

Margit Legler, Reinhold Kubik

## Prinzipien und Quellen der barocken Gestik

### I. Der barocke Mensch

Das Bild des barocken Menschen wurde durch Noblesse, Lässigkeit, Anmut, Eleganz, Arroganz, Stilisierung und Künstlichkeit bestimmt – kurz, durch eine Aura, die entspannt und von aristokratischer Leichtigkeit zu sein hatte. Die Erziehung in geradezu zeremoniellen Umgangsformen, in Rhetorik, Gestik und Tanz formte solche Menschen und eine Gesellschaft, die sich auf der Opernbühne wider spiegeln ließ: Deshalb mussten Sänger und Schauspieler ebenso agieren und nobel, lässig und elegant wirken (Abb. 1/2).



Abb. 1 Jean Ranc, *Porträt Ferdinand VI von Bourbon* (um 1720)



Abb. 2 Dimitrij Grigorowitsch Levickij, *Zwei Prinzessinnen als Schülerinnen* (1771)

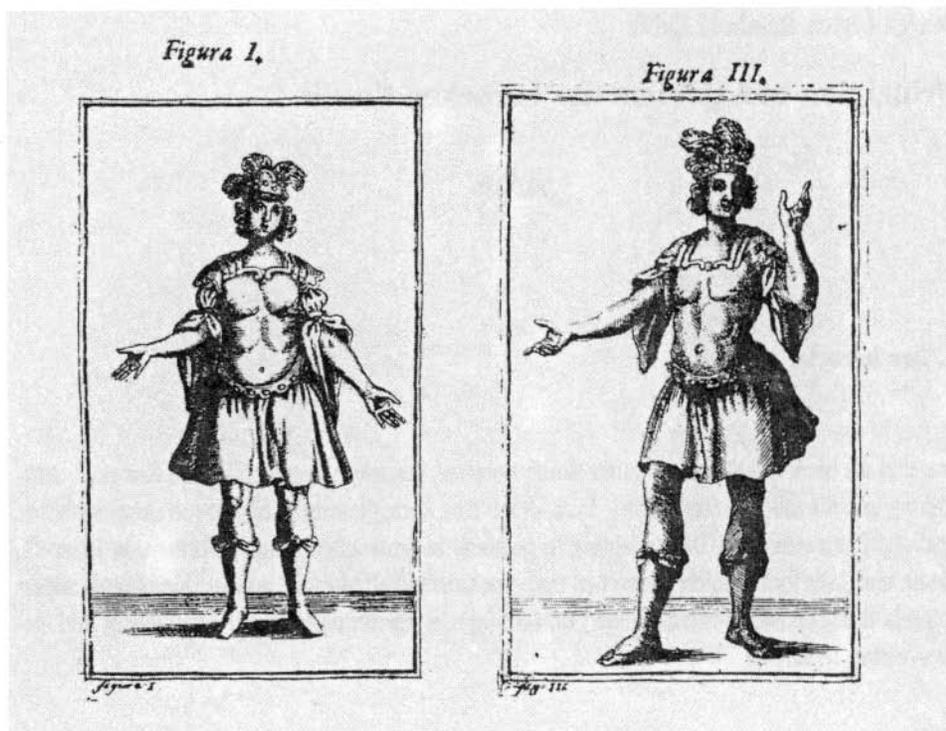


Abb. 3 Franciscus Lang, *Dissertatio de actione scenica*, Abbildungen I und III (1727)

## II. Die Primärquellen

Die aus der Antike stammende klassische Rhetorik war seit der Geburtsstunde der Oper um 1600 das grundlegende Gestaltungsprinzip aller am Operschaffen beteiligten Künste – für die Dichtung, für die Komposition und für die musikalische Interpretation, für den Gesang ebenso wie für die Schauspielkunst. Zum lebendigen Vortrag der Rede – und als solche wurde z. B. das Opernrezitativ betrachtet – gehörte eine angemessene Gestik, die zu den handelnden Personen passt und die Wirkung ihrer Worte sowie den Affektausdruck der Musik steigern hilft.

Der Urvater aller einschlägigen Traktate war Marcus Fabius Quintilianus, der gegen Ende des 1. nachchristlichen Jahrhunderts seine 12 Bücher *De institutione oratoria* verfasste. Im 11. Buch wird der Vortrag einer Rede behandelt, und hier lautet gleich der erste Satz: „Der Vortrag (pronuntiatio) heißt bei den meisten ‚actio‘, doch scheint er den ersten Namen von der Stimme, den zweiten von den Gebärden (gestus) zu haben.“<sup>1</sup> Das Werk des Quintilianus wurde während des Mittelalters in den Schreibstuben der Klöster tradiert; sein Studium war Teil der Ausbildung von Juristen und Predigern:

1 Marcus Fabius Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, Zwölf Bücher, übersetzt und hrsg. von Helmut Rahn, Zweiter Teil (Buch VII–XII), Darmstadt 1988, S. 609.

*Figura IV.*Abb. 4 Franciscus Lang, *Dissertatio de actione scenica*, Abbildung IV (1727)Abb. 5 Franciscus Lang, *Dissertatio de actione scenica*, Abbildungen V und VII (1727)*Figura V.*

D

*Figura VII.*



Abb. 6 Ignaz Günther, *Mater dolorosa* in der St. Jakobskapelle, Weyarn, Oberbayern (1765)

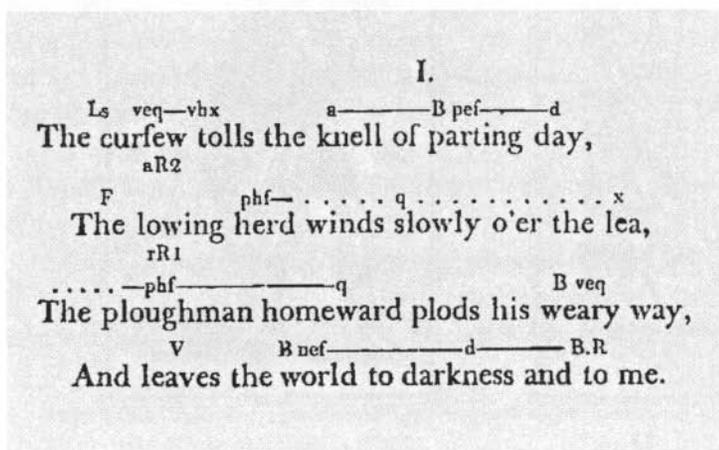


Abb. 7 Gilbert Austin, Beginn der *Elegy written in a Country Church Yard* von Thomas Gray (1751)

Für beide Berufe gehörte überzeugende Rhetorik – einschließlich des mitreißenden Vortrags – zu den handwerklichen Voraussetzungen. Traktate für Rechtsanwälte und Kleriker sind daher im 16. und 17. Jahrhundert voll von Hinweisen auf Gestik.

