

Christine Pollerus

»Zeichen der innern Empfindung«.

Zur Gestik in der Wiener Oper 1800–1850

**Quellen** Über das Repertoire der Wiener Opernhäuser in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist man spätestens durch die Publikationen Michael Jahns für RISM-Österreich<sup>1</sup> bestens informiert; die Mitwirkenden, die Organisationsformen, einzelne Komponisten und besondere Aufführungen waren ebenfalls bereits Thema zahlreicher Studien. Bisher kaum untersucht ist jedoch der szenische Aufführungsstil dieser Zeit, also die »Inszenierung«, Aktion, Gestik, Körperhaltung, Gebärde.<sup>2</sup> Das an sich schon interessante Thema ist vor allem deshalb spannend, weil es bisher so gut wie keine Vorstudien dazu gibt, man also mit jedem Blick in die Quellen offensichtlich Neuland betritt. Besonders in dem, was die Gestik betrifft, liegt dies zum Gutteil wohl an der schwierigen Quellenlage, da es keinen geschlossenen Quellenbestand gibt, sondern stattdessen eine unüberschaubare Menge verstreuter, kleinster und oft vager Hinweise, die in akribischer Detailarbeit zu einem Mosaik zusammengefügt werden müssen.

Die auf den ersten Blick vielversprechendste Quellengruppe stellen die sogenannten Regie- und Soufflier-Bücher des Theaters »nächst dem Kärnthnerthor«, der k.k. Hofoper, dar. Es haben sich mindestens fünfzig solcher handschriftlicher Textbücher, Partituren und Particelle für die Zeit von 1800 bis 1840 erhalten, die sowohl deutsche als auch französische und italienische Opern in deutscher Sprache betreffen und auf dem Titelblatt ausdrücklich als »Regie-« beziehungsweise »Soufflier-Buch« bezeichnet werden.<sup>3</sup> Diese Manuskripte sind bisher noch nicht systematisch erforscht worden. Bei ersten stichprobenartigen Untersuchungen musste ich aber feststellen, dass die »Regieangaben« darin auf ein Minimum beschränkt sind. Da heißt es zum Beispiel einmal in

- 1 Michael Jahn: *Die Wiener Hofoper von 1794 bis 1810. Musik und Tanz im Burg- und Kärnthnerthortheater*, Wien 2011 (Veröffentlichungen des RISM-Österreich B/11); ders.: *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836. Das Kärnthnerthortheater als Hofoper*, Wien 2007 (Veröffentlichungen des RISM-Österreich B/6); ders.: *Die Wiener Hofoper von 1836 bis 1848. Die Ära Balochino/Merelli*, Wien 2005 (Veröffentlichungen des RISM-Österreich B/1).
- 2 Margit Legler und Reinhold Kubik: ... in einer edeln Leibesstellung. Zur Optik der sängerischen Darbietung, in: *Musizierpraxis im Biedermeier. Spezifika und Kontext einer vermeintlich vertrauten Epoche*, hg. von Barbara Boisits und Klaus Hubmann, Wien 2004 (Neue Beiträge zur Aufführungspraxis, Bd. 5); dieser Beitrag behandelt jedoch hauptsächlich die Gestiktraktate von Austin und Jelgerhuis.
- 3 Sie befinden sich heute in der Österreichischen Nationalbibliothek sowie der Wienbibliothek im Rathaus.

einer 1818 »neu bearbeiteten und ganz neu in die Scene gesetzten« Version von Ferdinand Cortez von Spontini: »steht auf einer Stufe« oder »kniert«. <sup>4</sup> Vereinzelt findet man hier aufschlussreiche Bemerkungen über die Anordnung der Personen im Bühnenraum, vor allem die des Chors und der Statisterie, für die Gestik sind diese Quellen alleine aber bei weitem nicht ausreichend.

Eine weitaus größere Menge an Daten kann man durch Zeitungskritiken und andere Beschreibungen von Aufführungen gewinnen. Besonders bedeutend sind in diesem Zusammenhang naturgemäß die explizit dem Theater und der Musik gewidmeten Spezialzeitungen, wie die 1806–1860 von Adolf Bäuerle herausgegebene *Wiener allgemeine Theaterzeitung* und die *Wiener allgemeine musikalische Zeitung*, herausgegeben von Friedrich August Kanne 1817–1824, aber auch alle anderen Wiener Journale, wie etwa *Der Humorist*, herausgegeben von Moritz Gottlieb Saphir 1837–1862, darüber hinaus alle in- und ausländischen Theaterzeitschriften und Jahrbücher mit ihren zahlreichen Korrespondenten-Berichten. Die persönlichen Vorlieben, Aversionen und Absichten des Autors sind oft nicht mehr zweifelsfrei von objektivem Bemühen zu unterscheiden – und doch lassen sich Tendenzen erkennen, sogar signifikante Rückschlüsse ziehen, wenn man nur eine quantitativ genügende Menge solcher Quellen heranzieht.

In der dritten Quellengruppe kann man Lehrbücher der Gestik beziehungsweise Schauspielkunst zusammenfassen, von denen zahlreiche in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Wien gedruckt wurden. Daneben wurden selbstverständlich auch auswärtige Bücher gekauft und gelesen; diese sollten daher ebenfalls herangezogen werden. Am häufigsten erwähnt werden die üblichen antiken Quellen (wie Cicero, Plinius, Quintilian), die meist als positive Belege für die Meinung des jeweiligen Autors herangezogen werden. Ebenfalls sehr häufig werden Engels *Ideen zu einer Mimik* <sup>5</sup> erwähnt, jedoch durchgehend verhalten bis kritisch in dem Sinne, dass seine »Theorien über die körperlichen Bewegungen [...] nur Automaten, aber keine natürlichen Schauspieler bilden« könnten. <sup>6</sup> Vereinzelt gibt es Hinweise auf die Rezeption Riccobonis, Sheridans, Le Bruns, Lessings, Ifflands, Schlegels oder Claudius'. Keinen Hinweis konnte ich bisher auf die im vorliegenden Band eingehend gewürdigte Schrift Jelgerhuis' finden, auch Goethes Regeln für Schauspieler werden nur in einer der mir bekannten Wiener Quellen dieser Zeit erwähnt. <sup>7</sup> Besonders bemerkenswert ist, dass offensichtlich Gilbert Austins Traktat *Chironomia* – das aufgrund von Austins Entwicklung eines einfachen und doch

4 Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs.32316.Mus.

5 Johann Jacob Engel: *Ideen zu einer Mimik*, Berlin 1785/86.

6 Friedrich Wilhelm Ziegler: *Der innere und äußere Mensch in Beziehung auf die bildenden Künste, besonders auf die Schauspielkunst*, Wien 1824, S. 8.

7 Wilhelm Hebenstreit: *Das Schauspielwesen. Dargestellt auf dem Standpunkte der Kunst, der Gesetzgebung und des Bürgerthums*, Wien 1843.

präzisen Gestik-Notationssystems heute allgemein zu den bedeutendsten Quellen gezählt wird – in Wien nicht verbreitet gewesen ist.<sup>8</sup> So erschien in der Wiener *allgemeinen musikalischen Zeitung* vom 20. Juni 1818 die »Vorläufige Ankündigung eines mimischen Werkes, und einer dabey angewandten mimischen Notenschrift« aus der Feder des Tenors und Darmstädter Hofvokalmusikdirektors Johann Christian Markwort, der sich gefragt hatte, »warum seit Jahrhunderten nichts Ähnliches versucht worden« sei.<sup>9</sup> Johann Zimmermann ging in seiner den Mitgliedern des Wiener k. k. Hof-Burgtheaters gewidmeten *Mimischen Schrift-Lehre* von 1841 sogar so weit zu behaupten, dass man »in einem ganzen Jahrhundert kaum zwei gelehrte Sätze über die mimische Schriftlehre, die von Erheblichkeit gewesen wären«, finden könne.<sup>10</sup> Sowohl Austin als auch Jelgerhuis sind daher für Wien zwar zum Vergleich geeignet, aber keinesfalls Hauptquellen.

