

Anette Schaffer

Der beredte Leib. Das Bild und die französische Schauspielpraxis des 19. Jahrhunderts

Für Barbara Locher

Referentialität In der Forschung zur historischen Aufführungspraxis hat die Hinwendung zum Bild nur bedingt mit der Berücksichtigung eines neuen wissenschaftlichen »Turns« zu tun. Die Einsicht, dass Bilder ein anderes Informationspotential enthalten als schriftliche Dokumente, ist nicht erst eine Errungenschaft jüngster Bildtheorien, sondern kann schon im reflektierten Umgang mit der grafischen Dokumentation von Theateraufführungen zu Beginn des 19. Jahrhunderts festgestellt werden. Die neu entwickelten Bildmedien wie die Lithografie und etwas später die Daguerreotypie erleichterten damals die schnelle Herstellung und Verbreitung von Szenenbildern.¹ Dem in Frankreich verhältnismäßig früh entstandenen Bedürfnis, die wichtigsten Erstaufführungen medial festzuhalten, kamen sie daher besonders entgegen. Begründet wurde das Interesse an visuellen Darstellungen im theatralen Kontext jedoch häufig nicht mit den Möglichkeiten dieser neuen Reproduktionstechniken, sondern mit der Unzulänglichkeit einer sprachlichen Aufzeichnung. Dass das, was sich von den Aufführungen dem Auge mitteilt, nur wiederum durch ein visuelles und deshalb nicht-sprachliches Mittel erfasst und weitergegeben werden kann, war eines der zentralen Argumente, mit dem die Herausgeber des *Album des théâtres* ihre Integration von Abbildungen rechtfertigten. Die kleinen monografischen Broschüren, welche unter diesem Titel während knapp eines Jahres im kurzen Abstand von nur zwei Wochen erschienen, stellten die aktuellen und wichtigsten Werke der Pariser Bühnen vor. Sie enthielten nebst einer schriftlichen Zusammenfassung der Handlung zusätzlich je vier Illustrationen von Bühnensituationen. Im Vorwort zur Sammelausgabe von 1837 heißt es, dass hier durch Anschauung das erfahrbar gemacht werden soll, was der Text einer Handlung nicht anzuzeigen vermag:

»Paris alimente de pièces nouvelles tous les théâtres de la France, et beaucoup de théâtres étrangers; aussitôt qu'une oeuvre dramatique, couronnée par un succès incontestable, est imprimée, les courriers la portent dans toutes les directions; huit jours après on la répète à Marseille, à Bruxelles, à Lyon, à Bordeaux. Cette brochure, complétée par l'*Album des Théâtres*, recevra de nous une vie nouvelle. Si l'auteur parle à l'esprit, nous parlerons aux yeux, et souvent nous ferons voir des situations qui dans le poëme ne peuvent pas être parfaitement indiquées.«²

- 1 Für einen Überblick über die Entstehung neuer Bildmedien im 19. Jahrhundert: Michael F. Zimmermann: *Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Realismus, Impressionismus, Symbolismus*, München 2011.
- 2 »Paris bedient alle anderen Theater Frankreichs und viele ausländische Theater mit neuen Stücken; sobald ein Bühnenwerk, das von einem unbestreitbaren Erfolg gekrönt ist, gedruckt ist,

Das Bild ermöglicht es, sich imaginativ in die Realisierung eines Stücks einzudenken. Obschon die Herausgeber des Albums die sinnliche Qualität einer visuellen Darstellung als Vorteil erkannten (»nous parlerons aux yeux«), verzichteten sie nicht auf die abstrakte und an den Intellekt gerichtete Kommunikationsform des Textes (»l'auteur parle à l'esprit«). Beide kamen hier sozusagen komplementär zum Einsatz. Zusammen dienten sie dem Ziel, eine nicht wiederholbare Theaterrealität möglichst zugänglich zu machen.

Dieses Beispiel zeigt, dass auch Bilder für die historische Theaterwissenschaft ein – eigentlich unverzichtbares – analytisches Potential bieten können. In der Forschung zur französischen Oper des 19. Jahrhunderts hat man allerdings von einer kritischen Auswertung dieser Bilddokumente bisher weitgehend abgesehen. Ihre Berücksichtigung fehlt auch dort, wo die Konjunktur des Visuellen, welche die Grand opéra im Zeitalter von Meyerbeer erlebte, als wesentliches Gattungsmerkmal herausgearbeitet worden ist.³

Die methodischen Probleme, mit welchen die Analyse von Bildern konfrontiert ist die über eine theatrale Wirklichkeit aufzuklären scheinen, sind im Ansatz vergleichbar mit denjenigen der bildorientierten Geschichtswissenschaft.⁴ Wie die Geschichtswissenschaft untersucht auch die an aufführungspraktischen Fragen interessierte Theaterwissenschaft Ereignisse, die nur indirekt zu erschließen sind. Sowohl im Szenenbild wie im Historien Gemälde wird etwas Vergangenes und nicht Wiederholbares dargestellt, das sich dem Betrachter nur noch medial mitteilt. Die Skepsis gegenüber den Bildern resultiert aus der Tatsache, dass ihre Referentialität nicht wirklich überprüft werden kann. In welchem Bezug stehen Bilder zu der von ihnen dargestellten Realität, und wie authentisch sind sie? Diese Fragen haben die Theaterikonografie seit ihren Anfängen beschäftigt. Hier wird die epistemische Funktion von Theaterbildern seit den 1920er-Jahren des

wird es von der Post in alle Richtungen vertragen. Bereits acht Tage später wird es in Marseille, Brüssel, Lyon und Bordeaux einstudiert. Dieses Heft, ergänzt durch das Album des Théâtres, erhält von uns ein neues Leben. Wenn der Autor mehr zum Geist spricht, so werden wir mehr die Augen ansprechen, und sehr häufig werden wir solche Situationen zeigen, die im Text nicht genau angegeben werden können.« Siehe unpag. Prospectus, in: Album des théâtres, Paris 1837.

- 3 Vgl. Manuela Jahrmärker: *Comprendre par les yeux. Zu Werkkonzeption und Werkrezeption in der Epoche der Grand opéra*, Laaber 2006; Sieghart Döhring: *Die Oper Meyerbeers als Theater der redenden Bilder*, in: *Meyerbeer und das europäische Musiktheater*, hg. von Sieghart Döhring und Arnold Jacobshagen, Laaber 1998 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater, Bd. 16), S. 250–257.
- 4 Zum Forschungsstand jüngst von Gerhard Paul: *BilderMACHT. Studien zur ›Visual History‹ des 20. und 21. Jahrhunderts*, Göttingen 2013; Bernd Roeck: *Das historische Auge. Kunstwerke als Zeugen ihrer Zeit. Von der Renaissance zur Revolution*, Göttingen 2004.

letzten Jahrhunderts intensiv diskutiert.⁵ Besonders im nicht-fotografisch produzierten Szenenbild, um das es im Folgenden geht, wird meistens ein äußerst unzuverlässiges Dokument gesehen. Der kritische Verweis auf die Eigengesetzlichkeit des Bildes war in diesen Diskussionen lange Zeit eine zu Recht geltend gemachte Prämisse; er sollte mit der naiven Annahme brechen, Bilder seien einfache Kopien der Realität. Absolute äußerliche Übereinstimmung zwischen dem Dargestellten und seinem Bild kann es schon aufgrund der medialen Unterschiede nicht geben. Bilder enthalten immer konstruktive Elemente, selbst wenn sie in höchstem Grad referentiell sind. Dass dies auch für das vermeintlich authentische Medium der Fotografie gilt, ist von der Bildwissenschaft mehrfach aufgezeigt worden.⁶

Anhand von Bildern lassen sich also faktisch keine originalen Aufführungen rekonstruieren. Sie aufgrund der individuellen Umsetzung durch die Künstler jedoch einfach als Verzerrung der Realität einzustufen und ihnen deshalb jeglichen Wahrheitsgehalt abzusprechen, ist ein ebenso naiver Kurzschluss, der es kaum noch möglich macht, sich produktiv mit diesen Dokumenten auseinanderzusetzen. Die Frage, welche die Forschung in letzter Zeit beschäftigt hat, lautete daher, welchen Wert Theaterbilder überhaupt oder noch enthalten, wenn wir einmal von ihrer ausschließlich illustrativen Funktion abgesehen haben.

Ich möchte in dieser Angelegenheit auf einen Aspekt besonders hinweisen, der meines Erachtens in theaterikonografischen Studien bisher zu wenig Beachtung gefunden hat. In den Diskussionen um die verschiedenen Interpretationsansätze bleibt oftmals unbedacht, zu welchem Zweck solche Bilder angefertigt wurden – ihr Zielpublikum konnten ja kaum die Historiker von heute sein. Nicht nur Inszenierungen geraten mit der Zeit in Vergessenheit. Wie schon Théophile Gautier beklagte, geht auch die Schauspielkunst der Schauspieler mit deren Tod verloren.⁷ Genau gegen dieses Vergessen versuchte man bereits damals mit Aufzeichnungen der Premieren in Form von gedruckten Regiebüchern (»Livrets de mise-en-scène«) entgegenzuarbeiten. Die Bilder, welche dazu angefertigt wurden, erschienen, wenn nicht in den »Livrets« selbst, entweder als lose Blätter oder zusammen mit schriftlichen Werkkommentaren in Zeitschriften und Theaterallben. Ihre Funktion bestand allerdings nicht ausschließlich darin, die Erinne-

5 Dies gilt vor allem für den englischsprachigen Raum: Robert L. Erenstein: Theatre Iconography. An Introduction, in: *Theatre Research International* 22 (1997), S. 185–189; Christopher B. Balme: Interpreting the Pictorial Record. Theatre Iconography and the Referential Dilemma, in: ebd., S. 192–201; *Picturing Performance. The Iconography of the Performing Arts in Concept and Practice*, hg. von Thomas F. Heck, Rochester 1999.

6 Zum Beispiel William J. Mitchell: Realismus im digitalen Bild, in: *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, hg. von Hans Belting, München 2007, S. 249–255.

7 Théophile Gautier: *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, Paris 1904, S. 70.

nung an bestimmte dramaturgische Höhepunkte aufrecht zu erhalten. Das *Album des théâtres* zum Beispiel war nicht nur an das Theaterpublikum gerichtet. Wie dem Vorwort zu entnehmen ist, beabsichtigte man mit diesen Aufführungsdokumentationen, Richtlinien für auswärtige und spätere Inszenierungen bereitzustellen: »Les directeurs des théâtres de la province et de l'étranger trouveront dans notre Album le meilleur régulateur pour la mise en scène des ouvrages nouveaux.«

Hier waren die Bilder der Rezeption mehr als bloße Erinnerungsstücke. Sie dienten als Träger von visueller Information. Auf diese Weise sollten sie wieder in die Theaterpraxis eingehen. Nützlich mussten sie gerade für solche Interpreten geworden sein, welche selber die Pariser Aufführungen nicht miterlebt hatten. Weil sie als Vorlagen benutzt werden konnten, unterstrichen die Herausgeber auch deren Authentizität:

»Douze ou quinze jours après la première représentation d'un ouvrage dramatique favorablement accueilli du public, l'Album des Théâtres en reproduira fidèlement les principales scènes, les costumes et les décorations.«⁸

Da Bilder für den Austausch von theatraler Information eingesetzt wurden, waren sie für Theaterakteure also durchaus relevante Dokumente. Wir mögen heute an der Korrektheit ihrer Darstellungen zweifeln, für den Betrachter von damals aber waren sie von einer gewissen Verbindlichkeit. Angesichts dieser Tatsache muss man auch die vielgeäußerte Skepsis gegenüber ihrem Status als historische Quellen relativieren. Selbst für aufführungspraktische Fragen wie die nach dem Bühnenverhalten der Sänger und Schauspieler dürften sie unter diesem Gesichtspunkt wieder einzubeziehen sein. Gerade in Szenenbildern hatten die Aufführungen einen imaginären Fortbestand – wenn auch nur in der ikonischen Verdichtung eines bestimmten Moments. Noch im Nachhinein konnten diese aufgrund ihrer vergegenwärtigenden Potenz die Wahrnehmung eines Stücks prägen. Bilder wirken in unsere Realität zurück, wie jüngste Bildakttheorien besagen.⁹ Sie sind keine einfachen Behälter, in denen bloß Wissen für die Zukunft aufbewahrt wird, sondern wirken sich konstitutiv auf unsere Vorstellung und unser Denken aus. Sie formen deshalb auch unser Verständnis einer theatralen Wirklichkeit.