Eine nicht unbedeutende Rolle spielten Benimmbücher, wie etwa *Il Cortegiano* von Baldassare Castiglione (1528). In ihnen war die Etikette festgeschrieben, unterschiedlichste Grußformen und Kleidungsvorschriften wurden geregelt, und es wurde definiert, was als schicklich oder unschicklich zu gelten hatte. Viele schauspielerische Grundsätze, wie das Verbot, sich auf den Boden zu legen oder dem Publikum den Rücken zuzuwenden, hängen mit solchen Anstandsregeln zusammen.

Das erste gezielt für Theaterleute gedruckte Lehrbuch im deutschen Sprachraum stammt von Franciscus Lang (1654–1725). Lang leitete das Theater des Münchner Jesuitenkollegiums. Seine pädagogischen Erfahrungen wurden posthum 1727 als *Dissertatio de actione scenica* publiziert (Abb. 3).

„Zuerst eine Gestalt voller Fehler. [...] Betrachte also auf der ersten Abbildung die Stellung der Füße, wie die Sohlen gewissermaßen auf eine einzige und gerade Linie gestellt sind, obwohl sie halb voneinander abgewendet gesetzt werden müßten. Woraus eine verkehrte Haltung des ganzen Körpers entsteht, sodaß der Schauspieler ganz wie ein Klotz und eine leblose Statue dasteht.“<sup>2</sup>

Rechts dagegen die Darstellung einer Pose, die eher den Grundsätzen entspricht, die im weiteren Verlauf dieser Demonstration vorgestellt werden (asymmetrische Körperhaltung, Contraposto, Körperdrehung, Bühnenkreuz der Füße, Hand- und Fingerhaltung, Abb. 4).

Hier geht es um Ellbogen und Hände, und außerdem um den Gebrauch von Handschuhen, der auf der Bühne als unschicklich galt. Lang gestattete Handschuhe nur, um zu zeigen, dass die Figur soeben von draußen kam – sogleich nach dem Auftritt waren die Handschuhe auszuziehen (Abb. 5).

Links sieht man, wie ein Auftritt zu erfolgen habe: Präsentation des ganzen Körpers zum Publikum und in dem Affekt, welcher der jeweiligen dramatischen Situation entspricht. Rechts die gestische Darstellung des Affektes der Trauer: gerungene Hände in Brusthöhe. Die Verbindlichkeit solcher kodifizierter Gesten als Träger einer klar definierten Semantik war allgemein und beschränkte sich nicht nur auf die Bühnenkunst (Abb. 6).

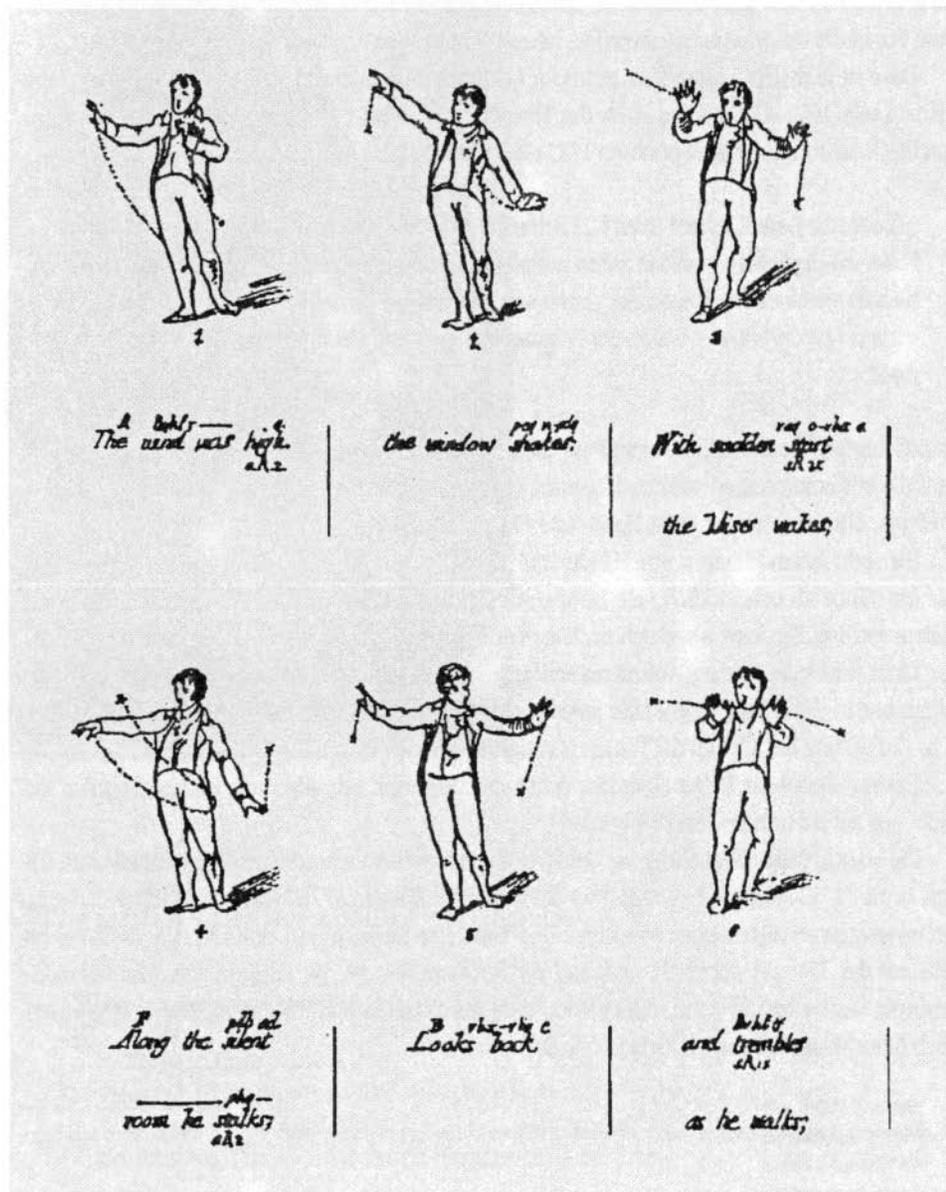
Die brauchbarste Abhandlung zur Gestik verdanken wir dem schottischen Gymnasialdirektor Gilbert Austin (1752–1837): *Chironomia: or a Treatise on Rhetorical Delivery*.<sup>3</sup> Die Gültigkeit der darin vorgetragenen allgemeinen Prinzipien und konkreten Anweisungen erstreckt sich zweifellos bereits auf das 17. und sicherlich noch auf den größten Teil des 19. Jahrhunderts. Das besondere Verdienst Austins besteht darin, dass er eine wohl durchdachte und für die praktische Arbeit heute noch brauchbare Notation gestischer Abläufe entwickelt hat.