Die letzte Quellengruppe umfasst diverse Abbildungen, die jedoch für Wien schwierig zu deuten sind: Die Lehrbücher sind durchwegs unebildert; bei den meist aquarellierten oder in Kupfer gestochenen Einzelblättern handelt es sich in der Regel nicht um Szenenbilder, sondern um Figurinen oder Rollenportraits.<sup>11</sup> Immerhin lassen sich aus diesen Rückschlüsse auf allgemeine Körperhaltungen ziehen. Einzig die rund achtzig Kupferstiche nach Aquarellen Johann Christian Schoellers, die 1826–1836 als Beilage der Wiener *allgemeinen Theaterzeitung* erschienen sind, stellen einen geschlossenen Bestand von Szenenbildern dar, der sich jedoch (leider) fast ausschließlich auf Lustspiel-Aufführungen des Theaters in der Leopoldstadt und nur ganz vereinzelt auf Opernaufführungen bezieht.<sup>12</sup>

- 8 Gilbert Austin: *Chironomia or a Treatise on Rhetorical Delivery*, London 1806. Auch dessen deutsche Übersetzung durch Christian Friedrich Michaelis: *Die Kunst der rednerischen und theatralischen Declamation*, Leipzig 1818, wird anscheinend nur in einer einzigen Publikation von 1843 flüchtig zitiert: Hebenstreit: *Das Schauspielwesen*, passim.
- 9 Johann Christian Markwort: Vorläufige Ankündigung eines mimischen Werkes, und einer dabey angewandten mimischen Notenschrift, in: *Wiener Allgemeine musikalische Zeitung* 2 (1818), Sp. 214. Dieses Werk scheint jedoch nie erschienen zu sein, was besonders bedauerlich ist, da Markwort die erklärenden Bilder im Steindruck bereits 1831 hatte anfertigen lassen und den Druck (allerdings an entlegener Stelle) nochmals unter dem Titel »Von den Stellungen der einzelnen Körpertheile, deren Kunstbenennungen und Bezeichnungen, für Darsteller, Maler und Bilderhauer« für 1831 ankündigte. *Biographisch-literarisches Lexikon der Schriftsteller des Großherzogthums Hessen im ersten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts*, hg. von Heinrich Eduard Scriba, Darmstadt 1831, S. 245.
- 10 Johann M. Zimmermann: *Mimische Schrift-Lehre*, Wien 1841, S. XI.
- 11 Vgl. dazu besonders die Sammlung des Österreichischen Theatermuseums, Wien.
- 12 Eine Ausgabe aller 80 Original-Aquarelle bei Wilhelm Deutschmann: *Theatralische Bilder-Gallerie. Wiener Theater in Aquarellen von Johann Christian Schoeller*, hg. vom Historischen Museum der Stadt Wien, Dortmund 1980.

Aus dieser Vielfalt einzelner Rollenbilder und Figurinen, der quantitativ und qualitativ sehr unterschiedlichen Zeitungsrezensionen, der Regie- und Soufflierbücher beziehungsweise Textbücher und Partituren mit Regieanweisungen würde sich unter Einbeziehung der nachweisbar in Wien rezipierten Lehrwerke wohl ein stimmiges Gesamtbild der Gestik in der Wiener Oper 1800–1850 rekonstruieren lassen – im Rahmen dieser Arbeit ist dies jedoch nicht möglich. Vielmehr sollen im Folgenden einige erste Eindrücke wiedergegeben werden, die Anregung zu weiteren Forschungen sein können.

**Sänger-Schauspieler** Als erster Punkt fällt auf, dass sich Sänger und Schauspieler in der szenischen Darstellung grundsätzlich nicht unterschieden. Dies liegt zum einen daran, dass wohl fast die Hälfte aller in Wien engagierten Bühnenkünstler Schauspieler und Sänger in einer Person waren. Ein besonders bekanntes Beispiel dafür ist Johann Nestroy (1801–1862), welcher als Bass für sogenannte hohe Rollen als Sarastro in der *Zauberflöte* oder als Don Fernando in *Fidelio* erfolgreich an der Hofoper auftrat, zur gleichen Zeit aber auch schon seine ersten komischen Schauspiele (mit Musik) schrieb, worin er zunehmend selbst auftrat, spielte und sang. Zahlreiche Szenenbilder und sogar Photographien zeugen von seinem Reichtum an Gesten und Mimik (siehe Abbildung 4 auf Seite 138 und Abbildung 5 auf Seite 140). Ein anderes Beispiel ist Johann Michael Vogl, der vor allem als Freund und Förderer Schuberts in Erinnerung ist, welcher als Bariton an der Hofoper und als Hofschauspieler an der Burg engagiert war und außerdem als Regisseur an der Hofoper wirkte. Die berühmte Sepiazeichnung Moritz von Schwind's *Ein Schubert-Abend bei Moritz von Spaun*<sup>13</sup> zeigt ihn neben Schubert am Klavier sitzend und gestikulierend singen – ein Hinweis darauf, dass sogar im Vortrag von Liedern Gesten eingesetzt werden konnten. Auch bei Sängerinnen lassen sich sowohl Sprech- als auch Singrollen nachweisen: Anna Milder-Hauptmann war zuerst als Schauspielerin aufgetreten, etwa als *Lady Macbeth*, bevor sie eine der führenden Sängerinnen an der Hofoper beziehungsweise im ganzen deutschen Sprachraum wurde. Dass Singspiele hin und wieder langweilten, muss seinen Grund gerade im Fehlen einer solchen Übereinstimmung gehabt haben, denn Sänger ohne »Darstellungsgabe« erklärten, dass sie sich »nicht zu den Komödianten erniedrigen« wollten. »Liebe Freunde! wenn ihr nicht beide Künste zu vereinigen euch bestrebt, dann bleibt in eurem Konzertsale.« Es wäre in dem Fall dringend notwendig:

»[...] daß unsere jungen Sänger und Sängerinnen sich zuvor der Prüfungs- und Bildungsschule, wie die Schauspieler, unterwerfen. Dann lasse man ihnen von Musikern Unterricht ertheilen, die ihren Vortrag leicht und angenehm, aber stets verständlich, und wo es seyn muß, kraftvoll machen. Der

13 Die Zeichnung entstand 1868 als Vorlage für ein Ölgemälde, dargestellt ist eine fiktive Schubertiade des Jahres 1826.

Unsinn würde sich von selbst vom Theater verlieren, denn Sänger, die Geist und Seele haben, werden sich desselben schämen.«<sup>14</sup>

Zum anderen machten »durchkomponierte« Opern, also ausschließlich gesungene Werke, nur einen geringen Bruchteil der musiktheatralischen Aufführungen in Wien in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aus. Der weitaus überwiegende Teil waren Singspiele und Schauspiele mit Gesang, ja sogar in Opern wurden die Rezitativstellen zuweilen durch Dialoge ersetzt. Es ist naheliegend, dass ein Darsteller in solchen Partien seit jeher gestisch nicht prinzipiell zwischen »Schauspiel«- und »Gesangs«-Teilen unterschied. Wenn dies doch zuweilen vorkam, wurde es von der Kritik durchaus nicht positiv bemerkt, so heißt es schon Ende des 18. Jahrhunderts etwa über eine junge Sängerin, dass es »wider den Vortrag ihres Gesangs« kaum etwas einzuwenden gäbe, da er »mit der wärmsten Empfindung, und dem wahresten Ausdruck ausgeführt« wurde, wider das Spiel aber »manches zu erinnern« wäre, denn:

»[...] kaum gieng der Gesang in Dialog über: so schien ein wahrer Fieberfrost über ihr Herz zu kommen, [...] so war ihr Ton, so bald sie sprach, kalt, eintönig und langsam [...] und blos die Schauspielerin da, die ihre auswendig gelernte Rolle herrezitirte. Gesicht und Bewegung war flach und tot, bis ihre Empfindung im Gesang wieder aufwachte, und der gute Geist des Ausdrucks wieder über sie kam.«<sup>15</sup>

Zum dritten gibt es Belege dafür, dass einzelne Sänger und vor allem Sängerinnen auch in Pantomimen auftraten. Die Pantomime wurde dabei keineswegs nur als Gattungsbegriff für bestimmte Formen des Balletts, sondern als »ein besonderer Haupttheil aller Geberdensprache oder Mime und der Mimik oder Geberdenkunst überhaupt« angesehen.<sup>16</sup> Am bedeutendsten war in dieser Hinsicht wohl Henriette Hendel-Schütz, deren »Attitüden« nicht »bloße Copien« antiker Statuen oder aktueller Gemälde waren, sondern »selbst erfundene Situationen« darstellten, ja sogar in einer bewegten Abfolge Handlungen etwa aus der griechischen Mythologie imitierten.<sup>17</sup> Überraschen mag, dass auch eine italienische Sängerin wie Angelica Catalani sich erfolgreich als Pantomimin präsentierte, wenn sie anstelle eines Tanzes »mimische Darstellungen [...] vornemlich einige Bilder der Jungfrau Maria« zeigte. Angeblich habe sie »ohne von ähnlichen Kunstbestrebungen der Lady Hamilton und Andrer die geringste Kunde gehabt zu haben, schon in ihrer frühesten Jugend sich durch den Anblick der Antiken mächtig angezogen

14 Deutsches Theater wie es war, ist, seyn sollte, und als Hoftheater seyn könnte, Nürnberg 1801, S. 124, 129.

15 Johann Friedrich Schink: Grazer Theaterchronik, Graz 1783, S. 100–101.

16 Ziegler: Der innere und äußere Mensch, S. 192.

17 Davon gibt es zahlreiche zeitgenössische Berichte, hier nach Allgemeine Literatur-Zeitung 3 (1810), Sp. 449–454 und 457–464.

gefühl und sie körperlich nachzuahmen sich bemüht.«<sup>18</sup> Für Wien war es aber gerade die persönliche Anverwandlung, nicht die getreue Nachbildung antiker Vorbilder, die offensichtlich anzustreben war, denn über den bereits erwähnten Johann Michael Vogl, zu dessen Paraderollen der Orest in einer deutschsprachigen Version von Glucks *Iphigenia auf Tauris* gehörte (Abbildung 1 auf Seite 138), heißt es:

»Eine imposante, kräftige Persönlichkeit, eine ausdrucksvolle Miene, freier, edler Anstand, der wohl-tönendste Bariton, waren die äußeren Vorzüge des deutschen Sängers; dabei erschienen allerdings die Bewegungen der Hände und der allzu großen Füße nicht immer als die anmuthigsten, auch war hie und da eine Stellung in einer griechischen Heldenrolle etwas zu absichtlich der Antike entnommen.«<sup>19</sup>

Als abendfüllende Stücke erfreuten sich die Pantomimen in Wien größter Beliebtheit, aber auch stumme Szenen in Opern oder Singspielen wurden so genannt und entsprechend beachtet, so etwa Henriette Sontags »Pantomime« in der Uraufführung der *Euryanthe* von Carl Maria von Weber oder der Komiker Bassi als Taddeo in *L'Italiana in Algeri* von Rossini, dessen Gebärden »sprechende Dollmetsche seiner Worte« gewesen seien und »so unabhängig von den Letzteren in der Ausführung seiner Rollen« wirkten, dass ihm »auch bey stummen Spiele« lauter Beifall gezollt wurde. Sein »Mangel an Stimme (der gewiß nie störend gefühlt wurde) dient nur dazu sein Verdienst als Künstler, der mit beschränkten Mitteln so kräftig zu wirken versteht in desto helleres Licht zu setzen«. Es gäbe sogar mehrere Sänger, »die einen sehr vortheilhaften Tausch machen würden, wenn sie ihm einen Theil ihrer Stimme gegen sein Arkanum ohne Stimme das Haus zum Beyfall hinzureißten, abgeben könnten!«<sup>20</sup>

Zum vierten lässt sich die grundsätzlich gleiche szenische Herangehensweise von Schauspielern und Sängern für Wien aber auch deshalb annehmen, weil dies in den Wiener Lehrbüchern der Schauspielkunst explizit ausgedrückt wird: Schon im Titel seines Buchs ging Johann Carl Wötzel davon aus, dass es nur einen einzigen Weg gäbe, Schauspieler und Sänger zu werden.<sup>21</sup> Er zeigte sich darin überzeugt, dass sich »Operetten, Opern und Melodramas« von den verschiedenen Arten des Schauspiels »blos dadurch unterscheiden, dass sie von Musik und Gesang begleitet werden.« Daher müssten die verschiedenen musiktheatralischen Formen »so declamatorisch mimisch vorgetragen werden, daß in dieser Hinsicht von den Singlustspielen eben dasselbe (außer dem

18 D. G. L. P. Sievers: *Ueber Madame Catalani-Valabregue als Sängerin, Schauspielerin und mimische Darstellerin*, Leipzig und Altenburg 1816, S. 24–25.

19 Eduard von Bauernfeld: *Aus Alt- und Neu-Wien*, Wien 1873.

20 *Wiener allgemeine musikalische Zeitung* 8 (29. Mai 1824), Nr. 35, S. 137.

21 Johann Carl Wötzel: *Versuch einer völlig zweckmäßigen Theaterschule, oder der einzig richtigen Kunst und Methode, vollkommener Kunstschauspieler, Opernsänger, Pantomime und Ballettänzer im höhern Grade und in kürzerer Zeit zu werden, als auf dem bisherigen Wege*, Wien 1818.

Gesange und musikalischen Vortrage) gilt, was oben von den eigentlichen Lustspielen gesagt worden ist.« Auch »Götteropern« soll man »in declamatorisch-mimischer Hinsicht« wie die »ihnen entsprechenden Tragödien« vortragen, ebenso »die romantischen oder Feenopern (als eine Mittelgattung zwischen den Lach- und Rührspielen)« wie die »Lach- und Rührspiele« ohne Gesang. Es wundert nicht, dass man durch den Gesang das dabei angemessene »Geberdenspiel weder unterbrechen, noch weniger aber ganz beenden« sollte. Zwar sei es oft schwer,

»bei der Wiederholung des Gesanges die Geberden weder jemals unnatürlich werden zu lassen, noch dieselben Stellungen und Bewegungen zu wiederholen, sondern vielmehr in der Geberdensprache stets so rege und neu zu bleiben, als der Gesang lebhaft fortgeht, doch aber ohne bei dem Singen das Gesicht zu verziehen und die Geberden des Affects zu vollenden, oder gar unkenntlich zu machen; aber auch diese Schwierigkeiten lassen sich durch Fleiss und zweckmäßige Uebung allmählich heben.«<sup>22</sup>

Auch die Schrift Friedrich Wilhelm Zieglers, der selbst Schauspieler, daneben aber auch Konsulent der Hofoper war, wendet sich an Schauspieler und Sänger gleichermaßen.<sup>23</sup> Markwort ging sogar so weit zu meinen, dass sein Versuch einer »mimischen Schriftlehre« nicht nur dem dramatischen Dichter, dem bildenden Künstler, dem Tänzer und dem »der Darstellungskunst sich widmenden Jünger« nütze und »jedes dramatische Gedicht, und namentlich die Oper« sich dadurch »zu einem vollendeten Ganzen erheben« könne, sondern sogar im alltäglichen Leben unverzichtbar sei, weil »zu jeder Beschäftigung im Leben eine gewisse körperliche Haltung und Bewegung erforderlich ist, und weil diese Haltungen und Bewegungen, so lange sie schönheitswidrig sind, auch Kräfte und Gesundheit raubend, und zugleich noch hemmend sind.«<sup>24</sup>

**Empfindung** Für alle mir bekannten Wiener Lehrbücher der Schauspielkunst des 19. Jahrhunderts stehen weder die Geste noch die Mimik noch andere »technische« Anweisungen im Vordergrund, sondern die Empfindungen: Alle diese Lehrbücher sind daher keine Gestik-Bücher, sondern beschäftigen sich primär mit der Bedeutung der Empfindung für die Schauspielkunst. Es gibt darin weder Abbildungen noch Regeln dafür, welche Geste bei welchem Affekt anzubringen sei. Besonders aufschlussreich sind diesbezüglich die Schriften Zieglers, welcher den Ursprung der dramatischen Kunst »in der Seele des Menschen« erkannte und nur in deren Tiefe »dramatische Wahrheit« fand, »denn sie ist eine psychologische Kunst.« Er hatte bei seinen Aufführungen oftmals an den Reaktionen des Wiener Publikums erkennen können, dass »die Schauspielkunst in

<sup>22</sup> Wötzel: Versuch einer völlig zweckmäßigen Theaterschule, S. 189–195.