Dieses Prinzip gilt, wie sich exemplarisch aufzeigen lässt, genauso auch für die Theaterreportagen des 19. Jahrhunderts. Dass auch das Bild für die damalige Schauspielpraxis konstitutiv geworden ist, zeigen die drei Themenkomplexe, an denen im Folgen-

8 »Die Theaterdirektoren in der Provinz und im Ausland werden in unserem Album die beste Regelleitung für die Aufführungen von neuen Werken finden. [...] Zwölf oder fünfzehn Tage nach der ersten Aufführung eines Bühnenstücks, das beim Publikum hervorragend angekommen ist, wird das *Album des Théâtres* daraus die Hauptszenen, die Kostüme und Kulissen getreuestens abbilden.« *Album des théâtres*, Paris 1837, unpag. Prospectus.

9 Horst Bredekamp: *Theorie des Bildakts*, Frankfurt a. M. 2010.

den die Gestik der Sänger und Schauspieler analysiert wird. Ein erster Teil reflektiert über die besondere Beziehung zwischen der viel diskutierten Einbildungskraft eines Schauspielers und der visuellen Welt, die sie speiste. Die Rollengestaltung der Sänger und Schauspieler wurde damals als Leistung ihrer Imagination begriffen. Von besonderem Interesse sind in dem Zusammenhang die mehrfachen Hinweise darauf, dass dieser Prozess der Konzeption auch durch Kunstwerke angeregt werden sollte. Die zweite Ausführung gilt der Frage, inwiefern Bilder Einblick in gestische Verhaltensmuster geben können. Hier geht es um die repetitiven Ausdrucksformen eines standardisierten Gestikkatalogs, die eben, weil es sich um konventionelle Körperzeichen handelt, in den Textkritiken keine besondere Erwähnung fanden. Am Beispiel einer Karikatur von Honoré Daumier soll schließlich drittens gezeigt werden, dass sich das von der literarischen Rezeption vielbeschworene Natürlichkeitsparadigma auch auf der Grundlage einer Bildkritik diskutieren lässt.

Imagination des Schauspielers Wenn Hector Berlioz in seinen Opernkritiken die Ausführung einer Inszenierung hervorheben wollte, pflegte er gewöhnlich Begriffe wie »intelligence«, »précision« oder »perfection« dafür zu verwenden – Begriffe also, die, weil sie auf einen hohen Grad an Reflexion verweisen, die Vorstellung von einem gezielten und kalkulierten Einsatz der expressiven Mittel hervorrufen. Unter diese qualitative Auszeichnung fiel 1836 das Rollenspiel des berühmten Sängerpaars Adolphe Nourrit und Cornélie Falcon in Giacomo Meyerbeers Oper *Les Huguenots*. Der Grund, weshalb Berlioz deren schauspielerische Leistung als hervorragend einschätzte, war die Komplexität des emotionalen Ausdrucks, welche die beiden Interpreten in ihrer Umsetzung des großen Duetts im 4. Akt erreichten.¹⁰ Anhand einer Auflistung von in sich entgegengesetzten heftigen Leidenschaften gab Berlioz an, welche gemischten Gefühlszustände hier zum Nachvollzug des verworrenen Liebesschicksals dargestellt werden mussten: »C'est bien la passion, l'amour, le désespoir, la terreur, l'anxiété, qu'ils expriment, mais sans cesser d'être nobles dans leurs attitudes, naturels dans leurs gestes.«

10 Für weitere Besprechungen dieses berühmten Duetts hier richtungsweisend: Anselm Gerhard: *Liebesduette in flagranti. ›Suspense‹ und ›pacing‹ in der Oper des 19. Jahrhunderts*, in: *Mitten im Leben. Musiktheater von der Oper zur Everyday-Performance*, hg. von Anno Mungen, Würzburg 2011 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater, Bd. 23), S. 51–81, S. 61 ff.; Sieghart Döhring: *Paradoxie der Gefühle. Das Grand Duo aus Meyerbeers Les Huguenots*, in: *Möglichkeiten und Grenzen der musikalischen Werkanalyse. Gedenkschrift Stefan Kunze (1933–1992)*, hg. von der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Bern 1996 (Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft. Neue Folge, Bd. 15 [1995]), S. 139–162, sowie die Ausführungen dazu von Laura Möckli und Anselm Gerhard in diesem Band (S. 11 und 111).

Dass den beiden Sängern die Vermittlung dieser seelischen Vorgänge in überzeugender Weise gelang, hatte laut Berlioz mit ihrem beherrschten, stets die Grenzen der Darstellbarkeit berücksichtigenden schauspielerischen Verhalten zu tun. Durch den moderaten Umgang mit der Körpersprache erreichten sie Natürlichkeit in der Wirkung. Diese basierte auf einer zwar sehr ausdrucksstarken, aber trotz der erzielten Intensität nie bis ins Karikierte gesteigerten Gestik: »Tous les deux se sont arrêtés juste au point, au-delà duquel il n'y a plus que la caricature de la passion.«¹¹

Im Theater ist die Echtheit einer Emotion – anders als im alltäglichen Leben – keine Frage des authentischen Ausdrucks. Entscheidend ist nicht, ob die vorgetragenen seelischen Regungen vom Schauspieler tatsächlich durchlebt werden. Deshalb spielt hier auch der Grad der Übereinstimmung zwischen dem verborgenen inneren Empfinden und dessen körperlicher Veräußerung keine Rolle. Verantwortlich für die Nachvollziehbarkeit einer dargestellten Emotion ist die Erzeugung von Wirkung. Im Theater, wo das Geschehen von einer ganzen Menge, das heißt intersubjektiv wahrgenommen werden soll, gilt es vor allem, die zu vermittelnde Innerlichkeit gegen aussen erfahrbar zu machen – oder nach einer Definition aus der Neuen Phänomenologie »atmosphärisch« spürbar werden zu lassen.¹² Die wesentliche Aufgabe der Interpreten besteht also darin, beim Publikum Eindrücke zu hinterlassen. Die Mittel, welche ihnen zur Verfügung stehen, sind nebst der sprachlichen und gesanglichen Artikulation die Körperbewegungen.

Das Verhältnis von Körpersprache und gesprochenem Text war im 19. Jahrhundert ein vielfach reflektiertes Problem, das besonders im Zusammenhang mit der Frage nach der Kommunikation von Emotion diskutiert wurde. Die anschaulichste Darstellung findet sich in der Metapher vom Schauspieler als Maler bei Aristippe: »L'acteur se sert de deux langues: l'une parlée, et l'autre physionomique. Il ne doit jamais perdre de vue qu'il est peintre, et que c'est une partie de lui-même qui est sa toile.«¹³ Der Vergleich mit der Malerei als stummer Sprache besagt, dass der nonverbale Ausdruck der Physiognomie auf der Bühne mindestens ebenso aussagekräftig sein kann wie die Deklamation. Bei der Darstellung von Emotion geht nach Aristippe der körperliche Gestus dem gesprochenen Wort sogar voraus: »Avant de rendre par la parole un sentiment, faites-en le

11 Hector Berlioz in: *Revue et Gazette musicale de Paris* 10 (1836), S. 77.

12 Gernot Böhme: *Theorie des Bildes*, München 1999, S. 92; und allgemeiner: ders.: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Berlin 2013; Hermann Schmitz: *Gefühle als Atmosphären und das affektive Betroffensein von ihnen*, in: *Zur Philosophie der Gefühle*, hg. von Hinrich Fink-Eitel und Georg Lohmann, Frankfurt a. M. 2009, S. 33–56.

13 »Der Schauspieler bedient sich zweier Sprachen: die eine gesprochen, die andere physiognomisch. Er darf nie vergessen, dass er auch Maler ist, und dass es ein Teil von ihm selbst ist, der seine Leinwand ist.« Aristippe (Felix Bernier de Maligny): *Théorie de l'art du comédien ou Manuel théâtral*, Paris 1826, S. 333.

geste; c'est presque toujours la meilleure méthode.«¹⁴ Dieser Ratschlag an den Schauspieler wurde später zu einer der Maximen in François Del Sartre (1811–1871) Schauspiellehre, die uns in den Ausführungen einer seiner Schülerinnen ansatzweise überliefert ist:

»Le maître professait: que le geste, – véritable interprète du sentiment, – doit précéder la parole. Il ajoutait: »La parole n'est qu'un écho, la pensée devenue extérieure et visible, l'ambassadeur de l'intelligence. Toute passion énergique, tout sentiment profond, s'annonce donc par un signe de la main, de la tête, du regard, avant que la parole ne l'exprime.«¹⁵

Die eigentliche Intensität des Pathos lässt sich nach dieser Auffassung nur über die Bewegtheit des Körpers vermitteln. Deshalb besteht der Vorgang des emotionalen Ausdrucks hier in einem schrittweisen und keinem simultanen Einsatz der Mittel. Auf den Gestus folgt die Rezitation, die in affektschwacher, aber geistig zugespitzter Form das wiederholt, was unmittelbar zuvor sinnlich wahrnehmbar gemacht worden ist.

Die Beispiele zeigen, dass in der Körpersprache damals ein eigenständiges und bedeutungskonstitutives Element der Darstellung gesehen wurde. Denis Diderot diskutierte die Frage nach dem Bedeutungspotential des körperlichen Ausdrucks im Zusammenhang mit der interpretatorischen Eigenleistung des Schauspielers. Gemäß seiner Auffassung konkretisiert sich der dramatische Gehalt eines Stücks erst in dessen sinnlicher Vergegenwärtigung während der Aufführung. Da der Text die auf der Bühne zu leistende Umsetzung kaum zu regeln vermag, fällt dieser Vorgang fast ausschließlich in den Zuständigkeitsbereich des Schauspielers. Dies ist laut Diderot auch der Grund, weshalb die Ausführungen von mehrfach besetzten Rollen so unterschiedlich ausfallen können:

»Et comment un rôle serait-il joué de la même manière par deux acteurs différents, puisque dans l'écrivain le plus clair, le plus précis, le plus énergique, les mots ne sont et ne peuvent être que des signes approchés d'une pensée, d'un sentiment, d'une idée; signes dont le mouvement, le geste, le ton, le visage, les yeux, la circonstance donnée, complètent la valeur?«¹⁶

- 14 »Bevor Sie durch Worte ein Gefühl wiedergeben, machen Sie den entsprechenden Gestus dazu; das ist fast immer die bessere Methode.« Aristippe: *Théorie de l'art du comédien*, S. 206.
- 15 »Der Meister verkündete jeweils: Die Geste – dieser wahrhaftige Übersetzer des Gefühls – muss dem Wort vorausgehen. Und er fügte hinzu: Das gesprochene Wort ist nur ein Echo, das Denken, das sich auf diese Weise veräußert und sichtbar macht, der Bote der Intelligenz. Jede kraftvolle Leidenschaft, jedes tiefe Gefühl deutet sich also durch ein Zeichen der Hand, des Kopfes oder des Blicks an, bevor diese durch das Wort ausgedrückt werden.« Angélique Arnaud: *François del Sartre. Ses découvertes en esthétique, sa science, sa méthode*, Paris 1882, S. 198. Zu Del Sartre ausführlicher: Jahrmärker: *Comprendre par les yeux*, S. 134.
- 16 »Und wie sollte eine Rolle von zwei verschiedenen Schauspielern in der gleichen Weise gespielt werden können, wenn doch die Worte eines selbst noch so klaren, präzisen und sprachlich kraftvollen Autors immer nur annähernd die Zeichen eines Gedankens, eines Gefühls oder einer Idee sein können; Zeichen, deren eigentlicher Gehalt sich erst durch die Bewegung, die Geste,

Nur im gestischen Vollzug lassen sich die Ideen, Gedanken und Gefühle, die von der Sprache des Autors bloß vage angezeigt werden, ganz realisieren. Der Schauspieler ist nach Diderots Verständnis kein einfacher Übersetzer, sondern einer, der selber konzipiert. Seine schöpferische Zutat besteht in der Interpretation. Erst durch sie gelangt ein Charakter zu seiner vollständigen Entstehung.