2 Franciscus Lang, *Abhandlung über die Schauspielkunst*, übersetzt und hrsg. von Alexander Rudin, Bern und München 1975, S. 170.

3 Gilbert Austin, *Chironomia: or a Treatise on Rhetorical Delivery*, London 1806; Faksimile hrsg. von Mary Margaret Robb und Lester Thonssen, Carbondale 1966.

Die Buchstaben oberhalb des Textes beziehen sich auf Kopf, Arme und Hände, die Buchstaben unterhalb des Textes auf die Fußpositionen; Linien zwischen solchen Positionen geben die Dauer kontinuierlicher Bewegungsabläufe an, Zusatzbuchstaben beschreiben den Affektcharakter des Gestus (Abb. 7).

*The Miser and Plutus* von John Gay (1685–1732) ist zusätzlich mit Illustrationen ausgestattet und außerdem verbal kommentiert, sodass die Zusammensicht aller Informationen ein äußerst präzises Bild ergibt, wie man agiert hat (Abb. 8). Goethes *Regeln für Schauspieler*, begonnen 1803 und



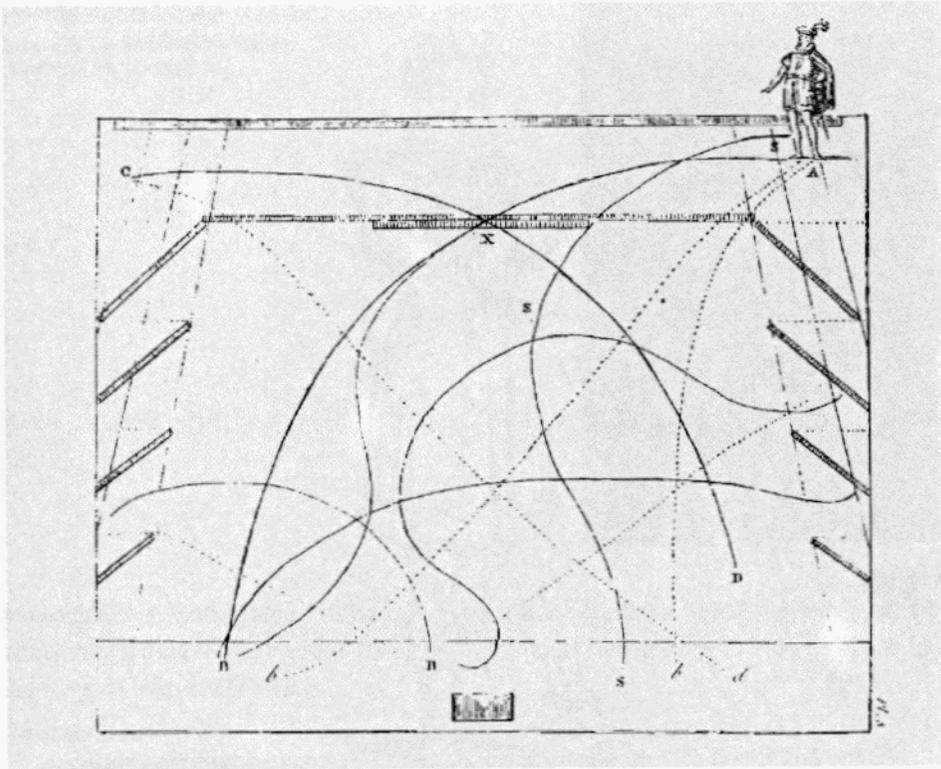


Abb. 9 Johannes Jelgerhuis, *Auftrittswege* (1827)

von Eckermann 1824 zusammenfassend niedergeschrieben, decken sich exakt mit Austins Anschauungen – der Beweis, dass diese Regeln damals generell gegolten haben. Austins Werk war überhaupt sehr erfolgreich und wurde bald in andere Sprachen übersetzt, z. B. ins Deutsche von Christian Friedrich Michaelis<sup>4</sup>. Noch bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts stand Austins Lehrwerk als Unterrichtsmaterial an der juristischen Fakultät der Harvard University in Verwendung.

Von den vielen anderen Traktaten aus der Zeit zwischen 1770 und 1830 sollen hier nur Johann Jakob Engels *Ideen zu einer Mimik* (Berlin 1785) und Johannes Jelgerhuis' *Theoretische lessen over de gesticulatie en mimiek* (Amsterdam 1827) genannt werden. Während sich Engel vornehmlich mit den ästhetischen Implikationen der Schauspielkunst befasst – in einer Linie etwa mit Lessings einschlägigen Überlegungen –, findet sich bei Jelgerhuis, der auch Maler war, besonders reiches Bildmaterial.