<sup>23</sup> Ziegler: Der innere und äußere Mensch, S. 209.

<sup>24</sup> Markwort: Vorläufige Ankündigung eines mimischen Werkes, Sp. 215–216.

der Seele des Menschen wohnt, aus der Seele des tragischen Schauspielers in jene anderer Menschen electricisch strömt und daß darum psychologische Kenntnisse dem Schauspieler noch unentbehrlicher sind, als dem heilenden Arzte.« Jede Einstudierung von Gesten war seiner Meinung nach schädlich, denn sie würde immer Marionetten hervorbringen:

»Verbessern und veredeln kann der Tanzmeister die characteristisch-körperlichen Bewegungen wohl; er soll aber die zu jedem Affecte passende Geberde dem Schüler nicht lehren, denn sie sind Zeichen der innern Empfindung, und entstehen auch nur durch das Gefühl.«<sup>25</sup>

Ziegler schließt damit an Forderungen der deutschen Theatertheorie an, wo es etwa 1801 heißt:

»Aktion kan man im Allgemeinen bilden, einzeln vorschreiben muß man sie nie. Wer richtig denkt und fühlt, fehlt hierin nicht. Die Hände gehorchen dem unwillkührlich, der von seinem Gegenstande begeistert ist.«<sup>26</sup>

Denn »alle Bewegungen der Seele bringen vermög ihrer Sympathie mit dem Körper analoge Bewegungen in demselben hervor.«<sup>27</sup> Überhaupt soll die Ausbildung eines Schauspielschülers »mehr aus ihm selbst herausgezogen, als ihm gegeben werden. Der Lehrer muß seine Fehler berichtigen; wenn er ihm aber seinen Ton, seine Aktion, beibringen will, dann verschwindet die Individualität des Lehrlings, und – die Marionette steht da.«<sup>28</sup>

Ähnlich, wenn auch differenzierter, formulierte dies Johann Carl Wötzel. Schon in seinem *Grundriß eines eigentlichen Systems der psychologischen Anthropologie* (1804) beschäftigte er sich mit dem Zusammenwirken von Seele, Gebärde und Mimik.<sup>29</sup> Von 1812 bis 1835 lebte er in Wien, wo ein Gutteil seiner zahlreichen Schriften zu Deklamation und Theaterwesen erschien. Es lässt sich derzeit nicht mit Sicherheit sagen, wie positiv diese hier rezipiert wurden – zumindest als Mensch war Wötzel möglicherweise nicht besonders beliebt.<sup>30</sup> Seiner Meinung nach gelangt der »Kunstschauspieler« – also nicht der gewöhnliche Schauspiel-Handwerker – zur richtigen Darstellung seiner Rolle durch »Identification oder eigene freiwillige Versetzung seiner selbst in den Charakter der übernommenen Rolle, mit Verläugnung seiner eigenthümlichen Persönlichkeit«. Geste

25 Friedrich Wilhelm Ziegler: *Systematische Schauspiel-Kunst in ihrem ganzen Umfange*, Wien 1820, S. VI und S. 33.

26 *Deutsches Theater wie es war, ist, seyn sollte, und als Hoftheater seyn könnte*, S. 96.

27 Johann Marian Mika: *Anweisung zur körperlichen Beredsamkeit*, Prag 1817, S. 222. Er bezieht sich übrigens sehr häufig auf Wötzel, ohne seine Quelle zu nennen.

28 *Deutsches Theater wie es war, ist, seyn sollte, und als Hoftheater seyn könnte*, S. 97.

29 Carl Wötzel: *Grundriß eines eigentlichen Systems der psychologischen Anthropologie*, Leipzig 1804, insbes. S. 643–662.

30 Vgl. dazu den mehr als sarkastischen Bericht in der Franz Grillparzer gewidmeten Schrift von Franz Gräffer: *Neue Wiener-Tabletten und heitere Novellchen*, Wien 1849, S. 27–28.

und Mimik entspringen dann der inneren Empfindung, einer »innigen Teilnahme«, keiner einstudierten Nachahmung oder einem Regelwerk. Und doch ist diese »Personification« des Schauspielers »ihrer Natur nach« kein »reiner Ausdruck des Innern«, sondern vielmehr »Selbstverläugnung seines Innern [...], denn sonst stellt er sich selbst, nicht aber die zu agierende Person seiner Rolle dar; er darf sich aber nur dann zum Theil selbst soweit mitspielen, wenn und so weit der Charakter der darzustellenden Rolle ganz sein eigener ist.« Zur nur scheinbaren Darstellung innerer Empfindungen ist »eine gewisse Wärme der Empfindung unentbehrlich nöthig,« nur darf diese nicht in »Hitze, Feuer und Gluth ausarten«, damit ein der Rolle entsprechendes harmonisches Ganzes entstehen kann. Denn während des nötigen Zustandes der »angemessenen Begeisterung« darf »kein eigenes Gefühl des Künstlers die Oberhand haben und die Regsamkeit der (zur richtigen Darstellung erforderlichen) vorgezeichneten Empfindungen verhindern«. Es sollten statt dessen »alle Ton- und Geberdenausdrücke der Empfindung in dem Künstler bloß bereit liegen, um auf den ersten Wink der Vernunft eben so passend anzusprechen, wie die schlummernden Töne eines musikalischen Flügels, auf welchem jeder beliebige, oder erforderliche Ton durch den Fingerdruck sogleich gehört werden kann.«<sup>31</sup> Die wichtigste Schauspieltechnik ist demnach die »psychologische Selbsttäuschung«, die es erlaubt, sich so in das Empfinden der dargestellten Person hineinzufühlen, dass man sozusagen selbst von der Aufrichtigkeit dieses Gefühls überzeugt ist.<sup>32</sup>

Deshalb ist es nur folgerichtig, dass auch die 1841 in Wien erschienene *Mimische Schrift-Lehre* von Johann Zimmermann keine Gestiklehre ist, sondern geradezu das Gegenteil zu sein wünscht:

»Zuweilen wurden zwar dem Schauspieler Regeln vorgeschrieben, wornach er sich bei dieser oder jener Gelegenheit halten sollte, [...] die diese Regeln befolgten, waren nach der Meinung kurzsichtiger Kritiker Künstler. – Man wollte auf diese Art der Schauspielkunst durch technische Gesetze aufhelfen, und zog sie eben dadurch aus dem Tempel der freisinnigen Kunst in die Werkstätte der Mechanik herab.«<sup>33</sup>

Wenn es (durch sein Notationssystem) möglich werde, die Kunst großer Schauspieler der Nachwelt zu übermitteln, »werden sich die Regeln und Gesetze aus der Schauspielkunst von selbst bestimmen, ohne daß dabei dem denkenden Schauspieler das Recht und die Möglichkeit benommen werden, selbst zu erfinden, selbst zu schaffen; ohne daß dabei das Genie gehindert werde, sich eine neue Bahn zu brechen.« Zimmermanns *Schrift-Lehre* soll daher nichts weiter, als dem »schöpferischen Schauspieler die Mög-