Um sich in einen bestimmten Charakter hineinversetzen zu können, benötigt der Schauspieler seine Vorstellungskraft. Für die damalige Schauspieltheorie stand fest, dass die Ausgestaltung des Rollenspiels an die bildschöpfende Potenz der Imagination gebunden ist:

»Faculté de créer des idées, de trouver et rassembler des images: Le coeur sent, l'esprit conçoit, l'imagination enfante. Une imagination forte et mobile est nécessaire au comédien; c'est par elle qu'il se transporte dans les temps, les lieux les plus éloignés; qu'il se revêt de tous les caractères; qu'il se remplit de toutes les sensations dont le coeur humain est susceptible, et qu'il s'élève enfin jusqu'aux vertus les plus sublimes qui font les grands hommes.«¹⁷

Die Konzeption einer Rolle und mithin die Ausarbeitung einer spezifischen Körpersprache verläuft über die Produktion mentaler Bilder. Am Anfang dieses kreativen Prozesses steht also nicht die Imitation durch Einfühlung, sondern die Abstrahierung vom eigenen Empfinden. Hat sich das Bild oder das »Ideal«, wie Diderot es nennt,¹⁸ in der Vorstellung einmal herauskristallisiert, so kann ein Gefühlsausdruck jederzeit gespielt und mehrfach wiederholt werden, und dies unabhängig vom emotionalen Zustand des Ausführenden. Aristippe illustriert das für den Schauspieler vorteilhafte geistige Vermögen der Imagination am Beispiel der Klageweiber. Diese sind imstande, tiefe Betroffenheit täuschend echt zu veräußern, ohne vom Tod des Beklagten tatsächlich berührt zu sein.¹⁹

Allerdings kann die Imagination, wie Aristippe unmittelbar darauf erläutert, auch missbraucht werden. Überlässt man sie ganz ihrer selbstaktiven Phantasietätigkeit, so beginnt sie auszuschweifen und nur noch skurrile Phantomgestalten hervorzubringen, die von keiner überzeugenden Wahrscheinlichkeit mehr sind. Deshalb betont Aristippe,

den Ton, das Gesicht, die Augen und die jeweiligen Umstände vervollständigt?« Denis Diderot: *Paradoxe sur le comédien*, hg. von S. Lojkine und G. Benrekassa, Paris 1992 (1830), S. 84.

17 »Von der Fähigkeit Ideen zu kreieren und Bilder zu finden und zusammenzutragen: Das Herz fühlt, der Geist erfasst, die Einbildung gebirt. Eine starke und bewegliche Imagination hat jeder Schauspieler nötig. Durch sie versetzt er sich in die entlegendsten Zeiten und Orte; bekleidet sich mit allen Charakteren; füllt sich mit allen Empfindungen an, die das menschliche Herz empfangen kann und erhebt sich bis zu den erhabendsten Tugenden, welche die großen Menschen ausmachen.« Aristippe: *Théorie de l'art du comédien*, S. 233.

18 »Celui donc qui connaît le mieux et qui rend le plus parfaitement ces signes extérieurs d'après le modèle idéal le mieux conçu est le plus grand comédien.« Diderot: *Paradoxe*, S. 147.

19 Aristippe: *Théorie de l'art du comédien*, S. 244.

wie wichtig für die Schauspieler die klare Konturierung innerer Bilder ist. Besonders ausführlich ist in diesem Punkt Gilbert Austin:

»In the recitation of descriptions of any kind, the speaker must, in imagination, have the picture placed before his eyes, and each object must be disposed in the same order, as if actually painted. If this imaginary picture in the speaker's mind be faulty in the composition, confused, or ill grouped, his gesture will confound rather than illustrate; but if it be well conceived, and well disposed in all its parts, the speaker will seem to give it the interests of life by his skilful gesture and recitation; and the imagination of the hearer will be charmed and enlightened so that he will seem almost actually to contemplate all that the speaker describes.«²⁰

Interessant ist, dass Austin für die Steuerung dieses mentalen Vorgangs auf die Hilfeleistung von Kunstwerken wie die des Porträts oder des Historiengemäldes verweist:

»The portrait, and the attitude, and the historical picture, are pleasing and valuable in so far as they delineate the simple action of the individual, or the complex actions of many at some particular and interesting moment of the drama or the history. They support and refresh the imagination through the aid of the ›faithful eye‹ as far as the momentary comprehension of the painting extends.«²¹

Die Betrachtung von Kunstwerken stimuliert die generative Kraft der eigenen Imagination. Ferner begreift Austin die figurativen Vorlagen der Kunst auch als Stütze im Sinne eines Korrektivs, weil sie zum wahrhaftigen Sehen verhelfen (›the faithful eye‹). Der Schauspieler gewinnt durch sie eine Vorstellung von den stimmigen Beziehungen zwischen den einzelnen Komponenten, die er in seiner Rollenkonzeption zusammenzufügen hat. Das Zitieren von Gesten allein führt noch zu keinem aussagekräftigen Rollenspiel. Die Wahrscheinlichkeit eines Ausdrucks hängt vielmehr davon ab, ob Körperhaltung, Aktion und seelisches Empfinden im richtigen Verhältnis zueinander stehen. Der Schauspieler ist deshalb gefordert, solche subtilen Entsprechungen sehr genau zu überprüfen. Gemäß Austin findet er sie in den Kompositionen der Künstler exemplarisch vorgebildet.

Die Orientierung am Bild, wie sie Austin hier für den Redner diskutiert, war auch der traditionellen Schauspielkunst nicht fremd. Kaum ein Schauspielhandbuch unterließ es damals, auf den Nutzen zu verweisen, den das Studium der Kunstwerke für die Darstellung der Charakteren auf der Bühne haben kann.²² Aristippe zum Beispiel beschreibt sehr ausführlich, welche seelischen Regungen bei welchem Maler am ausgeprägtesten zur Darstellung kommen: So steht Michelangelo etwa für die »caractères énergiques«. Für den Furor und jeglichen Exzess des Sündhaften schult man sich hingegen

20 Gilbert Austin: *Chironomia or a Treatise on Rhetorical Delivery*, London 1806, S. 522.

21 Austin: *Chironomia*, S. 522.

22 Für ein Beispiel aus der Praxis sei hier auf den Sänger Adolphe Nourrit (1802–1839) verwiesen. Dazu genauer die Ausführungen im Aufsatz von Laura Möckli unter »Legends and Lives« in diesem Band, S. 13 ff.

besser an der Malerei von Peter Paul Rubens.²³ Dass allerdings nicht nur die Alten Meister zu den Orientierungsgrößen eines Schauspielers gehören, sondern ebenso sehr auch dessen Zeitgenossen, verdeutlicht Aristippe in einem Kommentar zu einer langen Liste mit über zwanzig Namen von Künstlern, die er als vorbildlich erachtete:

»Il faut joindre aux observations tirées de l'étude de ces grands maîtres, celles que fournissent aussi tous nos chefs-d'oeuvre modernes. Les productions des artistes célèbres sont une mine inépuisable, riche et variée, où l'on puisse le goût du vrai et du beau.«²⁴

Über die Adaptation und Umsetzung von visuellen Darstellungen aus der Kunst äußerte sich 1812 schon François Boisquet in seinem Manual, das er dem Sänger als Schauspieler widmete. Nach dieser Auffassung eignet sich der Sänger nur die Haltungen der gemalten Figuren an, die er anschließend dahingehend anzuwenden hat, dass er ihnen bestimmte Leidenschaften hinzufügt. Die Wahl einer entsprechenden Leidenschaft geschieht jedoch nicht willkürlich. Sie ist das Resultat einer langen Reflexion über Körperhaltung und den zu bestimmenden Charakter. Diese Reflexion geht jeder Repräsentation von Leidenschaft voraus:

»Pour parvenir à la noblesse des caractères. La noblesse des caractères s'obtient, comme nous l'avons remarqué par les observations faites sur les meilleurs tableaux, et sur les chefs-d'oeuvre de sculpteurs; ensuite on met ses poses en action, on y joint les effets des passions, sans s'en écarter.«²⁵

Auch nach Boisquet verläuft die Charaktergestaltung nicht über die Einfühlung. Was der Sänger gemäß seiner Anweisung den bewegten Figuren der Kunst zu entnehmen hat, ist nicht deren seelische Regung, sondern deren Körperstellung. Die Leidenschaft wird der adaptierten Haltung erst nachträglich hinzugefügt und in der ihr – ebenfalls nachträglich – angepassten Mimik verdeutlicht zur Darstellung gebracht.²⁶

Gestikkatalog Die historische Forschung zur französischen Schauspielpraxis geht von einer Leitthese aus, an der bis heute weitgehend festgehalten wird. Sie besagt, dass die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts innerhalb der Geschichte des Schauspielstils eine Phase

23 Aristippe: *Théorie de l'art du comédien*, S. 330.

24 »Man muss die Beobachtungen, die man aus dem Studium dieser großen Meister gewonnen hat, durch diejenigen ergänzen, zu denen auch unsere modernen Meisterwerke die Gelegenheit geben. Die Arbeiten der bedeutenden Künstler sind eine nie versiegende Quelle, reichhaltig und vielfältig, wo man sich einen Sinn für das Wahre und das Schöne aneignen kann.« Ebd., S. 332.

25 »Wie die Erhabenheit der Charakteren zu erreichen ist. Zur Erhabenheit der Charakteren gelangt man, wie bereits gesagt, durch die Beobachtungen, die man in den besten Gemälden und an den Meisterwerken der Bildhauer macht; danach versetzt man die Körperhaltungen in Aktion, und man fügt ihnen die Wirkungen der Leidenschaften hinzu, ohne davon abzuschweifen.« François Boisquet: *Essais sur l'art du comédien chanteur*, Paris 1812, S. 162.

26 Ebd., S. 160.

des ästhetischen Umbruchs bedeutete, die als Entwicklung weg von einem regelgeleiteten und kodierten hin zu einem individuellen und sehr viel freieren schauspielerischen Verhalten zu verstehen ist, das gemeinhin als natürlicher bezeichnet wird.²⁷ Das Fehlen von neuen Schauspieltheorien ab den 30er-Jahren und die zahlreichen Umstrukturierungen des Schauspielunterrichts am Pariser Conservatoire mögen als Indizien einer solchen Orientierungskrise angesehen werden.²⁸ Tatsächlich sind auch die Forderungen nach einer totalen Erneuerung und die radikale Kritik an einem erlernbaren und auf bestimmte Ausdruckstypen festgelegten Schauspielstil für diese Zeit überliefert. Doch wissen wir sehr wenig über die effektiv praktisch eingesetzte Körpersprache der Sänger. Nur ansatzweise vermögen die Regieanweisungen der *Livrets de mise-en-scène* oder die Berichte aus der Opernkritik über das damalige Rollenverhalten aufzuklären.²⁹ Da ein verbindliches Notationssystem für das Agieren auf der Bühne nie entwickelt wurde, fehlen in den schriftlichen Quellen vor allem Hinweise auf die schauspielerischen Konventionen, die in den Kommentaren und Rezensionen wohl deshalb keiner besonderen Erwähnung bedurften, weil sie der damaligen Zeit unmittelbar verständlich waren. Weil auch in den *Livrets* genaue Beschreibungen der Bewegungsabläufe fehlen, geht Jahrmärker davon aus, dass diese Vorgänge ganz den Sängern überlassen waren und dass diese sich für die Ausgestaltung an die Konventionen hielten.³⁰ Doch woran orientierten sich die Interpreten, und welche Verbindlichkeit hatten Gestikkataloge für ihr Rollenspiel? Aus den Textquellen ist tatsächlich kaum zu erfahren, inwiefern etwa die für den Schauspieler entwickelten Gestiktraktate wie die von Johann Jacob Engel verfassten *Ideen zu einer Mimik*, die nebst ausführlichen Beschreibungen der Affekte auch Figurinen enthalten, in der Praxis dann wirklich auch zum Einsatz gelangten.³¹ Gerade in diesem Punkt können jedoch Theaterbilder einen vertieften Einblick geben.