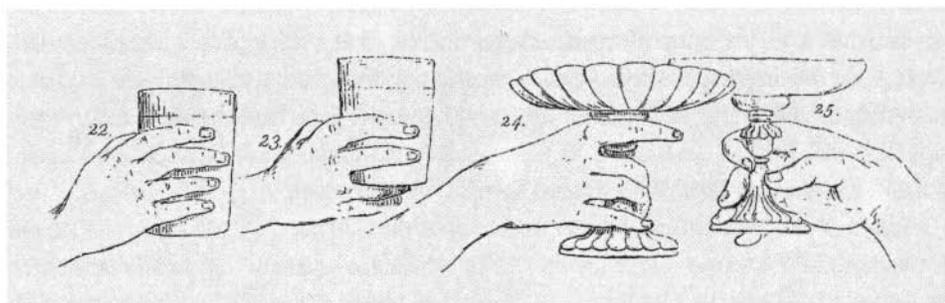
So etwa die Skizze von guten und schlechten Auftrittsweisen: gerade Linien (gestrichelt gezeichnet) sind verpönt, elegante Kurven (durchgezogene Linien) dagegen, bei denen verschiedene Ansichten des Körpers präsentiert werden, zu bevorzugen (Abb. 9).

4 Christian Friedrich Michaelis, *Die Kunst der rednerischen und theatralischen Declamation*, Leipzig 1818.



Abb. 10 Johannes Jelgerhuis  
nach Charles Le Brun,  
*La Jalousie, die Eifersucht*  
(1827)

Abb. 11 Johannes Jelgerhuis  
nach Charles Le Brun,  
Abbildung 26 (1827)



In den Lehrbüchern der Schauspielkunst begegnen uns wiederholt Hinweise auf Gemälde und Skulpturen, in denen die richtigen Körperpositionen und Gesten vorbildlich dargestellt seien. Über Händels Kastraten Nicolini steht in einer Kritik: „There is scarce a beautiful Posture, in an old Statue, which he does not plant himself in.“<sup>5</sup> Auf der anderen Seite vertraten Maler und Bildhauer die Ansicht, man müsse die Schauspieler beobachten, denn diese wüssten, wie man durch Mimik und Gestik

5 *The Tatler* vom 3. Januar 1710: „Es gibt kaum eine schöne Pose einer antiken Statue, die er nicht einnimmt.“

Abb. 12 Thomas Schwanthaler, Detail vom Dreikönigsaltar der Stadtpfarrkirche Gmunden am Traunsee (1678)



etwas ausdrücken könne, was in den Bildenden Künsten umso deutlicher darzustellen sei, da dort das Medium der Sprache fehle. In einer 1705 vor der Académie in Paris gehaltenen Rede des Malers Antoine Coyvel (1661–1722) heißt es:

„Die Regeln der Deklamation sind für die Malerei notwendig, um die Gesten und den Gesichtsausdruck aufeinander abzustimmen. Der Maler, der seinen Figuren leider keine Stimme verleihen kann, muß letztere durch den lebhaften Ausdruck der Gesten und durch Bewegungen ersetzen, deren sich im allgemeinen die Stummen bedienen, um sich verständlich zu machen.“<sup>6</sup>

Vom Hofmaler Louis' XIV., Charles Le Brun (1619–1690) stammt das repräsentative Stichwerk *Méthode pour apprendre à dessiner les passions*, vorgelegt 1702. Noch Jelgerhuis greift 125 Jahre später darauf zurück, wenn er die Mimik für bestimmte Affekte darstellt (Abb. 10/11).

Bei Le Brun bzw. Jelgerhuis findet sich auch die Anleitung, wie man Gläser, Gefäße, Stäbe u. ä. hält, nämlich hauptsächlich so, dass der gehaltene Gegenstand nicht durch die haltende Hand verdeckt wird – eine wichtige Regel besonders bei Darstellungen, die mit einer räumlichen Distanz des Betrachters rechnen müssen, ob in einem Opernhaus oder auf einem Deckenfresko. Maler und Bildhauer hielten sich an solche Regeln (Abb. 12/13).

Zu den primären Quellen der Schauspielkunst gehören die *Prompter's Books*, die Bücher der Souffleure. In ihnen wurde auch festgehalten, wie sich die Aufstellung mehrerer Schauspieler auf der Bühne gestalten sollte. Diese Aufstellungen waren sehr streng geregelt und entsprachen gesellschaft-

6 Walleau, Berlin 1985, S. 439 (Ausstellungskatalog).



Abb. 13 Egid Quirin Asam,  
Hl. Katharina aus Sandizell,  
Niederbayern (1747)

lichen Normen – demnach waren Änderungen oder Wechsel von Aufstellungen nur in wenigen bestimmten Ausnahmefällen erlaubt. Die Positionen blieben in der Regel während einer ganzen Szene konstant. Ein wertvolles Dokument zu dieser Denkweise ist der Brief Metastasios vom 10. Februar 1748 an den Dresdner Hofpoeten Abbate Bernardo Pasquini, der die Oper *Demofonte* in Dresden einstudierte und einen Streit der Protagonisten über ihre Aufstellung zu schlichten hatte. Üblicherweise war der Librettist bei der Einstudierung anwesend und gab gegebenenfalls szenische Anweisungen – der Beruf des Regisseurs existierte damals noch nicht. Metastasio war in dem konkreten Fall ausnahmsweise nicht anwesend und schickte deshalb – auf Anfrage Pasquinis – diese Skizze.<sup>7</sup> (Abb. 14)

7 Siena, Biblioteca Comunale degli Intonati.

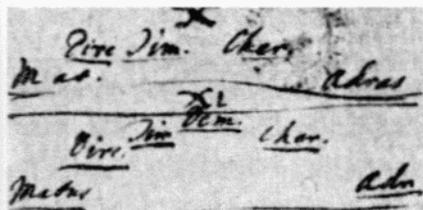


Abb. 14 Brief Metastasio an Abbate Bernardo Pasquino;  
(10. Februar 1748)