31 Wötzel: *Versuch einer völlig zweckmäßigen Theaterschule*, S. 39–51.

32 Ziegler: *Systematische Schauspiel-Kunst*, S. 87.

33 Zimmermann: *Mimische Schrift-Lehre*, S. XI–XII.

lichkeit« aufzeigen, wie er das, »was er selbst oder Andere in der glücklichen Stunde der Begeisterung erfunden,« festhalten und »den Gefahren des ungetreuen Gedächtnisses« entziehen könne.<sup>34</sup>

Auch das Ziel von Markworts geplanter Schrift zu einer Gestik-Notation war es, nicht etwa zu lehren, welche Geste welchem Affekt angemessen sei, sondern vielmehr zu zeigen, »welche Haltungen, Stellungen und Bewegungen des Körpers möglich sind, und wie sie systematisch aufgefasst, oder zerlegt werden können«, und zugleich mit Beispielen belegte Regeln anzugeben, »wie sie mit Schönheitsausdruck vereint, anzuwenden sind, damit sie gerade das zu Bezweckende ausdrücken.« Da es für den Künstler notwendig ist, außer der Kunst und ihren Regeln den darzustellenden Gegenstand und »eben so genau sich selbst in der Gestaltung kennen zu lernen, so muss ihm diese Schrift willkommen seyn, weil er mit Hülfe ihrer in kurzer Zeit sowohl die deutlichste Vorstellung über seine Gestaltung sich erwerben, als auch dadurch alle Einförmigkeit und fehlerhafte Angewöhnungen ablegen kann, indem er einer deutlichen Anschauung über Zweck und Mittel zu folgen gebunden ist.«<sup>35</sup>

Allerdings gibt es vereinzelt auch gegenteilige Ansichten, so meinte Wilhelm Hebenstreit 1843, dass »der Schauspieler nur scheinen muß, Gefühl zu haben, thatsächlich es aber nicht haben darf.«<sup>36</sup> Es wundert nicht, dass seine im Übrigen höchst gelehrte Publikation, die sich vor allem gegen die Inanspruchnahme des Begriffs »Kunst« für das Schauspiel und gegen die Eitelkeit beziehungsweise Selbstüberschätzung der Schauspieler wendet, überwiegend Schriften der Antike und des 17. sowie 18. Jahrhunderts zitiert. Empfindung sei eine der unbestimmtesten Eigenschaften des Schauspielers, vielmehr liege die ganze »Kunst« im Nachahmen äußerer Umstände:

»Der Schauspieler kopirt also das Wirkliche, allerdings mit einer gewissen Freiheit der Wahl; allein er schafft nichts aus sich, er idealisirt nichts. Von alle dem, was ihn zum Schauspieler macht, kann er nichts erdenken und ersinnen; in der Natur allein liegt das Ideal seiner Darstellungen, und seine Freiheit ist nichts als Komposition in der ganz gewöhnlichen Bedeutung des Worts.«<sup>37</sup>

Wie Ziegler gehen die meisten Schriften über diese Sicht des Schauspiels als Handwerk weit hinaus, denn es ließen sich zwar »vierzig bestimmte Gruppierungen der Hände

34 Zimmermann: *Mimische Schrift-Lehre*, S. XII–XIII.

35 Markwort: *Vorläufige Ankündigung eines mimischen Werkes*, Sp. 215–216.

36 Hebenstreit: *Das Schauspielwesen*, S. 53. Hebenstreit (1774–1854) war 1816–1818 Redakteur der *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, dann Theaterkritiker des *Wiener Conversationsblatts*. Er zählte zu den einflussreichsten Kritikern seiner Zeit. Die zahlreichen, wirklich untergriffigen Seitenhiebe auf die verschiedensten Wiener Schriften zur Schauspielkunst, besonders gegen Ziegler und dessen postuliertes Primat des Schauspielers vor dem Theaterdichter, lassen allerdings den Eindruck persönlicher Animositäten entstehen.

37 Hebenstreit: *Das Schauspielwesen*, S. 41.

annehmen«, welche der Schauspieler kennen sollte, aber »ihre übrigen vielfachen Bewegungen und Zuckungen« gibt ihm »durch die Seelen-Lehre sein inneres Gefühl.«<sup>38</sup> Von Regelwidrigkeiten der Gestik ist hier also kaum jemals die Rede, da es ja keine strikten Regeln gibt. Im Gegenteil, die Übertretung von althergebrachten »Regeln« gilt manchem sogar als besonders positiv bemerkenswert. Mika hält etwa Riccobonis Bewegungsanweisungen für den Arm – wie er sich beim Heben zuerst vom Ellbogen bis zur Schulter vom Körper löst, dann den Unterarm mit sich zieht, zuletzt die anfangs zum Boden, erst am Ende der Bewegung aufwärts gewendete Hand sich nach oben kehrt – für reine »Pedanterey«, die geschickt sei, »lebendige Marionetten« zu bilden.<sup>39</sup> Über Jenny Lutzer, welche in einer Aufführung der *Jessonda* von Spohr in der Hofoper auftrat, heißt es gar:

»Dem Spiele nach, entwickelt sie jene jugendliche Lebendigkeit, die den Künstlerinnen in diesem Altersstadium so gut ansteht, selbst wenn sie dem mimischen Gesetzbuche Engels ein Schnippchen schläge.«<sup>40</sup>

Das Rollenportrait Lutzers (Abbildung 2 auf Seite 138), das anlässlich dieser Aufführungsserie 1837 als Beilage der Wiener *allgemeinen Theaterzeitung* erschien, lässt in seiner Konventionalität die besondere Art dieser Regelwidrigkeit kaum erahnen. Vielmehr entsprechen die Gewichtsverteilung des Körpers mit der leichten Asymmetrie der Schultern, die Fußstellung, die Kopf- und Armhaltung, die Mimik und sogar die Blickrichtung im Detail den gängigen Positionen, wie man sie etwa bei Gilbert Austin und zum Teil auch in Engels Abbildungen findet.

Selbstverständlich sind aber auch für die ganz der Empfindung verschriebenen Autoren präzises Rollenstudium, Kenntnis der Deklamation und aller Haupt- und Nebenasspekte des Werks Grundvoraussetzungen für eine adäquate Darstellung, zusätzlich muss sich der Schauspieler ganz in die Rolle »versetzen, sich aus seiner eigenen Lage völlig hinaus und in die der Rolle hinein denken.«<sup>41</sup> Neben der »Körper-Bildung« und der »Verstandes-Bildung« ist daher die »Seelenlehre« die eigentliche Schule des Schauspielers. Dabei gibt das »eigene Temperament des Schauspielers« sein Talent vor:

»In dem sanguinischen Temperamente liegen alle Keime zu einem fein komischen, zu einem rührenden und tragischen Schauspieler; in dem Cholerischen mehr Urstoff zu dem Erhabenen, Pathetischen und vorzüglich zu bösen Charakteren. Der Phlegmatische ist gar nicht zu dem Tragischen geeignet, und neigt sich dem niedrig Komischen, und der Melancholiker hat wohl individuelle Ver-

38 Ziegler: *Systematische Schauspiel-Kunst*, S. 29–30.

39 Mika: *Anweisung zur körperlichen Beredsamkeit*, S. 235–236.

40 *Der Humorist* Nr. 105 (1837), S. 419.

41 Johann Carl Wötzel: *Kurze Uebersicht der Beurtheilungskunst von Schauspielen, Opern und Ballets aller Art*, Wien 21814, S. 19.

stellungskunst, aber sehr selten das schnelle, extensive Darstellungs-Vermögen, was ein Schauspieler so nothwendig braucht.«<sup>42</sup>

Doch ließen sich die natürlichen Anlagen des Temperaments durch eine eingehende »Temperamenten-Lehre« veredeln und modifizieren.