Zu den frühen Beispielen einer illustrierten Inszenierungsdokumentation gehört das *Livret* zu Aubers fünftakteriger Oper *La Muette de Portici* von 1828 (Abbildung 1). Wie das

27 Sehr aufschlussreich und dokumentarisch gut belegt dazu die Studie von Jahrmärker: *Comprendre par les yeux*.

28 Noëlle Guibert: *Musique et art dramatique. Le paradoxe de la formation de l'acteur*, in: *Le Conservatoire de Paris. Des Menus-Plaisirs à la Cité de la musique, 1795–1995*, hg. von Anne Bongrain u. a., Paris 1996, S. 163.

29 Jahrmärker: »Entscheidende Momente der Bühnenvorgänge sind nirgends dokumentiert. Detaillierte Angaben zu Gesten und Körperhaltungen gibt es nicht: Schauspiellehren bedurften dessen nicht, weil sie immer an das zeitgenössische Verständnis anknüpfen konnten; Rezensionen geben höchstens eine genauere Beschreibung der Wirkung einzelner Momente und Gesten.« *Comprendre par les yeux*, S. 103.

30 Jahrmärker: *Comprendre par les yeux*, S. 150.

31 Johann Jacob Engel: *Ideen zu einer Mimik*, Berlin 1785/86, im Folgenden zit. nach Johann Jacob Engels Schriften. *Mimik*, Berlin 1804, Bd. 7.

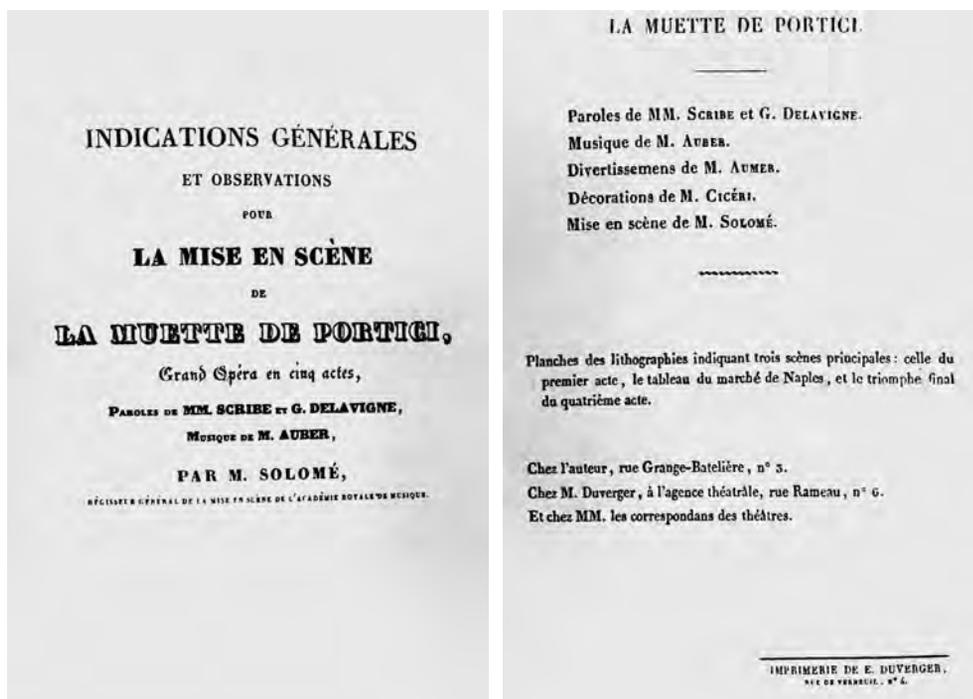


ABBILDUNG 1 M. Solomé: Indications générales et observations pour la mise en scène de *La Muette de Portici*, Regiebuch zu Daniel-François-Esprit Aubers Oper *La Muette de Portici* (1828)

Titelblatt vermerkt, wurden diese *Indications générales pour la mise en scène* durch drei Lithografien ergänzt, die den *Premier acte*, das *Tableau du marché de Naples* und den *Triomphe final du quatrième acte* wiedergeben sollten. Da die Blätter dem Regiebüchlein lose hinzugefügt wurden, können sie heute nicht mehr identifiziert werden. Erhalten hat sich zu dieser Oper aber eine Illustration der 4. Szene aus dem dritten Akt, die allerdings etwas später entstanden sein muss. Sie wurde 1840 in der Gesamtausgabe von Eugène Scribes Werken publiziert (Abbildung 2).³² Gezeigt wird, wie Masaniello und der versammelte Chor der neapolitanischen Fischer Gott um Hilfe anflehen für ihren bevorstehenden Aufstand gegen die spanischen Besatzer. Die Unterschrift zur Grafik gibt den gesungenen Text der Dargestellten wieder: »sois avec nous, protège-nous!« Bereits etliche Jahre früher hatte Engel die gleiche Positur, wie sie der bittende Masaniello hier einnimmt, in seinem Traktat als *Figurine* aufgeführt (Abbildung 3). Wie er der Illustration kommentierend hinzufügte, wird das Verlangen nach der Aufmerksamkeit der Götter durch eine Aufwärtsbewegung der Hände zum Ausdruck gebracht, und zwar, wie auch im Beispiel von Masaniello ersichtlich, nicht etwa mit zusammengefalteten, sondern mit offenen Händen, weil in der Seele der Hoffnungsvollen Freude herrsche und Freude

32 Oeuvres complètes de M. Eugène Scribe, Paris 1840, Bd. 1.



ABBILDUNG 2 La Muette de Portici, 3. Akt, 4. Szene, in: Oeuvres complètes de M. Eugène Scribe, Paris 1840, Bd. 1



ABBILDUNG 3 Johann Jacob Engel: Ideen zu einer Mimik, Berlin 1785/86, Fig. 36

öffne. Auch die Schrittstellung der Figurine stimmt weitgehend mit derjenigen von Masaniello überein, zu der es heißt:

»Der vorgreifende rechte Fuß hat einen festen Stand; der linke, nur in mäßiger Entfernung hinter ihm, weil ein zu weiter Schritt mit den mäßig erhobenen Händen und leicht gekrümmten Armen nicht zusammenstimmen würde, erscheint schwebend, wie zu einem neuen Schritte vorwärts gefasst.«³³

Kann man aufgrund dieser Übereinstimmung der beiden Bildquellen deshalb darauf schließen, dass sich der in der Grafik dargestellte Sänger für seine Inszenierung auch wirklich an Engel orientiert hat, oder hat möglicherweise der Illustrator für die grafische Wiedergabe der Szene nachträglich aus Engels Traktat zitiert, das damals eine ebenso beliebte Vorlage auch für Künstler gewesen ist? Die Frage lässt sich leider in diesem Fall nicht weiter klären. Es gibt jedoch ein anderes Beispiel einer visuellen Entsprechung, deren Wahrscheinlichkeit besser überprüft werden kann. Die handkolorierte Grafik zu Halévys Grand opéra La Juive zeigt die Szene, in der Rachel zum Schutz von Léopold, der hinter ihr steht, vor Eléazar in die Knie sinkt, während dieser mit geballter Faust auf den Prinzen loszugehen droht (Abbildung 4). Engel kommentiert in seinem Traktat, dass

33 Engels Schriften, S. 382; S. 383.



ABBILDUNG 4 *La Juive*, 2. Akt, 7. Szene,
in: *Album des théâtres*, Paris 1837



ABBILDUNG 5 Johann Jacob Engel: Ideen zu
einer Mimik, Berlin 1785/86, Fig. 25

die von Furcht und Schrecken gezeichnete Figur die Augen vor der herannahenden Bedrohung schließen und sich deshalb mit der einen Hand das Gesicht verdecken würde, wie die identischen Posen von Léopold und der Figurine zeigen (Abbildung 5).³⁴ Die Analogie legt nahe, dass sich der Sänger in der Erstaufführung von *La Juive* für die Interpretation dieses Gefühlszustandes auf eine Konvention bezogen hat. Dass diese Annahme berechtigt ist, bestätigt in diesem Fall der Entstehungskontext der Darstellung. Publiziert wurde die Grafik 1836 im *Album des théâtres*, wo der Anspruch auf Authentizität der Szenenbilder von den Herausgebern explizit geäußert wird. Da die Dokumente des Albums als Vorlagen für kommende Inszenierungen vorgesehen waren, dürfen wir also davon ausgehen, dass dieser habituelle Gestus auch von der damaligen Aufführungspraxis als verbindlich eingestuft wurde.

Vermutlich haben sich in den Theaterbildern vor allem jene Momente einer Inszenierung niedergeschlagen, die an sich schon auf der Bühne eine ikonische Präsenz besaßen. Und auch von den Ausdrucksgebärden dürften sich vor allem die zu Konventionen verfestigt haben, welche dem visuellen Gedächtnis am leichtesten einzuprägen waren. Dieser Beobachtung widmet sich die folgende Besprechung repetitiver Aus-

34 Engels Schriften, S. 221.

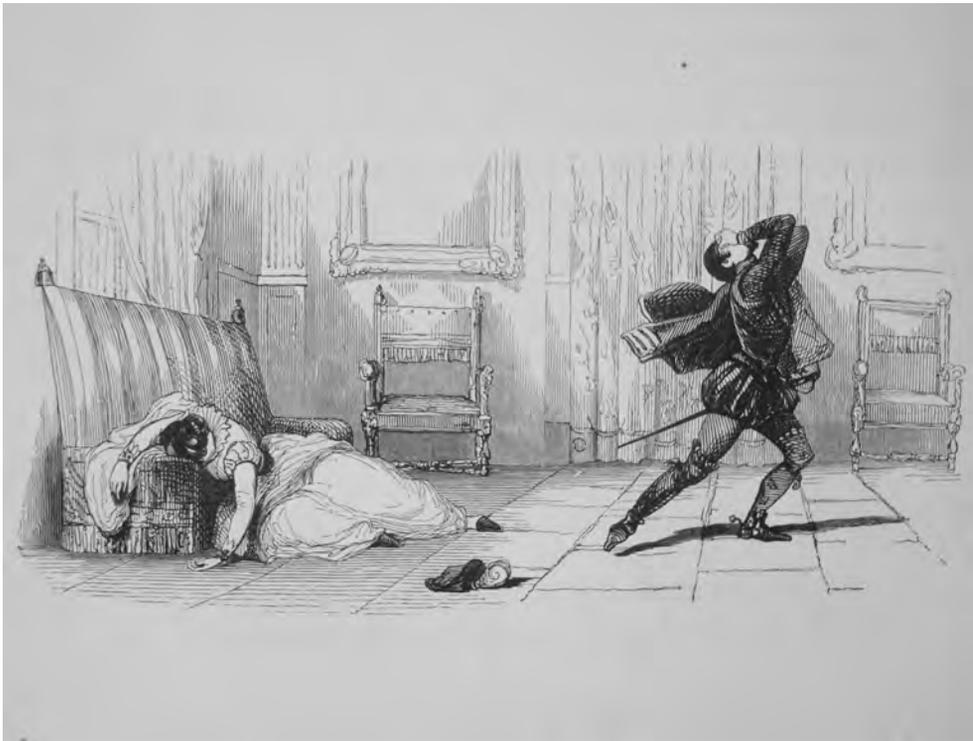


ABBILDUNG 6 *Les Huguenots*, 4. Akt, Großes Duett, in: *Les Beautés de l'opéra ou Chefs-d'oeuvres lyriques*, Paris 1845, S. 24

drucksformen, die in den Illustrationen zu Meyerbeers gut dokumentierter Oper *Les Huguenots* auszumachen sind.