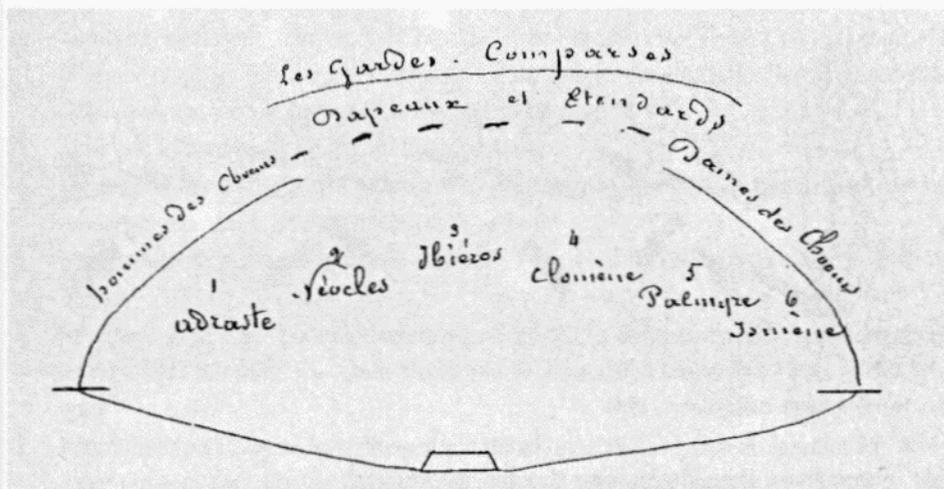


Abb. 15 Skizze aus dem Souffleurbuch zu Rossinis Oper  
*Le Siège de Corinthe*, III. Akt, Szene 5 (Paris 1826)

Es wurde üblich, die Namen der in einer Szene auf der Bühne befindlichen Figuren mit Ziffern zu versehen, die „stage right“ (vom Zuschauer gesehen links) begannen (sehr häufig entspricht diese Reihung auch derjenigen, wie sie im Libretto am Szenenbeginn zu finden ist). Bei komplizierten Aufstellungen konnte eine Skizze zugefügt werden, in der die erwähnte Nummerierung ebenfalls aufschien (Abb. 15).

### III. Die Prinzipien<sup>8</sup>

#### *Füße, Beine, Rumpf:*

1. Das Gewicht ruht immer auf einem Fuß, um eine elegant gebogene Haltung des Körpers sicherzustellen.
2. Die Füße stehen niemals parallel bzw. in einem zur Körperachse symmetrischen Winkel.
3. Ist das Gewicht auf dem vorderen Fuß, dann ist das hintere Bein entspannt, mit einer Beugung des Knies, die Ferse lässig gegen den Boden gerichtet.

<sup>8</sup> Nun fand eine Demonstration durch Margit Legler statt. Im Rahmen des gedruckten Beitrags ist es leider nur möglich, deren Verlauf zu skizzieren.

4. Ist das Gewicht auf dem hinteren Fuß, wird das vordere Bein im Knie gebeugt und der ganze Fuß ruht am Boden.

Die Füße bilden, gleich auf welchem Fuß das Gewicht ruht, einen rechten Winkel. Franciscus Lang nannte dies „Bühnenkreuz“. Gilbert Austin präziserte etwa 80 Jahre später diese Positionen und gab ihnen Nummern, um sie als Abkürzungen für seine Notierungen gestischer Abläufe verwenden zu können (Abb. 16).

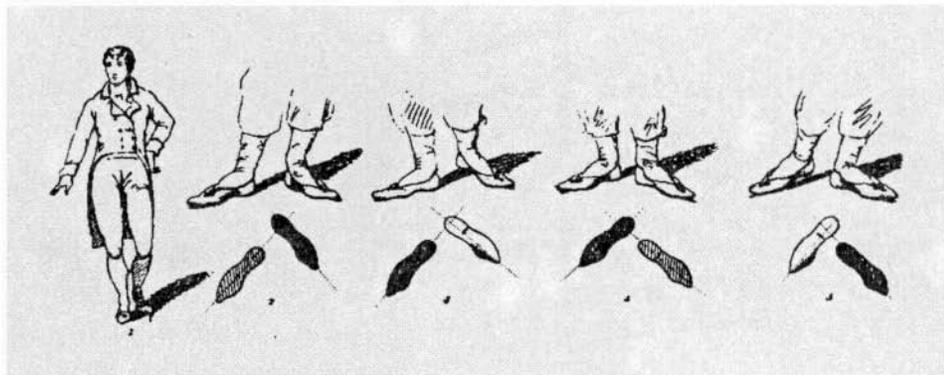


Abb. 16 Gilbert Austin, Fußpositionen (1806)

- R1 (man steht auf Links, Rechts vorne Flachfuß, leger ruhend)  
 R2 (man steht auf Rechts, Links hinten leger ruhend, Ferse knapp über dem Boden)  
 L1 (man steht auf Rechts, Links vorne Flachfuß, leger ruhend)  
 L2 (man steht auf Links, Rechts hinten leger ruhend, Ferse knapp über dem Boden)
5. Die Biegung von Beinen, Körper und Kopf richtet sich auf die dem Standbein entgegengesetzte Seite, die Neigung des ganzen Rumpfes wird vor allem durch die Stellung der Standbeinhüfte hervorgerufen.
6. Die Schultern müssen sich den Hüftpositionen anpassen. Neigt sich der Kopf zum Spielbein, ergibt dies einen C-Bogen, neigt er sich zum Standbein, einen S-Bogen.