Auch die »Affecten-Lehre« gehörte zu den Grundlagen der Ausbildung. So geht Ziegler ausführlich auf die verschiedenen Affekte ein, bezeichnet – typisch auch für die meisten anderen Wiener Schriften – einzelne äußere Merkmale derselben, jedoch ohne Gesten dafür zu benennen. So heißt es etwa über die Freude:

»Der Gang ist leicht, frey die Bewegung der Arme; die Winkel des Mundes ziehen sich ein wenig auf- und rückwärts, wodurch er eine freundlich lächelnde Miene erhält, und die Zähne ein wenig sichtbar werden. Der Athem strömt leicht über die Lippen, die ein sanftes Roth wie die Wangen bedeckt; die Augenlieder [!] schließen sich ein wenig, das Auge sieht gut, freundlich, von den Wimpern lieblich beschattet, oder es glänzt in süßen Thränen.«<sup>43</sup>

Eine »Character-Lehre«, in der es um das Zusammenwirken aller genannten Aspekte sowie das Verhältnis der verschiedenen Figuren auf der Bühne zueinander geht, beschließt nicht nur Zieglers Lehrbuch, sondern gehört ebenfalls zu den Standardforderungen der Wiener Schriften zur Schauspielkunst.

Dieses stete Dringen auf innere Empfindung wird dann besonders nachvollziehbar, wenn man die Bedeutung sieht, welche in Wien den sogenannten unwillkürlichen Gebärden und der unwillkürlichen Mimik beigemessen wird. Diese sind

»die sichtbaren Zeichen aller unsichtbaren Gefühle, die in demselben Augenblicke den Menschen, welchen der Schauspieler bezeichnen will, beherrschen. [...] Ist nun sein Innerstes mit Verstand gebildet, und wohnt der belebende Geist in dem Werke, dann treffen und passen die Gesichtszüge zu jeder körperlichen Bewegung richtig, und beyde zu dem verschiedenen Tönen des innern Gefühles; dann erst wohnen Einheit und Wahrheit in dem Bilde der Täuschung, und ohne Wahrheit und Einheit läßt sich kein bezauberndes Menschenbild auf der Schaubühne denken.«

Ziel des Schauspielers sei es nach Wötzel, »erst die denkende und empfindende Person selbst« zu werden, damit das Spiel »höchst natürlich schein« und der Schauspieler sich jederzeit in »alle Lagen der darzustellenden Person« fügen kann, zum Beispiel bei Schrecken erblasst, bei Scham erröthet, »bei abwechselnden Gemüthsbestürmungen die Gesichtsfarbe und ganze Geberdensprache bei der treffendsten Betonung passend« verändert. Wötzel geht sogar so weit zu fordern, dass man eine Rolle in der dem Charakter angemessenen Umgebung zu erlernen hätte, wenn man sich etwa für einen Geizigen »ein kleines Zimmerchen wählt, aus Besorgnis jede Sache zehnmal verschließt, [...] über-

42 Ziegler: Systematische Schauspiel-Kunst, S. 95–96.

43 Ziegler: Systematische Schauspiel-Kunst, S. 126.

all sich ökonomisch einzurichten und selbst die Prise Tabak zu ersparen sucht.«<sup>44</sup> Dagegen sei »jeder gelernte, und vor dem Spiegel studirte mimische Ausdruck« abzulehnen, da es darin »keine Wahrheit geben kann,« noch schlimmer, dieser »zur häßlichen Grimasse« wird, was »besonders bey alten tragischen Schauspielerinnen so sichtbar ist. Professor Engel hat wider seinen Willen mit seinem sonst so vortrefflichen Werke über die Mimik dieses Labyrinth eröffnet.« Denn »die Wahrheit« kann man nur empfinden, sie kann »nicht gelernt werden.«<sup>45</sup> Immerhin wird vereinzelt eingeräumt, dass es möglich sei, den körperlichen Ausdruck einer Empfindung nachzunahmen und so »durch Zurückwirkung die Seele« in die entsprechende Stimmung zu versetzen, »obschon es immer besser ist, wenn die Seele den Eindruck auf den Körper macht, als wenn sie ihn davon empfängt.«<sup>46</sup>

**Anstand** Ziel der unwillkürlichen Gesten ist die perfekte Täuschung des Publikums, das auf der Bühne ein individuelles Schicksal, eine personifizierte Verkörperung sehen soll beziehungsweise sehen will – im Gegensatz zu rednerischen Vorträgen, bei welchen mehr das Allgemeingültige betont wird. Die Natürlichkeit und Wahrheit des Ausdrucks steht über allem. Und doch gibt es eine gewichtige Einschränkung, die offensichtlich als in keinerlei Widerspruch dazu stehend erachtet wurde: Anstand und Würde. Die Mäßigung der Leidenschaften und ganz besonders die der unwillkürlichen Gesten ist eine ebenso stereotype Forderung der Wiener Schauspielschriften wie die strikte Wahrheit der Empfindung. Der Schauspieler sollte »so sprechen und handeln, wie die Person gerade von dem Charakter und Stande«, welchen er darzustellen hat, aber »veredelt.«<sup>47</sup> Denn wenn die Affekte »unschicklich, unanständig, und unmoralisch« sind, oder »gewaltsam unterdrückt« werden, »so verzerren sie nach ihren verschiedenen Graden bey kraftgebenden Affecten das schöne Menschenbild zur häßlichen Grimasse, bey kraftnehmenden aber erzeugen sie Zittern, Abspannung, Übelkeit und Ohnmacht.« Ziel des Schauspielunterrichts sollte daher auch eine sittliche Festigung sein, da das Gefühl für Anstand und Unschicklichkeit nämlich »nicht mit dem Menschen geboren« sei, sondern ihm durch Erziehung beigebracht werden müsse.<sup>48</sup> Auch die Überwältigung des Schauspielers durch sein übermäßiges Gefühl und der damit verbundene Kontrollverlust sollten durch diese Veredelung verhindert werden. Besonders in Zeitungskritiken tritt diese doch sehr schwer zu erfüllende Forderung nach absoluter Hingabe an das Gefühl und

44 Wötzel: Kurze Uebersicht, S. 20–22.

45 Ziegler: Systematische Schauspiel-Kunst, S. 18–19.

46 Mika: Anweisung zur körperlichen Beredsamkeit, S. 253.

47 Wötzel: Kurze Uebersicht, S. 7.

48 Ziegler: Systematische Schauspiel-Kunst, S. 34–35.

ihrer gleichzeitigen Mäßigung zutage. So heißt es etwa über die Sängerin Caroline Unger bei der Aufführung der *Libussa* von Flotow:

»Bey ihr ist das ganze Gefühl im kräftigsten Leben, und ihre Action, ihre Betonung, ihr Gang, ihr Minenspiel, alles spricht den inneren Funken lebendig aus, der aber bei solcher Verschwendung seinen Stoff zu früh zu verzehren droht, und bisweilen der kunstgerechten Ausübung des Gesangs durch zu starken Einfluss hinderlich wird.«<sup>49</sup>

Auch »Sigr. David« wurde in Rossinis *Corradino* als *grandios* empfunden, seine Vorzüge aber als mit seinen Fehlern unzertrennlich verbunden:

»Wer kennt nicht die Eigenthümlichkeit mancher Bewegungen des Oberleibes? Wer weiß aber auch nicht, daß wenn man mit ganzer Seele und mit ganzer Körperkraft singt, eine nie zerstörte ideale Ruhe des Körpers nicht zu fordern ist?«<sup>50</sup>