Valentine, die Tochter des erzkatholischen Grafen St. Bris, will vor Verzweiflung sterben »Ah! Pitié! je meurs! Ah!«, weil sie ihren Geliebten Raoul, den Anführer der Hugenotten, nicht zurückzuhalten vermag. Raoul hat im Hause von Valentines Vater von dem heimlich geplanten Angriff der Katholiken auf die in Paris versammelten Hugenotten erfahren. Wie der blutige Kampf beginnt, fühlt er sich gezwungen, seinen Glaubensbrüdern zu Hilfe zu eilen. Valentine gerät völlig außer sich und fällt ohnmächtig zusammen. Der Moment ihrer Bewusstlosigkeit wurde 1845 in *Les Beautés de l'opéra* grafisch festgehalten (Abbildung 6) – einem Album, das anhand von Szenenbildern und einer schriftlichen Wiedergabe der Handlung und einiger gesungener Worte das Ereignis der Oper dokumentierte.³⁵ Dass das kraftlose Hinsinken von Valentine auch auf der Bühne über einem Kanapee stattgefunden hat, bestätigt eine handschriftliche Notiz zu der Szene in einem etwas später publizierten Livret: »Quand elle tombe sur le canapé [...]«³⁶

35 *Les Beautés de l'opéra ou Chefs-d'oeuvres lyriques*, Paris 1845.

36 *Les Huguenots*, hg. von Calmann Lévy, Paris 1893, S. 73.



ABBILDUNG 7 Rachel als Camille in *Horace*, 4. Akt, 9. Szene, 1838, Daguerreotypie, abgebildet in: *Rachel et la Tragédie* par M. Jules Janin, Paris 1861



ABBILDUNG 8 *Les Huguenots*. Raoul: »vois ces cadavres sanglants«, 4. Akt, Großes Duett, in: *Oeuvres complètes de M. Eugène Scribe*, Paris 1841, Bd. 2

Der in einen Sessel zurückgesunkene Körper nimmt eine offensichtlich vorgeprägte Stellung ein, wie das sehr wertvolle Dokument einer Daguerreotypie zur damaligen Aufführungspraxis zeigt (Abbildung 7). Die berühmte Schauspielerinnen Rachel (Élisabeth Rachel Felix, 1821–1858) wurde 1838 in der Rolle als Camille in einer vergleichbaren Situation fotografiert. Allerdings ist die dargestellte Camille hier tatsächlich im Begriff zu sterben, weil sie zum Opfer von politischen Machenschaften geworden ist. Schon Rachel setzte mit ihrer Interpretation eine bedeutende Darstellungstradition fort, wie Anne-Louis Girodets Zeichnung der Schlusszene aus Racines Tragödie *Phèdre* verdeutlicht. Die darniederliegende Königin Phädra hat Selbstmord begangen, nachdem sie aufgrund einer heimlichen Liebe schuldig gewordenen ist.³⁷

Valentine hingegen stirbt nicht. Die wie eine Sterbepose wirkende Ohnmachtsstellung markiert bloß den Zustand ihrer Ausweglosigkeit. Es war die Einsicht in die Entschlossenheit ihres Geliebten, aus ihrem Versteck zu fliehen, die sie hat kraftlos werden lassen. Raoul selbst hatte versucht, sie von seiner Pflicht zu überzeugen, und sie zum Fester gezerzt, damit sie sich ein Bild vom Ausmaß des Schreckens machen könne: »Tiens! Vois, sur ce rivage / Vois ces cadavres sanglants!« (Abbildung 8).

³⁷ Anne-Louis Girodet: *La Mort de Phèdre*, um 1800, Zeichnung, Harvard Art Museum, Boston.



ABBILDUNG 9 *Les Huguenots*. Raoul und Valentine, 4. Akt, Großes Duett, in: *Album des théâtres*, Paris 1837

Um ihn zurückzuhalten, hatte Valentine das Äußerste versucht, das sie sich in ihrer Situation als verheiratete Frau zumuten konnte. Sie hatte Raoul ihre Liebe offenbart. Durch das überraschende Liebesgeständnis gelang es ihr, seine Aufmerksamkeit für eine Weile ganz auf ihr privates Schicksal zu lenken. Doch der Klang der Sturmglocken, der sie plötzlich durch das Fenster erreichte, setzte seinem Liebestaumel ein abruptes Ende und holte ihn sogleich wieder zurück in die Realität seiner politischen Berufung. Die Illustration im *Album des théâtres* zeigt Raoul in genau diesem Zustand der inneren Zerrissenheit (Abbildung 9): Noch hat er sich nicht aus den Umarmungen von Valentine gelöst, aber sein Blick schweift bereits in die Ferne, aus der die Kampfsignale kommen.

Und trotz der Gewissheit über seinen sicheren Tod entschließt er sich, Valentine zu verlassen und seine Genossen zu unterstützen. Allerdings zögert er ein zweites Mal, wie er Valentine ohnmächtig zusammengebrochen sieht. Dass für Raoul an dieser Stelle noch einmal ein Moment des Innehaltens und der Besinnung auf sich selbst beginnt, zeigt die Zäsur in der musikalischen Gestaltung (siehe Notenbeispiel 1).

Valentine haucht ihren letzten Seufzer auf einem schwachen *h* im *Pianissimo* aus, der über die Resonanz im Orchester zum *Andantino*-Teil führt. Es ist die Verlangsamung des Tempos, die den inneren Vorgang von Raouls Selbstbefragung einleitet. Wem genau das die Kehrtwende markierende »Reviens à toi« gilt, ist von da aus gesehen zweideutig: Es kann in einem ganz plakativen Sinne einfach an die ohnmächtig gewordene Valentine gerichtet sein, die wieder zu sich kommen soll, aber ebenso sehr könnte es auch Raoul selbst gelten als Aufforderung, aus dem eigenen Racheeifer zu erwachen. Durch sein Zweifeln »Que faire? [...] Pourrais je encore résister à ces pleures?« gerät Raoul in einen schmerzhaften inneren Zwiespalt, der hier nicht nur physiognomisch, sondern auch verbal zum Ausdruck gebracht wird: »Oh moment redoutable!« In den Regieanweisungen heißt es, dass Raoul in größter Aufregung sei: »Raoul, dans le plus grand trouble.«³⁸ Diesem seelischen Ausnahmezustand wird vor allem musikalisch Nachdruck verliehen.

VALENTINE

R. *glants! Ah! ma raison s'é-ga-re! Ah! for-tu-*

v. *-cra-ble! Ra-oul! ils te tue-ront! Ah! pi-*

v. *-tié! je meurs! Ah! Andantino (elle s'évanouit) RAOUL long presque parti*
Reviens à toi!... Que faire?

ii. *douloureusement*
O moment redou-ta-ble! Hélas! Pourrais-je encor

NOTENBEISPIEL 1 Les Huguenots, Valentine und Raoul, Schluss 4. Akt, Großes Duett

404 (On entend de nouveau les cloches)
 All.^o (♩ = 144) *f*

R.
 résister à ses pleurs? Non! fuy_ons! fuyons! fuy_ons!
 All.^o

pp
p *crce.*
 Cloche Cloche

R.
 _ons!
stringendo
Ped *crce. sempre* *f*

(Regardant Valentine qui commence à revenir à elle)
ad lib. (Il s'élançe du balcon et disparaît Valentine pousse un cri et s'évanouit de nouveau)

R.
f Dieu, veille sur ses jours, Dieu secon - ra - ble!
a tempo
f *suiv. le chant* *f*

dimin. *p*

morendo *f* *Ped* *

Fin du 4^e Acte

Es ist die einzige Stelle innerhalb von Raouls rezitativischer Deklamation in leise gesungenen Sechzehnteln, die hier aus langen Noten besteht und in ein breites *Crescendo* mündet, das in einem hohen *a* kulminiert. Musikalisch handelt es sich um die einzig expressive Stelle innerhalb des ansonsten in tiefer Lage konzipierten Soliloquiums. Wie der Illustration aus dem Album zu entnehmen ist, begleitete diesen ausdrucksstarken Moment ein ebenso markanter Gestus der Exaltation (Abbildung 10). Raoul hat seinen Kopf nach hinten geworfen und fasst sich mit beiden Händen an das nach oben gerichtete Gesicht, als wollte er sich durch das Verschließen der Augen vor der eigenen Verzweiflung schützen. Er nimmt dieselbe Körperstellung ein wie in einem von Eugène Delacroix' Theatergemälden *Ophelia*, die wegen der Ermordung ihres Vaters durch ihren einstigen Verehrer Hamlet in tiefste Verzweiflung geraten ist – eine Verzweiflung, die sie wahnsinnig werden lässt und schließlich in den Selbstmord treiben wird (Abbildung 11).³⁹

Aus der schriftlichen Schilderung des Vorgangs, die Gautier für das Album verfasst hat, geht nicht hervor, dass Raoul auch diesen inneren Kampf mit sich austrägt. Der Text besagt lediglich, dass dieser sich gewaltsam aus den Umarmungen von Valentine befreit und Gott um Hilfe für seine Geliebte ersucht, bevor er durch das Fenster in die Menge der Kämpfenden springt:

»Entends-tu? s'écrie Raoul éperdu, mes amis succombent, ils m'appellent. Que Dieu veille sur toi, je vais les venger, je vais mourir.« Et, se dégageant violemment des étreintes de son amante, il s'élançe dans la rue par la fenêtre. Valentine pousse un cri déchirant et tombe évanouie sur le carreau.«⁴⁰

Valentines erster Zusammenbruch, wie die Illustration ihn zeigt, bleibt hier unerwähnt. Nur das Bild vermag in dieser Dokumentation über das eigentliche psychische Drama von Raoul aufzuklären und somit auch über die Doppelläufigkeit des narrativen Strangs, die hier auf komplexe Art Privates mit Öffentlichem vermengt. Dass Raoul außer sich (»éperdu«) ist, wie es am Ende der erzählerischen Zusammenfassung heißt, bezieht sich auf seine Gewissheit darüber, dass er sterben wird. Außer sich in Bezug auf sein privates Schicksal ist er nur in diesem *Andantino*-Teil der Selbstbefragung. Wie er Gott anfleht, über seine Geliebte zu wachen, hat sich der durch Valentines Ohnmacht hervorgerufene Gefühlstrubel bereits gelegt, denn hier ist sein Entschluss zu fliehen fest gefasst: »Regardant Valentine à moitié évanouie. Dieu! ... veillez sur ses jours.«⁴¹

Valentine wird später auch aufbrechen und nach ihrem Geliebten suchen. Um sich in letzter Stunde mit ihm vermählen zu können, muss sie zum Protestantismus konver-

39 Für einen Überblick über Hamlet-Darstellungen in der Kunst: Alan R. Young: *Hamlet and the Visual Arts, 1709–1900*, Newark 2002.

40 Théophile Gautier: *Les Huguenots*, in: *Les Beautés de l'opéra* 1845, S. 24.

41 *Les Huguenots* 1893, S. 74.