### *Arme und Hände:*

1. Es gibt zwei Grundformen der Handhaltung. Bei der einen sind der dritte und vierte Finger geschlossen und mehr gekrümmt als der zweite und fünfte. Bei der anderen ist der zweite Finger relativ ausgestreckt, die Finger drei bis fünf graduell mehr und mehr gekrümmt. Für expressive Gesten wurden davon abweichende Formen gewählt, wie z. B. gespreizte Finger bei Überraschung oder die geballte Faust bei Zorn.
2. Gebärden werden vorwiegend mit der rechten Hand gemacht, was aber nicht heißt, dass die Linke unbeweglich gehalten wird, sondern dass diese der anderen assistieren soll. So konnte die Linke eine gleichartige Geste machen wie die Rechte, nur kleiner und tiefer. Generell hatten links und rechts unterschiedliche Wertigkeiten. Das gilt übrigens heute bisweilen noch: Man denke nur

darán, dass zum Gruß die rechte Hand gereicht wird, oder dass der Herr links von der Dame geht. Hier können archetypische Verhaltensmuster mit praktischen Erwägungen zusammentreffen. Archetypisch und in der Natur der Asymmetrie des Körpers begründet ist die Vorstellung zweier unterschiedlicher und auch unterschiedlich bewerteter Körperhälften: Rechts ist „gut“, links „böse“ – obwohl das Herz auf der linken Seite ist. Konsequenz kann man bei solchen auch mit Aberglauben und Magie verbundenen Vorstellungen ohnedies nicht erwarten. Trotzdem floss die Idee unterschiedlich bewerteter Seiten in die gesellschaftliche Etikette ein. Ein anderes Beispiel: Rechts ist „nach Hause“, links „in die Fremde“. Viele Faktoren einer Theaterproduktion wie Auftritte und Abgänge, Verteilung der Personen auf der Bühne, Gestaltung der Dekoration oder der Gestik konnten von „rechts“ und „links“ beeinflusst werden.

3. Arme und Ellbogen sollen nicht am Rumpf anliegen.
4. Die beiden Arme dürfen nie in gleicher Art ausgestreckt oder in gleicher Weise bewegt werden, sondern gegensätzlich und unsymmetrisch.
5. Die Arme sollen weder ungeordnet herabhängen, noch wie Geschosse nach oben geschleudert werden.
6. Der Raum, in dem sich normalerweise Gesten abspielen, ist zwischen den Hüften und der Schulterhöhe. Über den Schultern gibt es Gesten nur bei besonderen Anlässen, z. B. bei großer Erregung – „o cielo!“
7. Naturalistisch-realistische Darstellungen von Handlungsabläufen galten als kunstlos und waren daher verpönt. Man wird also Dinge wie „mit einem Bogen schießen“ oder „einen Ball werfen“ nicht vorführen. Die gestische Darstellung z. B. eines Rezitatives soll trotz der Bedachtnahme auf die Wortinhalte nicht zur Pantomime werden.

### *Augen und Gesicht*

Da man im Gesicht die Regungen der Seele lesen kann, soll man immer eine solche Miene zeigen, wie sie die jeweiligen Umstände erfordern. Die größte Ausdruckskraft besitzen die Augen und die sie umgebende Gesichtspartie.

Der Blick muss mehrere Funktionen erfüllen: Er unterstützt die Darstellung des Affektes, er nimmt mit anderen auf der Bühne anwesenden Personen Kontakte auf, soll aber die Beziehung zum Publikum nie ganz verlieren. Bei der Erfüllung dieser unterschiedlichen und oft widersprüchlichen Aufgaben hilft ihm die Kopfhaltung bzw. die Neigung und Drehung des Kopfes. Beispielsweise können in Dialogen die Augen auf den Gesprächspartner, der Kopf hingegen zum Publikum gewendet sein. Als Grundregel gilt, dass das Publikum möglichst immer beide Augen des Akteurs sehen sollte.

### *Arten der Gesten*

Es gibt acht Klassen von Gesten, von denen drei vorgestellt wurden:

1. Indikative (Hinweisende) Gesten: auf etwas oder jemanden zeigen, z. B. „Che far' degg'io?“ („Was soll ich machen?“) mit Zeigen auf sich selbst bei „io“.
2. Imitative (Nachahmende) Gesten: Papageno „sie würzet unsre Lebensstage“ – mit den Fingern eine Streubewegung machen.

3. Expressive Gesten: Ausdruck starker Affekte wie Leid, Überraschung, Entsetzen, Ärger, Eifersucht, Zorn usw., z. B. „furore“ – Schütteln der Faust.

Andere Gesten haben eher formalen Charakter, sie dienen etwa dem Eröffnen oder Beschließen einer Rede oder der Hervorhebung eines Wortes.

Grundregeln zur Aufstellung der Darsteller auf der Bühne:

1. Die Aufstellung spiegelte – auf der Bühne wie im Leben festen Regeln folgend – den sozialen Rang der Figuren wider.
2. Bei zwei Personen nahm die höhergestellte Person oder die Dame die rechte Position ein (rechts – „stage right“ – vom Zuschauer aus gesehen links).
3. Bei drei oder mehr Personen stand die höchste Person in der Mitte oder rechts („stage right“) von der Mitte.
4. Weibliche Vertraute standen rechts („stage right“) von der Prinzessin oder Königin, wenn sie mit ihr allein auf der Bühne waren.
5. Männliche Vertraute konnten auf jeder Seite stehen.
6. Personen, die in einer Szene überhaupt schwiegen, standen hinter den sprechenden Personen.

Diese Aufstellungen als Spiegel der sozialen Position der Rollen konnten nur aus bestimmten Gründen geändert werden, wie z. B.:

1. Auf jemanden zugehen, um ihn anzusprechen.
2. Vor jemandem hinknien.
3. Eine Anweisung zum „beiseite“ („a parte“)-Sprechen ausführen.
4. Jemanden angreifen.
5. Etwas überreichen oder in Empfang nehmen.

Da alle diese Abläufe prinzipiell geregelt, und da die Bühnenkünstler entsprechend ausgebildet waren, gab es keine Regisseure. Es war üblich, bei den musikalischen Einstudierungsproben gemeinsam mit der Erarbeitung der musikalischen Interpretation auch die Gestik festzulegen (Abb. 17).



Abb. 17 Marco Ricci, Probe für *Pirro e Demetrio* von Alessandro Scarlatti (London 1708)

Im Zentrum dieser Probandarstellung steht gestikulierend der Altkastrat Nicolò Nicolini, genannt Grimaldi (1673–1732): ein Beispiel für die szenische Arbeit bei musikalischen Einstudierungsproben. In Zweifelsfällen bestimmten die Librettisten Auf- und Abtritte. Große Szenen mit Chor und Ballett oder Schlusstableaus zu arrangieren, war Aufgabe des Ballettmeisters, der wusste, wie man „Massen“ gefällig anordnet.