Unwillkürlich fühlt man sich an Mozarts berühmte Formulierung bezüglich der Zornesarie Osmins erinnert, der zufolge die Leidenschaften niemals bis zum Ekel ausgedrückt werden dürften und daher auch die Musik »allezeit Musik« bleiben müsse.<sup>51</sup> Ein Kostümentwurf Philipp von Stubenrauchs für die Oper *Ferdinand Cortez* von Spontini (Abbildung 3 auf Seite 138) lässt gut erkennen, was man sich in Wien um 1820 unter dieser Mäßigung in gestischer Hinsicht vorzustellen hat: Der oben bereits erwähnte Johann Michael Vogl ist darauf als *Telasco*, General der mexikanischen Streitkräfte und Stellvertreter Montezumas, zu sehen, welcher über weite Strecken der Oper überaus kriegerisch und geradezu grausam wirkt, bevor er sich am Ende – mit seiner Schwesternliebe und natürlich der Unterwerfung unter die Cortezsche Überlegenheit – doch als »edler Wilder« erweist. Kostümierung und Maske sind entsprechend dramatisch, man beachte etwa die Beinschienen mit den tierartigen Klauen. Die hohe allgemeine Körperspannung, die breite Fußstellung mit einer fast gleichmäßigen Verteilung des Körpergewichts, die geballte linke Faust, der feste Griff um die Waffe sowie der entschlossene Blick sind zwar, vor allem in der Kombination, sehr starke gestische Ausdrucksmittel, sie rekurrieren jedoch unverkennbar auf den klassischen Kanon. Dies zeigt sich gerade auch im Vergleich zu Abbildung 1. Dass Vogl in dieser Rolle »wie immer« als »Meister des Gesangs und Spiels«<sup>52</sup> wahrgenommen wurde, hat sicherlich mit dieser Wahrung des Anstands und der Form zu tun.

Gut nachvollziehen lässt sich diese Forderung auch anhand einiger Darstellungen Johann Nestroy's und ihrer Bewertung durch die Kritik. In seiner 1833 uraufgeführten

49 Wiener allgemeine musikalische Zeitung 6 (1822), Sp. 806.

50 Wiener allgemeine musikalische Zeitung 8 (1824), Sp. 89–91.

51 Wolfgang Amadeus Mozart, Brief vom 26. September 1781.

52 Wiener allgemeine musikalische Zeitung 2 (1818), Sp. 382.



ABBILDUNG 1 Johann Michael Vogl als Orestes in der Oper Iphigenia auf Tauris von Gluck, um 1810, Radierung/Aquatinta, koloriert



ABBILDUNG 3 Johann Michael Vogl als Telasko in der Oper Ferdinand Cortez von Spontini, um 1818, Radierung/Aquatinta, koloriert



ABBILDUNG 2 Dlle. Jenny Lutzer als Jessonda in der Oper Jessonda von L. Spohr, Aquarell von Johann Christian Schoeller, 1837



ABBILDUNG 4 Hr. Nestroy als Bertram. Robert der Teuxel, Aquarell von Johann Christian Schoeller, signiert 1845, aber bereits 1838 als Beilage der Wiener allgemeinen Theaterzeitung gedruckt.

Abb. 2 und 4 aus: Wilhelm Deutschmann: Theatralische Bilder-Galerie. Wiener Theater in Aquarellen von Johann Christian Schoeller, hg. vom Historischen Museum der Stadt Wien, Dortmund 1980, S. 95 und 135

Posse mit Musik *Robert der Teuxel* – unschwer als Parodie auf Giacomo Meyerbeers Oper *Robert le diable* zu erkennen – spielte Nestroy den Bertram, seine »komische Muse entwickelte abermals einen Reichtum origineller Ideen, einen Schatz von Humor und Laune, die sich hauptsächlich wieder in seinen Gesangsstücken kund gab. Fast alle mussten auf stürmisches Verlangen wiederholt werden.«<sup>53</sup> Nestroys szenische Darstellung mit ihrer Tendenz zur übertriebenen Karikatur wurde gerade in diesem Fall jedoch nicht durchgehend geschätzt, da sie, selbst für eine komische Rolle, den angemessenen Anstand zu sehr verletzte. Besonders deutlich formulierte dies Anton Müller in einer Rezension anlässlich von Nestroys Gastspiel in Prag 1841:

»Man denke sich ein Manns Gesicht durch rothe, schwarze und weiße Schminke so entstellt, daß im mimischen Ausdrucke nur das Verdrehen der Augen und das Fletschen der Zähne bemerkbar wird, oder man denke sich einen bemalten Totenkopf mit praktikablen Augen und von einem dreieckigen Hütchen bedeckt; man denke sich diesen Kopf zwischen zwei aufgezogenen Schultern vorwärts hangend von einem gekrümmten Rücken und von zwei langen, einknickenden Beinen getragen, die im Gehen entweder rückwärts ausschlagen, oder sich vorwärts so weit erheben, daß das Knie bis über die Lendengegend hinaufreicht; man denke sich endlich lange Arme mit krampfhaft ausgespannten Händen, und nach jedem längeren Satze einen unbestimmbaren Hust- und Spucklaut, wie man etwa Hunde oder Katzen neckt oder einem Kinde das Kitzeln androht, und man hat ein Bild von der Gestalt und von dem Grundcharakter der Gebärden des Herrn Nestroy als Bertram.«<sup>54</sup>

Die 1838 als Beilage zur *Wiener allgemeinen Theaterzeitung* erschienene Abbildung (Abbildung 4) stimmt mit dieser Beschreibung bis ins Detail überein und bringt die mimisch-gestische Drastik eindrucksvoll zur Geltung, ja man meint sogar die Dynamik der weit ausholenden Bewegungen spüren zu können.

Ganz anders der Eindruck, den man aus Schoellers *Figurine zu Adolf Bäuerles Posse Die falsche Primadonna* mit Musik von Ignaz Schuster gewinnt (Abbildung 5 auf Seite 140): Nestroy trat hier in der Rolle des Schauspielers Wenzel Lustig auf, der sich – um den Vater seiner Braut zu beeindrucken und seinen Nebenbuhler zu blamieren – als Angelica Catalani verkleidet und im kleinen Städtchen Krähwinkel ein »großes musikalisch-declamatorisch-plastisches, theatralisch-dramatisch-mimisches, melodisch-ariöses, langweiliges Kunst-, Stimm-, Ton- und Gesangs-Concert« gibt. Zwar ist in der Textvorlage von gesungenen »Variationen« die Rede, doch scheint Nestroy stattdessen die Einlage einer Szene aus *Norma* von Bellini, vermutlich Szene und Duett der *Norma* mit Adalgisa aus dem 1. Akt, bevorzugt zu haben. Diese Szenerie böte durch *Persiflage*, *Travestie* (Nestroy als Catalani natürlich in Frauenkleidern) und *Imitation* (besonders das Sprechen und Singen im Falsett) wohl ebenso viele Möglichkeiten zu drastischer Übertreibung wie

53 *Der Sammler* (17. Oktober 1833), zit. nach Deutschmann: *Theatralische Bilder-Galerie*, S. 134.

54 *Bohemia*, ein Unterhaltungsblatt, Nr. 73 (18. Juni 1841), o. S.

