriff der ›Historia‹ in Leon Battista Albertis *De pictura*«. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49.3 (1986), S. 269–287; Ulrich Rehm: *Stumme Sprache der Bilder: Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung*. München u. Berlin: Deutscher Kunstverlag 2002, S. 52–57; für eine besonders detaillierte Darstellung der Thematik in der Renaissance vgl. ebd., S. 26–189.

lenregungen aber geben sich durch die Bewegung des Körpers zu erkennen [hi motus animi ex motibus corporis cognoscuntur].⁵⁰

Ein nicht sekundärer Aspekt der Komplexität der Geste der Kunst in *De pictura* hängt möglicherweise von der Interpretation der Präposition »ex« aus dem angegebenen Zitat (»ex motibus corporis«) ab. Freilich denotiert »ex« eine Bewegung von einem (Herkunfts-)Ort zu einem anderen, in diesem Falle vom Bild zum Betrachter. Die angeblich implizite Richtungsorientiertheit des Bildmediums – das sich dem Betrachter quasi anbietet und eine affektive, plurale Responsivität prozessiert – kreist allerdings um die Kunstgeste (»die Bewegung des Körpers«), die nicht (allein) Darstellung, sondern diffuse und zugleich bildlich-materiell organisierte Mitte einer Relation ist, die Medium und Betrachter sinnlich verbindet. Postuliert wird hier nämlich quasi eine Beziehung von gestischer Teilnahme am Medium, einer *metaxý*, in der die Geste, »gestus«⁵¹, eine dynamisch-konnektive Textur bildet. Es geht nicht einfach darum, dass Bilder unsere Sinnlichkeit ansprechen: Alberti bemüht sich hier, einen in der Bildgeste prozessierenden *Gemeinsinn* zu beschreiben, der eine leibliche Resonanz hervorbringt. In der Präsenzhaftigkeit des Bildes speichert sich eine Bewegung, die Geste, die sich durch den forschenden-rekonstruierenden Blick des Betrachters hindurch auf dessen Gemütszustand überträgt und dadurch fortbewegt. Basis für eine solche Kommunikation ist eine bidirektionale Analogie, bei der sich szenische Handlungen – die sich in Darstellung und Wirklichkeit niederschlagen – in einem heterogenen (weil einer Mediendifferenz überlassenen), spannungsreichen Raum vergegenwärtigen. Die *historia* aktiviert, anders gesagt, eine doppelte imaginative Bewegung, welche die Gesten der Bilder simulierend auf ihr Jenseits, d. h. auf die Leiblichkeit der Betrachter, zur Realisierung, Erweiterung oder Komplettierung projiziert, während sich die Gesten des Betrachters reflexiv auf das Bildmedium zur Antizipierung, Fixierung und Gestaltung von Erfahrung richten. Beide Prozesse werden in einem solchen Als-Ob ausgelotet, in dem die Geste die mediale Vorlage und gleichzeitig die Prekarität der Narration inkarniert. Die Vergegenwärtigung der Gesten bleibt letztendlich der singulären gestischen

50 Ich zitiere hier aus der lateinischen Übersetzung ins Deutsche vgl. Leon Battista Alberti: *Das Standbild – die Malkunst – Grundlagen der Malerei*. Hg. v. Oskar Bätschmann, Christoph Schaublin unter Mitarbeit v. Kristine Patz. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2011, S. 269.

51 Ebd.

Kommunikation der Akteure anvertraut, so dass genau die Dialektik von gegenseitiger fortgesetzter Formgebung und Destabilisierung in der Relation Bild-Betrachter ihr künstlerisches Potenzial ausmacht. *Historia* lässt sich auf den kontingenten (deshalb nicht politisierbaren⁵² oder auf Zwecke festzulegenden) Charakter der Geste der Kunst nach Alberti zurückführen.

52 Kirchner: »Historienbild« (wie Anm. 48), S. 505.