ABBILDUNG 10 Les Huguenots. Raoul (Detail), 4. Akt, Großes Duett, in: Les Beautés de l'opéra ou Chefs-d'oeuvres lyriques, Paris 1845, S. 24



ABBILDUNG 11 Eugène Delacroix: Hamlet vor dem Körper von Polonius, 1855, Öl auf Leinwand, Musée des Beaux-Arts, Reims



ABBILDUNG 12 Achille Devéria: Les Huguenots, Ermordung von Valentine, Raoul und Marcel, in: Album de l'opéra, Paris 1844



ABBILDUNG 13 Johann Jacob Engel: Ideen zu einer Mimik, Berlin 1785/86, Fig. 37



ABBILDUNG 14 Les Huguenots, Schlusszene, in: *Les Beautés de l'opéra ou Chefs-d'oeuvres lyriques*, Paris 1845, S. 31



ABBILDUNG 15 Achille Devéria und Louis Boulanger: *Romeo und Julia*, Schlusszene, in: *Souvenirs du théâtre anglais à Paris*, dessinés par MM. Devéria et Boulanger, avec un texte par M. Moreau, Paris 1827

tieren, was sie zum gejagten Feind der militanten Katholiken macht. Gemeinsam mit Raoul und dem Diener Marcel wird sie von den Schergen aus ihrem Versteck gerissen und ermordet. Dass sich Valentine in dem Moment als Opfer preisgibt, zeigt 1844 die Darstellung einer Interpretin im *Album de l'opéra* (Abbildung 12).⁴² Ihre linke Hand erscheint geöffnet und gegen die Erde gesenkt. Zugleich ersucht Valentine Gott um Gnade. Wie der Vergleich mit der entsprechenden Figurine in Engels Traktat verdeutlicht, wird dieses Verlangen, von den Göttern beachtet zu werden, durch den zum Himmel gerichteten Blick zum Ausdruck gebracht (Abbildung 13).⁴³

Schließlich macht das Tableau der Schlusszene, gleich wie schon in der Inszenierung von Shakespeares *Romeo und Julia*, deutlich, dass der gemeinsame Tod die beiden Liebenden für immer vereint (Abbildung 14). Den Anhaltspunkt für diese Vermutung,

⁴² *Album de l'opéra*, Paris 1844.

⁴³ »Die Verehrung [der Götter] aber, wissen wir, zieht die Muskeln des Angesichts nieder, lässt die Glieder des Körpers hangen, tritt in die Entfernung. [...] Arm und Hand ziehe sich, ohne gleichwohl wie welk am Körper niederzuhängen, gegen die Erde; der linke Fuß stehe nun fest, und der rechte, wie in der Bereitschaft zurückzutreten, schwebend; der Körper sei um eben so eine Kleinigkeit zurück, als vorher vorwärts gebeugt (Fig. 37). So wenigstens die Stellung während der langsamen, gezogenen, gedämpften Declamation der Worte: ›Was hat ein Sterblicher, um euch zu danken‹ –, denn bei dem Folgenden: ›als Freudenthänen?‹ würd' ichs sehr wohl zufrieden seyn, wenn das in der Seele herrschende, nur unterbrochene Verlangen, von den Göttern beachtet zu werden, wieder Leben erhalte; und indem die ganze übrige Stellung bliebe, auch die linke offene Hand noch gegen die Erde gesenkt erschiene [...]«. Engels *Schriften*, S. 385–387.

dass eine schauspielerische Konvention die beiden Werke verbindet, liefern die historischen Aufführungsdokumente. Valentine stirbt wie Julia nach ihrem Geliebten. Ihre letzten Worte richtet sie an ihren herbeigeeilten Vater, der erst jetzt erkennt, dass er zum Mörder seiner eigenen Tochter geworden ist. Dann sinkt Valentine tot über dem Körper von Raoul zusammen, wie es in den Regieanweisungen der Livrets heißt: »elle retombe sur le corps de Raoul«. ⁴⁴ Dass Shakespeares Tragödie und im Spezifischen die damals wohl berühmteste Sterbeszene eines Liebespaars auch für das tragische Finale von Meyerbeer beispielhaft geworden sein soll, ist für jene Zeit nicht unwahrscheinlich. Die große Faszination für Shakespeares Theaterstücke lösten in Paris 1827 die berühmten Aufführungen einer dort gastierenden englischen Schauspieltruppe aus. Zu den Bewunderern deren schauspielerischen Leistungen gehörten Persönlichkeiten wie Hector Berlioz oder Alexandre Dumas. Aufsehenerregend war für sie die offensichtlich auffallend natürliche, aber gleichzeitig ausdrucksstarke Gestik der Engländer. Eugène Delacroix erkannte in dem einschneidenden Theaterereignis, das massenweise Publikum anzog, vor allem ein Lehrstück für die jungen Pariser Interpreten: »Les Anglais ont ouvert leur théâtre. [...] Enfin ils ont la vogue. [...] Nos acteurs vont à l'école et ouvrent de grands yeux. Les conséquences de cette innovation sont incalculables.« ⁴⁵ Dementsprechend gut wurden die Aufführungen auch dokumentiert. Noch im gleichen Jahr erschien das von Achille Devéria und Louis Boulanger reich illustrierte Album *Souvenirs du théâtre anglais à Paris*, das auch eine Illustration der Schlusszene von *Romeo und Julia* enthält (Abbildung 15). Der begleitende Text schildert hier ebenfalls detailliert, wie Julia über dem Körper ihres bereits toten Geliebten versiegt: »Tous deux se livrent au bonheur de se revoir après une séparation qui devrait être éternelle. [...] Roméo exhale son dernier soupir, et Juliette éperdue se poignarde et meurt sur le corps de son amant.« ⁴⁶

Tradierter Gestus versus Natürlichkeitsparadigma Die Berücksichtigung von Vorbildern und Konventionen war schon im damaligen Bewusstsein der Theaterakteure ein paradoxes Problem. Obschon man einerseits darum bemüht war, den Schauspielern Hilfsmittel an die Hand zu geben, blieb die Warnung vor einem unreflektierten Umgang mit den Vorgaben nie aus. Das Urteil eines Schauspielers vermögen diese nämlich nicht zu schulen. Man müsse als Schauspieler selber bestimmen, welchen Charakter und welche Emotion man mit der Rolle verbinde, wie Aristippe sagt. ⁴⁷ Wer also nicht wählen kann,

⁴⁴ *Analyse-programme des Huguenots*, Lyon 1837, S. 16.

⁴⁵ *Correspondence générale de Eugène Delacroix*, hg. von André Joubin, Paris 1935, Bd. 1, S. 162–163.

⁴⁶ *Souvenirs du théâtre anglais à Paris, dessinés par MM. Devéria et Boulanger, avec un texte par M. Moreau*, Paris 1827, S. 27.

⁴⁷ Aristippe: *Théorie de l'art du comédien*, S. 241.



ABBILDUNG 16 Honoré Daumier: *Physionomies tragiques*, Nr. 4, Hamlet, in: *Le Charivari* 1851



ABBILDUNG 17 Johann Jacob Engel: *Ideen zu einer Mimik*, Berlin 1785/86, Fig. 12

ist ein schlechter Schauspieler. Selbst Engel vermerkt in seinen Anleitungen für die Praxis, dass auch die klügsten Regeln und größten Gallerien von Gemälden dem Interpreten das eigene Denken nicht ersparen würden.⁴⁸ Auswahl, Kombination und Anwendung der vorgeprägten Muster bleiben stets seine Sache. Eine servile Befolgung von Konventionen und Traditionen wurde in jedem Fall kritisiert, weil einfache Repetition zu Monotonie führt und somit zu einem Widerspruch mit der Natur, die bekanntlich nie zweimal das Gleiche hervorbringt.⁴⁹ Schließlich bemisst sich für Aristippe der Grad der Genialität eines Schauspielers an eben diesem Umgang mit den zu imitierenden Vorbildern:

»L'imitateur sans génie, copie servilement; il se traîne sur les traces de son maître. [...] L'homme de génie imite aussi, mais non en écolier. Ses imitations ne sont pas un assemblage de pièces rapportées, il refond ses matériaux.«⁵⁰

Im Sinne einer solchen Kritik dürfte Honoré Daumier seine Serien von karikierten Schauspielgebärden angefertigt haben, die 1841 und 1851 in der französischen Zeitschrift *Le Charivari* erschienen sind. Auch diese Halbfigurenbilder enthalten standardisierte Körperhaltungen, die bereits Engel in seinem Musterkatalog aufgeführt hatte. Blatt 4 der

48 Günther Heeg: *Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*, Basel 2000, S. 308.

49 Aristippe: *Théorie de l'art du comédien*, S. 234.

50 »Der Nachahmer ohne Genie kopiert sklavisch genau. Er kriecht auf den Spuren seines Lehrers. [...] Der Geniale imitiert auch, aber nicht wie ein Schüler. Seine Nachahmungen sind keine Zusammenstellung von bloß zusammengetragenen Teilen, er überarbeitet sein Material.« Aristippe: *Théorie de l'art du comédien*, S. 236.



ABBILDUNG 18 Honoré Daumier: *Physionomies tragico-classiques*, Nr. 6, *Athalie*, in: *Le Charivari* 1841



ABBILDUNG 19 Johann Jacob Engel: *Ideen zu einer Mimik*, Berlin 1785/86, Fig. 14

Physionomies tragiques zeigt Hamlet, wie er von seiner Mutter ein Geständnis ihrer Unschuld verlangt und ihr zum Schwur die Urne reicht, worauf diese mit einer signalsendenden Bewegung reagiert (Abbildung 16). Ihren Oberkörper wendet sie drastisch zur anderen Seite ab und den Arm hebt sie bis auf die Höhe ihrer Brust an. Gemäß Engel bringt dieser konventionelle Gestus den Willen zum Ausdruck, eine unangenehme Erinnerung von sich zu stossen (Abbildung 17).⁵¹ Den Gedanken an den Tod seines Vaters, den Hamlet mit aller Kraft zu rächen versucht, ist das, was die Königin in diesem Moment auch ohne Aufklärung von sich abwenden und einfach vergessen möchte.

An anderer Stelle wird von Daumier ein äußerst häufig imitierter Erhabenheitsgestus ins Lächerliche gezogen (Abbildung 18/19).⁵² Es handelt sich um die illustrierte Szene aus Racines Tragödie *Athalie* von 1841: »Oui, je viens dans son temple adorer

51 »Wenn Lear sich des schändlichen Undanks seiner Töchter erinnert, womit sie in einer so stürmischen Nacht sein graues Haupt Wind und Wetter Preis gaben, und er dann auf einmal ausruft: ›O hier auf diesem Wege komm' ich zum Wahwitz; ich muss ihm ausweichen; nichts mehr davon!‹ so ist da kein äußerer Gegenstand, von dem er Blick und Körper mit Abscheu verwenden dürfte; und doch wird er sich von der Seite wegdrehn, gegen die er gerichtet war, wird mit verwandter Hand die unangenehme Erinnerung gleichsam von sich stoßen, zurückscheuchen (Fig. 12).« Engels Schriften, S. 151.

52 Engel: »Anders ist das Gebhrdenspiel bei Bewunderung des Erhabnen: [...] doch ist sie übrigens mit Füßen, Händen, Gesichtszügen, in Ruhe. Oder wenn sich im Anfange die Hand bewegt; so wird sie nun nicht mehr, wie bei Bewunderung des Großen, vorwärts ausgestreckt, sondern erhoben.« Engels Schriften, S. 167.

l'Eternel«. Den Effekt des Komischen erzeugt hier die Kombination mit einer Assistenzfigur, die ganz offensichtlich von der unmittelbaren Beschwörung des Ewigen nichts begreifen will.