Für Dialogszenen galten die folgenden Regelungen:

1. Gesicht, Brustkorb und Stimme sind zum Publikum gerichtet; Hände und Augen hingegen auf den Gesprächspartner.
2. Der Hörer steht ein bis zwei Schritte vor dem Sprecher, damit dieser ihn ansehen kann, ohne sein Gesicht vom Publikum abzuwenden.
3. Der Hörer darf sich dabei ein wenig vom Publikum ab- und dem Sprecher zuwenden.
4. Das Gewicht ruht auf dem vom Gesprächspartner entfernten Fuß, so dass sich der Körper elegant zu ihm hinbiegt.
5. Der Wechsel zwischen den Positionen von Hörer und Sprecher wird bei längeren Gesprächsabschnitten – nicht aber bei schnellem Wechsel von Rede und Gegenrede – graziös durchgeführt.

Dieser Einblick in die ziemlich komplizierte Regelwelt mag genügen. Hat man sich diese Bewegungssprache allerdings angeeignet, ist das Resultat von anmutiger Natürlichkeit. Michaelis schreibt dazu:

„Daß das Wesen der Action und Gesticulation in der Natur gründet, und ursprünglich aus dem natürlichen Ausdruck der Affecte und Leidenschaften zu schöpfen ist, leidet keinen Zweifel. Der Gegenstand der Kunst ist bloß die (rohe oder verderbte) Natur zu bilden, zu veredeln und zu verschönern, indem die unbehülflichen und rohen Bewegungen entfernt, und die gefälligsten, schönsten, würdigsten, und doch zugleich bedeutendsten angenommen werden.“<sup>9</sup>

#### IV. Andere Quellen<sup>10</sup>

Als weitere Quellen können Gemälde und Zeichnungen, Plastiken, Porzellan sowie Illustrationen in Libretti dienen (Abb. 18).

Thésée hält hier einen Pokal und ein gezogenes Schwert und sagt zum König: „Ich schwöre auf dieses Eisen, dass ich Euch dienen werde gegen Eure Feinde.“ Der König erkennt Thésée als seinen

9 Michaelis, *Die Kunst* (wie Anm. 4), S. 48.

10 Im Folgenden wurden während des Referates viele Diapositive gezeigt, auf deren Wiedergabe hier größtenteils verzichtet werden muss.



Abb. 18 Philippe Quinault, Jean-Baptiste Lully, Libretto zu *Thésée* (1675)



Abb. 19 Benjamin Wilson, *Garrick als Hamlet* (1754)

Sohn und nimmt den Trunk entgegen. Medea – als die Böse steht sie „stage left“ (vom Zuschauer rechts) – muss erkennen, dass sie verloren hat und wendet sich ab; Almira posiert sehr schön („stage right“).

Darüber hinaus enthalten häufig auch Kostümzeichnungen und Figurinen, Zeichnungen oder Gemälde von Schauspieltruppen bzw. von konkreten Aufführungen wertvolle Informationen zur gestischen Darstellung. Es existieren sogar Stichwerke, die ganze Dramen im Ablauf festhalten; so hat z. B. Daniel Chodowiecki eine Reihe von Stücken Lessings und Schillers bebildert. Schließlich geben auch Künstlerporträts konkrete Gesten wieder.

Ein besonders gut dokumentierter Akteur ist David Garrick (1717–1779). Die abgebildete Szene ist von Georg Christoph Lichtenberg genau beschrieben worden: Hamlet erblickt den „stage left“ erscheinenden Geist seines Vaters; Garrick ging nach „stage right“, wandte sich schnell um, wich knieweich zwei Schritte zurück, ließ seinen Hut auf den Boden fallen und nahm die hier abgebildete Geste des „terrors“ (Schreckens) ein. Dabei ließ er die Haare seiner Perücke mit Hilfe einer eingebauten Mechanik zu Berge stehen (Abb. 19).

## V. Die Geste als ikonographisches Attribut des singenden Menschen

Außer in liturgischer Kirchenmusik wurde so ziemlich jeder Gesangsvortrag von Gesten begleitet. Diese waren naturgemäß bei einer Kantate oder einem Lied sparsamer anzuwenden und auch kleiner als auf der Opernbühne. Wir berühren hier eine aufschlussreiche Frage: Wie wurde ein singender Mensch



Abb. 20 Nicolas Largillière, *Familienporträt* (um 1710)



Abb. 21 Franz Christoph Janneck, *Höfische Gesellschaft beim Musizieren* (um 1750)



Abb. 22 Johann Erdmann Hummel, *Die Fermate* (1814)



Abb. 23 Titelblatt eines Variationenwerkes von Augusto Giamboni nach Themen des *Rigoletto* von Giuseppe Verdi (Mailand 1855)

dargestellt? Ein „aufgerissener Mund“ galt nicht nur als unelegant, sondern war mit spezifischen Affekten wie beispielsweise dem Erschrecken oder dem Schrei besetzt. Daher waren die Attribute des Sängers bis ins 19. Jahrhundert hinein der Gestus mit der einen und Noten in der anderen Hand (Abb. 20/21).

Gestik beim Liedgesang war allgemein üblich; Carl Friedrich Zelter forderte mehrmals sogar, entsprechend geeignete Lieder szenisch und mit verteilten Rollen aufzuführen, wie im Briefwechsel mit Goethe nachzulesen ist.<sup>11</sup> (Abb. 22)

## VI. Gestik im Laufe der Zeiten

Schöne Positionen im Contraposto mit Gesten kann man an jeder klassischen antiken Statue ab dem 5. vorchristlichen Jahrhundert sehen, ebenso wie auf Fresken aus den römischen Katakomben oder auf byzantinischen Elfenbeinreliefs, in der Buchmalerei der Romanik und Gotik, an gotischen Statuen und auf barocken Tafelbildern und Fresken.