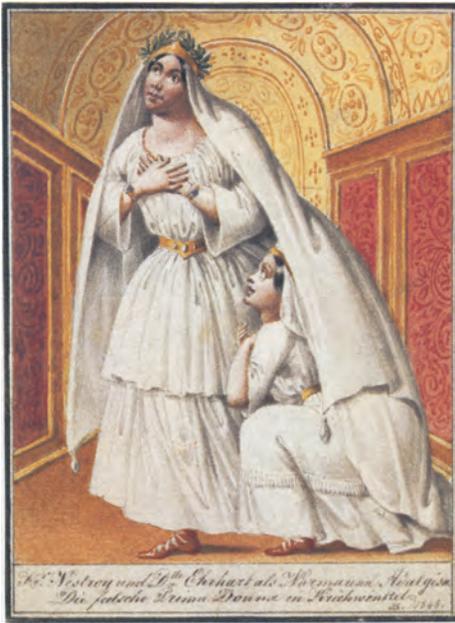


ABBILDUNG 5 Johann Christian Schoeller: Hr. Nestroy und Dlle. Ehrhart als Norma und Adalgisa. Die falsche Primadonna in Krähwinkel, 1848, Aquarell. Aus: Deutschmann: Theatralische Bilder-Galerie, S. 159

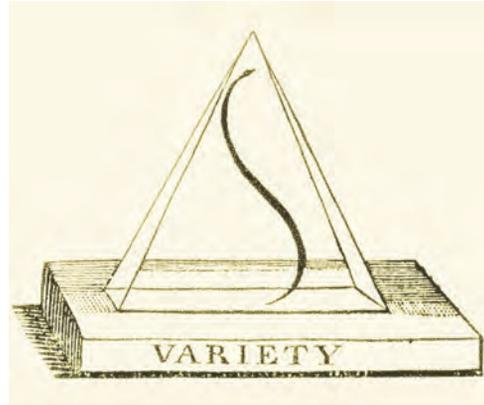


ABBILDUNG 6 Ausschnitt aus dem Titelblatt von William Hogarth: *Analysis of Beauty*, London 1753

Robert der Teuxel besonders am Höhepunkt des Stücks, dem Konzert der falschen Primadonna.

»Was die komische Wirkung ungemein erhöhte,« war hier jedoch laut Kritik Nestroys »Mäßigung im Spiele«. Er gab in diesem Fall seiner »überaus frappanten Erscheinung keine solche Nachhilfe, die sie in ein Übermaß getrieben hätte«, es war vielmehr die »wohl berechnete Mäßigung seines Spieles« die der Komik »doppelten Nachdruck und Reiz« gab. Den wirkungsvollen Höhepunkt bildete die Konzertszene »im Costume, worin Hr. Nestroy als Norma, Dem. Höpflein als Adalgisa auftrat. Wie ausgezeichnet Hr. Nestroy als parodischer Sänger ist, weiß jedermann, und hier wo er noch alle Vortheile, die er aus seiner Gestalt für drastische Wirksamkeit ziehen kann, in reichem Maße benützte, war der Effect ein unwiderstehlicher.«<sup>55</sup>

Auch in Wien, wo Demoiselle Ehrhart den Part der Adalgisa übernahm und »hinsichtlich des italienischen Vortrags mit ziemlicher Gewandtheit« sang, verwies ein Rezensent darauf, dass Nestroy sich in diesem Stück jeder gestisch-mimischen Übertreibung enthielt, ja sogar dass seine gestische Umsetzung sich in der Konzertszene zur

55 Rezension anlässlich seines Gastspiels in Prag, *Bohemia*, ein Unterhaltungsblatt, Nr. 103 (26. August 1843), o. S.

Steigerung der »Lachlust« an »Hogarthischen Umrissen« orientierte.<sup>56</sup> Abbildung 5 zeigt, was man sich darunter vorzustellen hat: eine »anständige«, geradezu klassische Körperhaltung und Formgebung aus Pyramide und darin eingeschriebener S-Kurve, wie sie schon am Titelblatt der Erstausgabe von William Hogarths *Analysis of Beauty* 1753 zu sehen war (Abbildung 6).

Schon die wenigen hier vorgestellten Abbildungen zeigen die enorme Bandbreite gestischer Darstellung, die es offensichtlich in Wien 1800–1850 gab. Die erhaltenen Abbildungen zeigen aber wohl nur Einzelmomente, die sich zwar meist mit den verbalen Beschreibungen der Zeitungskritik, nicht jedoch mit den theoretischen Forderungen eindeutig in Verbindung bringen lassen. Die Lehrbücher verfügen wiederum über keine Abbildungen und erwähnen kaum je eine Geste oder deren Affekt, so dass hier ein Vergleich schwierig wird. Es ist also beim derzeitigen Forschungsstand nicht eindeutig eruierbar, inwieweit Gestik auf der Wiener Opernbühne überhaupt in sich einheitlich war – inwieweit sie sich im Erscheinungsbild von der Gestik in anderen Ländern tatsächlich unterschied, ist noch viel unklarer. Die vereinzelt nachweisbare Orientierung an »klassischen« Modellen und die Bedeutung des »Anstands« und der »Mäßigung« lassen eher auf eine traditionelle Auffassung von Gestik schließen. Das meines Erachtens wichtigste Wiener Spezifikum steht dem jedoch – zumindest scheinbar – diametral entgegen: die absolute Hingabe an das Gefühl, die »psychologisierende« Haltung hinter den Gesten.

56 Wiener *allgemeine Theaterzeitung* (1845), S. 318. Vgl. auch die zahlreichen deutschsprachigen Kommentare und Ausgaben der Werke Hogarths durch Georg Christoph Lichtenberg, die bereits Ende des 18. Jahrhunderts erschienen; aufgrund der Formulierung und der zeitlichen und räumlichen Nähe sei besonders auf folgende Ausgabe verwiesen: *Umriss aus Hogarth. Nebst einem erläuternden Texte*, Wien 1830.

## Inhalt

- Florian Reichert und Edith Keller** Einleitung 7
- Laura Moeckli** »Nobles dans leurs attitudes, naturels dans leurs gestes«.  
Singers as Actors on the Paris Grand Opéra Stage 11
- Anette Schaffer** Der beredte Leib. Das Bild und die französische  
Schauspielpraxis des 19. Jahrhunderts 41
- Edith Keller, Stefan Saborowski und Florian Reichert** Gesten auf dem Prüfstand.  
Ein Werkstattbericht 74
- Céline Frigau Manning** Staging and Acting Without a Director.  
Expressive Gestures at the Paris Théâtre Royal Italien 87
- Anselm Gerhard** Zugespitzte Situationen. Gestische Verständlichkeit und  
»parola scenica« in der französischen und italienischen Oper nach 1820 111
- Christine Pollerus** »Zeichen der innern Empfindung«.  
Zur Gestik in der Wiener Oper 1800–1850 124
- Sigrid T’Hooft** in an interview with **Laura Moeckli** Using Historical  
Treatises and Iconography in Opera Staging Today 142
- Stephanie Schroedter** Städtische Bewegungsräume auf der Bühne.  
Giacomo Meyerbeers Grands opéras im Kontext urbaner Tanzkulturen 151
- Namen-, Werk- und Ortsregister** 186
- Die Autorinnen und Autoren der Beiträge** 191

## SÄNGER ALS SCHAUSPIELER

Zur Opernpraxis des 19. Jahrhunderts in Text, Bild und  
Musik • Herausgegeben von Anette Schaffer, Edith Keller,  
Laura Moeckli, Florian Reichert und Stefan Saborowski

MUSIKFORSCHUNG DER  
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN  
Herausgegeben von Martin Skamletz

Band 5



Dieses Buch ist im November 2014 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing auf Alster, einem holzfreien, säurefreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Firma Geese in Hamburg. Ebenfalls aus Hamburg, von Igepa, stammt das Vorsatzpapier *Caribic cherry*. *Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Boulogne Billancourt/Frankreich her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe wurde von der Band- und Gurtweberei Güth & Wolf in Gütersloh gewoben. Gebunden wurde das Buch von der Buchbinderei Diegmann-Bückers in Anzing bei München. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter [www.editionargus.de](http://www.editionargus.de). Zum Forschungsschwerpunkt »Interpretation« der Hochschule der Künste Bern finden Sie Informationen unter [www.hkb.bfh.ch/interpretation](http://www.hkb.bfh.ch/interpretation), Näheres zum Projekt »Sänger als Schauspieler« sowie zu weiteren Forschungsprojekten unter [www.hkb-interpretation.ch](http://www.hkb-interpretation.ch). Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über [www.dnb.de](http://www.dnb.de) abrufbar. © Edition Argus, Schliengen 2014. Printed in Germany ISBN 978-3-931264-85-7