Daumiers Karikaturen haben den Einsatz von pathetisch aufgeladenen Gesten zum Gegenstand ihrer Kritik. Sie zeigen vor allem, wie künstlich und grotesk ein übermäßig affektiertes Verhalten auf der Bühne wirken kann. Eine mit Daumiers Haltung vergleichbare Kritik übte zur gleichen Zeit Théophile Gautier am aktuellen Schauspiel der Sänger:

»Chanter d'une manière dramatique, n'est pas, comme on le croit trop souvent, arpenter le théâtre, faire de grands bras, rouler de gros yeux; c'est accentuer les passages énergiques, exprimer la passion et le sentiment par des inflexions de la voix, par cet accent que l'âme donne à la parole, et non par des gestes exagérés.«⁵³

Aus Anlass einer Aufführung von Halévy's *La Juive* schrieb er 1841, dass wer nach dem Conservatoire ein guter Schauspieler werden wollte, zuerst den Gestikunterricht seiner Lehrer vergessen sollte.⁵⁴ Gautier war der festen Überzeugung, dass man das Schauspiel nicht erlernen könne und dass die Gebärdensprache »un don naturel« sei. Diese Ansicht, dass der Schauspieler sein Schauspiel mehr nach dem eigenen Instinkt und Empfinden auszurichten habe, wurde auch von anderen geteilt. In Hippolyte Augers *Physiologie du théâtre* von 1840 zum Beispiel findet man den für diese Zeit typischen Hinweis, dass schon Quintilian dem Redner geraten habe, zuweilen von den Regeln etwas abzusehen, um sich spontan auch einmal auf die natürliche Veranlagung zu verlassen.⁵⁵



ABBILDUNG 20 Honoré Daumier: *Physionomies tragiques*, Nr. 3, *Athalie*, in: *Le Charivari* 1851

- 53 »Das Singen im Theater besteht, anders als man nur zu oft glaubt, nicht darin, dass man auf der Bühne einfach auf und ab geht, große Armbewegungen macht und die Augen rollt; sondern darin, die kraftvollen Stellen hervorzuheben, Leidenschaft und Gefühl durch die Modulierung der Stimme auszudrücken, durch eben diesen Akzent, den die Seele der Sprache gibt, und nicht durch übertriebene Gesten.« Théophile Gautier: Artikel vom 27. Dezember 1847, in: ders.: *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paris 1859, Bd. 5, S. 207.
- 54 Gautier: *Histoire de l'art dramatique*, Bd. 2, S. 92. Zu dieser Kritik ausführlich auch Jahrmärker: *Comprendre par les yeux*, S. 113.
- 55 Hippolyte Auger: *Physiologie du théâtre*, Paris 1840, Bd. 3, S. 28.

Die Kritik von Daumiers Grafikfolge hatte vor allem einen Adressaten. Sie richtete sich gegen solche Schauspieler, die nur darauf bedacht waren, eine bestimmte Tradition einzuhalten.⁵⁶ Darauf schließen wir aufgrund der Bildkonzeption in der später entstandenen Illustration zu Racines Tragödie (Abbildung 20). Wie der unten zitierte Absatz aus dem Theatertext angibt, handelt es sich um den Moment, in dem die aufgebrachte Athalie Abner, dem Heerführer der Könige von Juda, und Mathan, dem abtrünnigen Priester und Diener des Baal, einen grauenerregenden Traum schildert. Ihre verstorbene Mutter ist ihr darin erschienen und hat von großem Unheil berichtet, das Athalie bevorstehe. Grund dafür ist das Überleben eines von Athalies Enkelsöhnen, der als einziger der Machtversessenheit seiner mörderischen Großmutter nicht zum Opfer gefallen ist. Wie Athalie berichtet, glaubte sie im Traum, dass sich das Schattenbild gegen sie neigen würde, und streckte ihre Arme danach aus. Doch der Geist der Mutter verflüchtigte sich sogleich, und sie fand »Nichts als ein scheußliches Gemisch von Knochen / Und Fleisch, zerhackt und durch den Koth / Geschleift, von blut'gen Fetzen und Gebeinen, / Um die der Hunde Meute gierig kämpfte.« (Akt V, Szene II)

Genau diese Verse gehörten damals zu den auserlesenen Stellen der Tragödienliteratur, an denen die Kunst der Deklamation seit Generationen geübt wurde. Jean Maudit Larives Anweisungen zur Stimmführung, die er 1810 in den *Cours de déclamation* veröffentlichte, zeigen, dass es sich um einen emotional aufgeladenen Moment handelt.⁵⁷

Die ganze Passage sei mit Pomp und gut artikulierter Deklamation vorzutragen. Eine Änderung im Tonfall bereitet den am Ende stehenden dramatischen Höhepunkt vor: »changer de ton, en prendre un lugubre et tragique«. Der Rezitationsverlauf der vier Verse ist seinerseits in verschiedene Intensitätsgrade unterteilt: »il faut graduer les quatre vers suivans de sorte que la force de l'expression et de la voix se portent sur le dernier«, wobei für den von Daumier zitierten Vers ein »ton affectueux« vorgesehen ist: »Mais je n'ai plus trouvé qu'un horrible mélange / D'os et de chair meurtris, et traîné dans la fange; / Des lambeaux pleins de sang et des membres affreux, / Que des chiens dévorans se disputaient entr'eux!« Die durch die Flexion der Stimme zu erreichende Steigerung soll schließlich in das entsetzte »Grand Dieu!« von Abner münden, das »avec horreur« auszusprechen sei.

Gestisch bringt Athalie ihr Entsetzen durch Spreizen der Finger und Anheben der Handflächen zum Ausdruck. Für exakt diese Inszenierung gab es zu Daumiers Zeit ein visuelles Muster, das in praktisch allen großen Schauspielalben zirkulierte: das Rollen-

56 Zu einer historischen Kontextualisierung von Daumiers Theaterbildern siehe Daumier und die Theaterwelt, hg. von François Périer, Genf 1981, S. 124.

57 Jean Maudit Larive: *Cours de déclamation*, Paris 1810, Bd. 2, S. 42.

bild von Mademoiselle Dumesnil, von dem hier die Version der Veröffentlichung im *Album dramatique* von 1820 gezeigt wird (Abbildung 21).

Daumiers offensichtlicher Bezug auf diese Vorlage soll dem Betrachter vor Augen führen, wie sehr auch im 19. Jahrhundert der alte Stil der schulbildenden Tragödieninterpreten des 18. Jahrhunderts immer noch kultiviert wurde. Zu diesen ausgewiesenen Vorbildern gehörte die berühmte Schauspielerin Marie-Françoise Marchand,

alias Mademoiselle Dumesnil, die, wie Daumiers visuell nachgestellter Reverenzerweis zeigt, weit über ihren Tod hinaus mit der Rollengestaltung der *Athalie* in Verbindung gebracht wurde.

Die 1802 in Paris verstorbene Mlle Dumesnil war Hauptdarstellerin am Théâtre-Français, wo sie 1737 debütierte. Zu ihren Rivalinnen gehörte Mademoiselle Clairon – der andere weibliche Star der Comédie Française. Es war eine auch öffentlich debattierte Rivalität, die sich selbst noch in den Ausführungen ihrer posthum veröffentlichten *Memoiren* niedergeschlagen hat. Die beiden Schauspielerinnen trennte ein diametral entgegengesetztes Schauspielverständnis. Schon Diderot diskutierte die Paradigmen seiner Theorie der Authentizität im *Paradoxe* an diesem berühmten Duo der Gegensätze. Es war seine Überzeugung, dass nur der innerlich nüchterne und seine Imitation kontrollierende Schauspieler auch wirklich in der Lage sei, die Gemüter der Zuschauer zu bewegen. Mlle Clairon war dafür berühmt, dass sie diese Selbstbeherrschung während des Spiels stets halten konnte und die ganze Zeit über meisterhaft wirkte, weil sie ihr Bühnenverhalten im Voraus konzipierte. Von ihr stammt die Aussage, alles im Theater sei Konvention und Illusion, nichts wie in der Natur. Für die Vorbereitung ihrer Rollen setzte sie auf wissenschaftliche Akribie. Damit eine Darstellung überzeuge, brauche es keine Identifikation mit dem Charakter, sondern ein komplexes Verständnis aus Distanz, zu dem man laut Clairon nur über das Wissen aus den verschiedensten Disziplinen gelangen kann. Dem Schauspieler gab sie daher vor, sich nebst Tanz, Choreografie, Zeichnung und Sprache auch in Geografie, Geschichte und Literatur zu schulen. Selbst



ABBILDUNG 21 Mlle Dumesnil als *Athalie*, in: *Album dramatique. Souvenirs de l'ancien théâtre français*, Paris 1820

Anatomie habe sie sich beigebracht, um das Funktionieren der Gesichtsmuskeln besser zu verstehen.⁵⁸

Mlle Dumesnil verfolgte das gegenteilige Ziel. Zu ihren Prämissen gehörte die totale Auslieferung an die große Emotion, die auf der Bühne zu Selbstvergessenheit führen kann. Dass ihr Spiel deshalb äußerst fehlerhaft war, scheint damals jedem, auch ihren vielfachen Bewunderern, aufgefallen zu sein:

»Cette actrice a fait voir ce que peut le pathétique, et combien il peut excuser de fautes et suppléer de qualités: elle n'a jamais eu ni voix, ni figure, ni noblesse; elle laissait tomber de très beaux détails dans tous ses rôles; mais dans les mouvements de l'âme, elle avait une énergie et une vérité qui enlevaient les suffrages.«⁵⁹

Allerdings konnte ihr keiner attestieren, dass sie die Regeln der Kunst nicht beherrschen würde. Die Vernachlässigung wurde vielmehr als bewusster Verzicht gedeutet:

»Mlle Dumesnil ne pouvait sûrement pas ignorer les éléments de son art; mais souvent elle paraissait ne les pas connaître, tant elle y portait de brusques atteintes: presque nulle régularité dans le geste, presque aucun soin des attitudes, presque aucune méthode dans la déclamation.«⁶⁰

Gerade weil sie von einer Übersetzung in die Kunst absah, wurde ihr Verhalten als authentisch wahrgenommen: »un talent si vrai, si naturel, si indépendant de l'art.« Sie war jedenfalls berühmt dafür, dass sie die Herzen ihrer Zuschauer erreichte und deren Gemüter bewegte: »elle déchirait les âmes et faisait couler les pleurs.«⁶¹ Dazu gehörte auch, dass sie sich während ihrer Auftritte selbst stets treu blieb und sich auch nie nur im Geringsten dazu bereit erklärte, von ihrer Persönlichkeit abzuweichen. Im eigentlichen Sinne spielte sie, auch bei jeder neuen Rolleninterpretation, immer nur sich selbst; daher der Verzicht auf die konventionellen Mittel, derer sich die anderen bedienen:

»elle n'avait pas besoin d'être soutenue par la pompe de la tragédie, et par les magnificences du style héroïque, pour maîtriser les coeurs par l'expression des sentiments, qu'elle excellait à peindre. [...] c'était toujours ce même accent de la vérité.«⁶²

58 *Mémoires de Mlle Dumesnil, en réponse aux mémoires d'Hippolyte Clairon*, hg. von M. Dussault, Paris 1923, S. 19.

59 »Diese Schauspielerin hat gezeigt, was die Empfindsamkeit leisten kann, und wie sehr diese Mängel zu überdecken und Qualität zu bieten vermag: sie besaß weder Stimme noch Haltung noch Erhabenheit; die sehr schönen Details hat sie in all ihren Rollen einfach übergangen; aber in der Bewegung der Seele hatte sie eine Kraft und eine Wahrheit, mit denen sie die Mängel begleicht.« *Mémoires de Mlle Dumesnil*, S. 16.

60 »Mlle Dumesnil konnte die Bestandteile ihrer Kunst sicherlich nicht ignorieren; aber sehr häufig tat sie so, als würde sie diese nicht kennen, so sehr wie sie sie beeinträchtigte: kaum eine Regelmäßigkeit in der Gestik, fast überhaupt keine Sorgfalt gegenüber den Körperhaltungen, fast überhaupt keine Methode in der Deklamation.« *Mémoires de Mlle Dumesnil*, S. 7.