Sie gilt aber noch während des ganzen 19. Jahrhunderts – wahrscheinlich erweitert und modifiziert, jedoch in ihren Prinzipien undiskutiert (Abb. 23).

11 Brief Zelters vom 12.12.1802, in: *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter* (Hrsg. Max Hecker), Bd. 1, Leipzig 1913, S. 28.

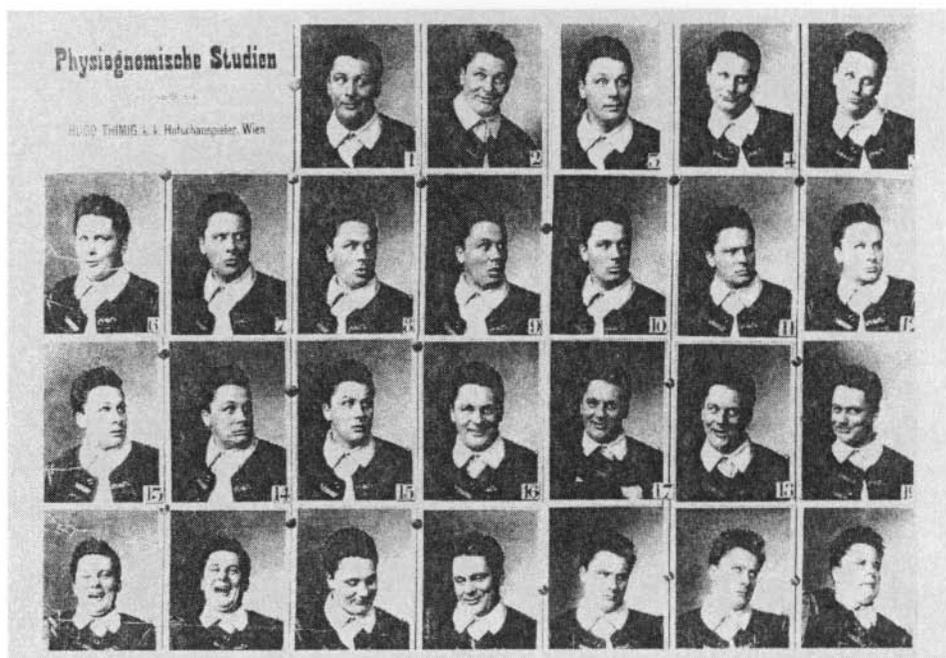


Abb. 24 Physiognomische Studien, dargestellt von Hugo Thimig, K.u.k. Hofschauspieler (Wien vor 1918)



Abb. 25 Szenefoto aus *The country wife* von William Wycherley, (London, Old Vic Theatre 1936)

Dargestellt ist hier das Quartett (Herzog, Maddalena, Gilda, Rigoletto), aus der 1. Szene des III. Aktes *Rigoletto*. Die Authentizität der Illustration ist mehrfach abgesichert: Wir besitzen den bis ins Detail übereinstimmenden Bühnenbildentwurf der Uraufführung von 1851 (durch Verdi genehmigt!); die Personenaufstellung wiederum stimmt mit den erhaltenen Regiebüchern der Pariser Aufführung überein, sie ist auch identisch mit der Lithographie von Roberto Focosi auf dem Titelblatt der Erstausgabe der Partitur (Mailand, Ricordi 1852). Bemerkenswert ist das alles deshalb, weil die in allen Quellen gleiche Aufstellung des Herzogs „stage right“ von Maddalena den niedrigen sozialen Rang der Dirne vor Augen führt (als „Dame“ würde sie „stage right“ stehen!).

Systematisches Training der Gesichtsmuskulatur ergab sich aus der Forderung nach weithin sichtbarer, deutlicher Darstellung der Affekte (Abb. 24).

Aufstellung und Gestik gehorchen völlig den alten Regeln. Der Niedergang der klassischen Schauspielkunst begann erst nach dem Ende des 2. Weltkrieges mit dem Ausbruch des Regietheaters.

#### Abbildungsnachweise

Abb. 1 Madrid, Prado.

Abb. 2 St. Petersburg, Eremitage.

Abb. 3, 4, 5 Franciscus Lang, *Abhandlung über die Schauspielkunst*, übersetzt und hrsg. von Alexander Rudin, Bern und München 1975, S. 18, 29, 35, 41 und 51.

Abb. 6 Peter Volk, *Ignaz Günther*, Regensburg 1991, S. 143.

Abb. 7, 8, 16 Gilbert Austin, *Chironomia: or a Treatise on Rhetorical Delivery*, London 1806; Faksimile hrsg. von Mary Margaret Robb und Lester Thonssen, Carbondale 1966, S. 524, Anhang.

Abb. 9, 10, 11 Johannes Jelgerhuis, *Theoretische lessen over de gesticulatie en mimiek*, Amsterdam 1827, Abb. 3, 40 und 26.

Abb. 12 Archiv Autor.

Abb. 13 Bernhard Rupprecht, *Die Brüder Asam*, Regensburg 1980, S. 217.

Abb. 14 Dene Barnett, Jeanette Massy-Westropp, *The Art of Gesture. The Practices and Principles of 18th Century Acting*. Heidelberg 1987 (*Reihe Siegen*, Bd. 64), S. 401.

Abb. 15 H. Robert Cohen, *The Original Staging Manuals for Ten Parisian Operatic Premières 1824–1843*, New York 1998, S. 201.

Abb. 17 London, Privatbesitz.

Abb. 18 Paris, Bibliothèque Nationale.

Abb. 19 *Katalog der Ausstellung Theatre: The AGE of Garrick. Courtauld Institute Galleries*, London 1994, S. 52.

Abb. 20 Paris, Louvre.

Abb. 21 Stift Herzogenburg, Niederösterreich.

Abb. 22 München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

Abb. 23 Lorenzo Bianconi und Giorgio Pestelli (Hrsg.), *Geschichte der italienischen Oper*, Laaber 1992, Bd. 6, S. 169.

Abb. 24 Wien, Theatermuseum.

Abb. 25 London, Theatre Museum.