61 *Mémoires de Mlle Dumesnil*, S. 26.

Das hier angesprochene malerische Vermögen, das ein Schauspieler braucht, um Gefühle vor Augen zu führen, hat sich bei ihr von selbst entwickelt. Ihre Rivalin Clairon musste sich diese Fähigkeit durch das Studium der »teinture du dessin«⁶³ mühsam erwerben.

Für die Schauspieler des 19. Jahrhunderts, die sich nachweislich um die Jahrhundertmitte wieder intensiv für den Schauspielstil der Alten zu interessieren begannen,⁶⁴ dürften unter all den Dokumenten die Bilder die wertvollsten Quellen gewesen sein. Nebst der in den Memoiren zusammengetragenen Statements der Schauspieler und einiger Augenzeugenberichte hat sich das Wissen über die Kunst der Vorgänger vermutlich vor allem bildhaft in die Köpfe der nachfolgenden Generationen eingepreßt. Besonders wertvoll mussten solche Bilder gewesen sein, die wie das Rollenporträt von Mlle Dumesnil noch zu Lebzeiten der Porträtierten entstanden waren. Die Grafik wurde bereits 1764 zum ersten Mal publiziert, in *Métamorphoses de Melpomène et de Thalie ou Caractères dramatiques des comédies française et italienne* – einem Kompendium von Rollen- und Szenenbildern, das 1772 auch ins Englische übertragen wurde.⁶⁵

Daumier orientierte sich also an einer Bildvorlage, die damals alles andere als unbekannt war. Mit Bestimmtheit legt in seiner Darstellung die Ironie, welche durch die karikierende Umsetzung entstanden ist, die Komik eines Schauspiels offen, die aus der übertriebenen Verpflichtung gegenüber einer überholten Tradition hervorgehen kann. Als etwas paradox mag es allerdings erscheinen, dass diese Kritik unter Berufung auf gerade ein solches Vorbild gemacht worden sein soll, das damals eigentlich für Natürlichkeit im Bühnenverhalten stand. Vielleicht ging es Daumier bei seiner Bezugnahme aber auch nicht primär um diese inhaltlichen Differenzierungen, sondern auf einer mehr funktionalen Ebene um den Umgang mit dem Bild als solchen. In diesem Sinne wäre die hier vorgetragene Kritik dann Kritik an einer falsch verstandenen, oder besser gesagt, falsch praktizierten Imitation der Vorbilder. Schließlich besteht Daumiers Transformation nicht nur in der Ironisierung der Bildvorlage, sondern auch in deren Einbettung in einen größeren szenischen Kontext. Im Grunde genommen hatte es Daumier mit einem ähnlichen Problem zu tun wie damals auch ein Schauspieler, der den gestischen Ausdruck einer isolierten Pose wieder in den dramaturgischen Zusammenhang eines ganzen Stücks einzubinden versuchte. Besonders schwierig wird dies dann, wenn, wie im Fall von Mlle Dumesnil, die Vorlage gar kein Szenenbild, sondern ein Rollenporträt ist, das

62 »Um die Herzen zu bezwingen durch den Ausdruck von Gefühlen, die sie so hervorragend zu malen verstand, brauchte sie weder den Pomp der Tragödie noch die Pracht des heroischen Stils. [...] In allem gab es stets diesen gleichen Akzent der Wahrheit.« *Mémoires de Mlle Dumesnil*, S. 26.

63 *Mémoires de Mlle Dumesnil*, S. 19.

64 Zur Publikation der Memoiren siehe Jahrmärker: *Comprendre par les yeux*, S. 131.

65 Für eine Besprechung des Albums: Maria Ines Aliverti: *Major Portraits and Minor Series in Eighteenth-Century Theatrical Portraiture*, in: *Theatre Research International* (1997), S. 234–254.

mehr den individuellen Stil einer bestimmten Persönlichkeit typisiert als effektive Bühnenabläufe dokumentiert.

Aufschlussreich ist hierfür die Diskussion genau dieser Problematik bei Gilbert Austin, wo er über den Nutzen von Bildkatalogen für die Aufführungspraxis spricht. Obschon Austin die Orientierung an visuellen Vorlagen besonders für den Schauspieler als sehr hilfreich einstuft, geht er auch auf das Risiko ein, das gerade die Nachahmung von Rollenbildern mit sich bringt:

»But the probability is, from what may be observed with relation to the favour with which such publications are received as contain portraits of celebrated actors in their most remarkable attitudes, that such a work would prove highly entertaining and very acceptable to the public in general, and might also be of some advantage to the theatrical students; if it should not contribute to carry them away by the ambition of attitude, before they studied precision, and all the more laborious but more necessary arts of their difficult profession.«⁶⁶

Bezeichnend ist, dass Austin die konventionelle Stil-Frage an dieser Stelle außer Acht lässt. Die Orientierung an den Vorbildern ist für ihn kein ästhetisches, sondern im ganz technischen Sinne ein ausschließlich praktisches Problem. Bei der Imitation von Rollenbildern läuft ein Schauspieler schnell einmal Gefahr, sich ein attitudenhaftes Körperverhalten anzueignen, das auf der Bühne nur noch plakativ wirkt. Ein solch unnatürliches Posieren wird dann besonders leblos, wenn die dynamische Verkettung mit den übrigen Teilen fehlt. Der Schauspieler hat vor allem Übergänge und Verläufe zu konzipieren. Vielleicht ist das mit »precision« gemeint – seine intellektuelle Tätigkeit, die darin besteht, abgestimmte Verbindungen zwischen den einzelnen Versatzstücken herzustellen, um sie dem dramaturgischen Verlauf folgerichtig einzuordnen. Bilder, die bloß Ausschnitte, und diese auch nur statisch wiederzugeben vermögen, sind in dem Punkt äußerst lückenhaft:

»They convey little more information relative to the entire action of celebrated performers, than portraits and sketches of great actions in history convey concerning the chain of the facts [...]. Unless they were carried through the whole drama, or a whole history, in the manner of those little figures which illustrate the connexion and transition of gesture in the portion of the fable of the Miser and Plutus, they must leave many unavoidable chasms.«⁶⁷

Hier sind die Schwierigkeiten und insbesondere die Grenzen einer visuellen Darstellung von nonverbalen dramaturgischen Ausdrucksformen, wie sie durch Worte nur unzureichend kommuniziert werden können, wohl am eindringlichsten zur Reflexion gestellt.⁶⁸

⁶⁶ Austin: *Chironomia*, S. 500.

⁶⁷ Ebd., S. 500.

⁶⁸ Vgl. zu diesem Problem in einem anderen Zusammenhang Arne Stollberg: Anatomie einer materiellen Seele. Joseph Franz von Goetz' Kupferstiche und Peter von Winters Musik zum Melodrama *Leonardo und Blandine*, in: *Imago musicae*, 2006–2010, S. 79–99.

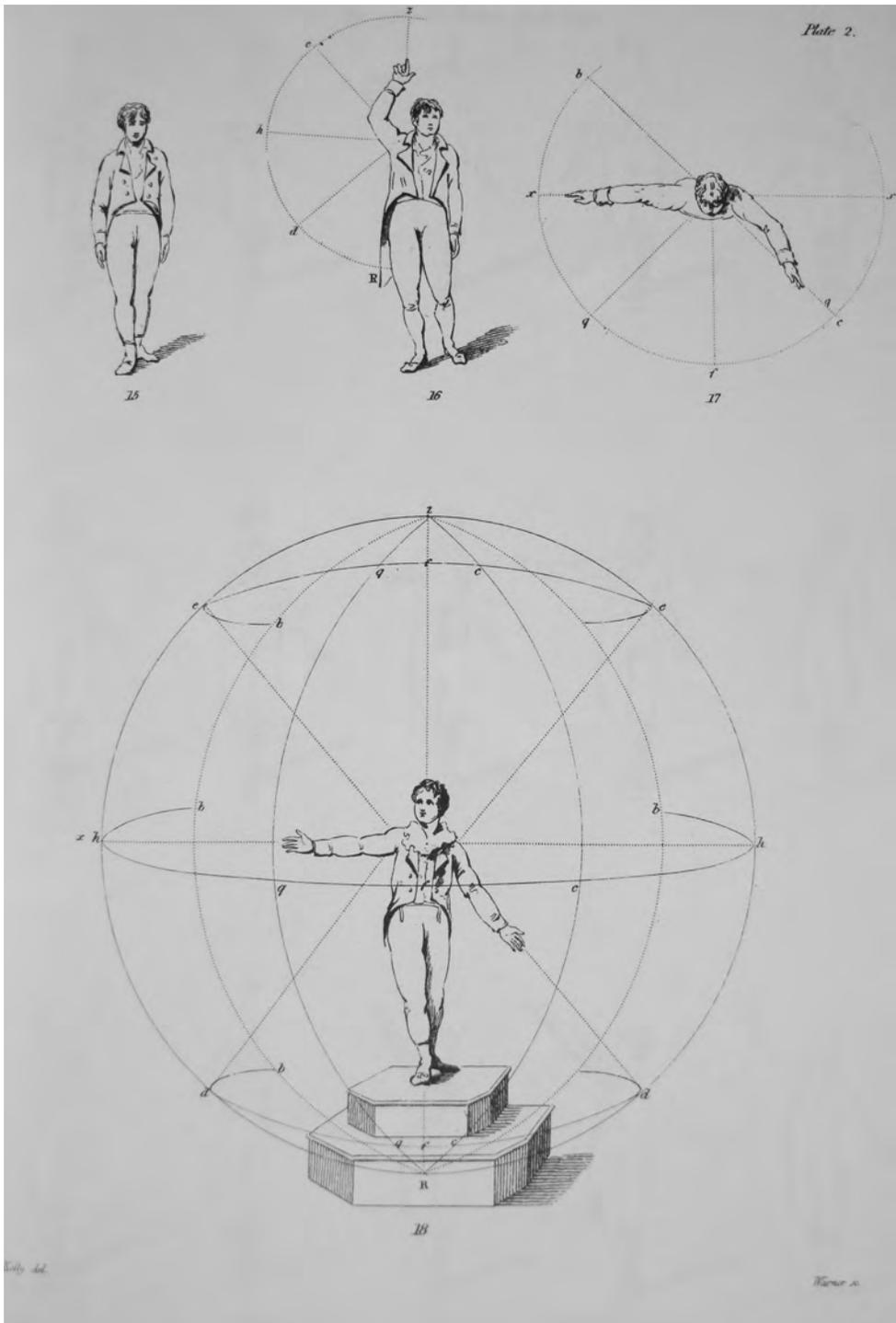


ABBILDUNG 22 Gilbert Austin: *Chironomia or a Treatise on Rhetorical Delivery*, London 1806, Tafel 2, Fig. 15–18

Den Mängeln, die Kataloge von Rollenporträts haben, hat Austin mit der Entwicklung eines eigenhändig ausgearbeiteten Notationssystems entgegenzuarbeiten versucht (Abbildung 22). Die Figurinen werden bei ihm zusätzlich mit einem grafischen Index versehen. Sein Ziel war es, dadurch auch Schrittfolgen und die Bewegungsabläufe der einzelnen Glieder anschaulich zu machen. Vor allem aber sollen die ergänzenden Grapheme eine Vorstellung von dem geben, wie die schwierigen Übergänge von der einen Pose zur nächsten zu gestalten sind: »the connexion and transition of gesture«. In der Praxis durchgesetzt hat sich das System allerdings nie.

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. Zum Forschungsschwerpunkt »Interpretation« der Hochschule der Künste Bern finden Sie Informationen unter www.hkb.bfh.ch/interpretation, Näheres zum Projekt »Sänger als Schauspieler« sowie zu weiteren Forschungsprojekten unter www.hkb-interpretation.ch. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar. © Edition Argus, Schliengen 2014. Printed in Germany ISBN 978-3-931264-85-7