

Von der Geberden-Kunst

„Bey der Erblickung dieser Überschrift dürffte mancher fragen: Wie kommst denn du hieher? So gehet es gemeinlich, wenn ein Vortrag geschiehet, davon man sonst niemahls was vernommen hat. Wird nicht alles nach dem gewöhnlichen Leisten zugeschnitten, so machen die Leute grosse Augen. Indessen ist die vorhabende Lehre von den Geberden ... nicht nur sehr alt, sondern so uralte, daß sie ganz neu zu seyn scheint. ...

Vom Lully lesen wir, daß er alle seine Acteurs, Actricen, Tantzler und Tantzlerinnen in dieser Geberden-Kunst, d. i. in der Action selber unterrichtet, und damit gnugsam bezeigt habe, daß es zu dem Amt und Wesen eines vollkommenen Capellmeisters mit gehöre, hierin was rechtes zu verstehen. Mir selbst ist ehemals, bey meiner fünfzehnjährigen dramatischen Arbeit, aufgetragen worden, einige Personen in diesem Stücke zu belehren, welches noch vielleicht etlichen erinnerlich seyn dürffte“

Bei dem barocken Gestenexperten, der hier von einem Kapellmeister die gründlichste Kenntnis der Gestenkunst verlangt, handelt es sich um den Hamburger Sänger, Opernkomponisten und Musikschriftsteller Johann Mattheson (1681-1764). Musikliebhaber ist Mattheson sowohl als früher Mentor Händels wie auch als dessen Duellpartner bekannt. Zwei Jahre vor der Komposition des „Rodrigo“ hatte sich Händel in Hamburg unter seinen prüfenden Augen erstmals an die Komposition einer Oper gemacht und es ist anzunehmen, daß Mattheson den jungen Komponisten persönlich in der „Geberdenkunst“ belehrt hat. Welche Bedeutung Mattheson dem körperlichen Ausdruck im Zusammenhang mit der Musik beimaß, beweist noch heute seine bereits zitierte Schrift „der vollkommene Capellmeister“, ein 1739 erschienenes Kompendium für die Dirigenten und Komponisten seiner Zeit. In diesem Werk widmet Mattheson der „Geberdenkunst“ ein eigenes Kapitel, denn nach seiner Überzeugung würde es ein Komponist, der sich nie auf einem „guten musicalischen Schau-Platz d. i. in auserlesenen Opern-Aufführungen recht tapffer umgesehen hat“ „nimmer in der Setz-Kunst hoch bringen“ können.

Was hat man sich nun unter dieser barocke Gestik vorzustellen, die für den Musiker des Barock eine Selbstverständlichkeit darstellte, von uns heute jedoch als ein selten zu erlebendes Kuriosum bestaunt wird - ähnlich fremd erscheinend wie die Bewegungen des japanischen Nô-Theaters oder der chinesischen Kabuki-Oper?

Grundlage für die barocke Darstellungskunst sind die aus der Antike tradierten Regeln der Rhetorik. Schon der römische Redner Cicero lieferte in seinem Buch „de oratore“ die Begründung für den Redner, seine Worte mit Gesten zu unterstützen: „pointierte Formulierungen entgehen oft den Menschen deren Aufmerksamkeit nicht geschärft ist. Der Vortrag, der die Regungen des Gemüts zur Schau trägt, spricht sie alle an“. Die Regungen des Gemüts zur Schau stellen, alles Gesagte durch Gesten plastisch abzubilden, war daher das Ziel aller derjenigen, die öffentlich zu reden hatten. Die Lehre der „eloquentia corporis“, der „Beredsamkeit des Leibes“, wie Cicero diese Kunst nannte, galt daher gleichermaßen für den Politiker auf dem Rednerpodest, für den Akteur auf der Bühne und in späteren Zeiten sogar für den Priester auf der Kanzel. Nach Mattheson galten rhetorische Grundsätze ebenso für den Musiker. Sowohl ein Komponist als auch ein öffentlich auftretender Sänger, ja selbst ein Instrumentalist hatte die Rhetorik und die damit verbundenen Gesten zu kennen und zu beachten: „Die Meinung dieser Wissenschaft zielt dahin, daß Geberden, Worte und Klang eine dreifache Schnur machen, und zu dem Ende mit einander vollkommen übereinstimmen sollen, daß des Zuhörers Gemüth bewegt werde.“ Wie manche seiner Zeitgenossen war Mattheson daher auch der Meinung, daß man aus einem gut komponierten Rezitativ gleichsam schon die Gesten ablesen könne. Wer sich die Rezitative, aber auch die Arien Händels genauer anschaut, wird dies bestätigt finden: Mit kluger Ökonomie betont Händel wichtige und affektreiche Wörter, die sich anbieten, durch Gesten plastisch herausgehoben zu werden und auch in rasanten Koloraturarien isoliert er einige Begriffe oder Ausrufe, die der Darsteller mit einer treffenden Geste effektiv ins Publikum schleudern kann. Händel gehört zweifellos zu den Personen, denen Matthesons Gestenunterricht noch nach Jahren gut „erinnerlich“ geblieben ist.

Die Prinzipien, nach denen man öffentlich ‚agierte‘ blieben von der Antike bis weit ins 18. Jahrhundert hinein weitgehend unverändert. Schon im ersten Jahrhundert unserer Zeitrechnung beschrieb der römische Rhetoriker Quintilian einige grundlegende Gesten und Handhaltungen. Er verlangte, daß die rechte Hand die Gesten führten solle und stets über der Linken zu halten sei. Man unterschied zwischen indikativen (zeigenden), imitativen (abmalenden) und expressiven (audrückenden) Gesten. Sprach man von sich, zeigte die Hand auf die eigene Brust. War von Trauer und Tränen die Rede, deutete die Hand auf das wie von Tränen geweitete Auge und sank an der Wange hinab. Wollte man als Gemütsregung den Abscheu darstellen, so machte man eine abwehrende Geste nach links und wandte sich gleichzeitig mit dem Kopf und dem Oberkörper nach rechts ab. Generell zeigte man Gutes und Positives nach rechts oder nach oben deutend an, kam die Rede auf negative Dinge zu sprechen, deutete man nach unten und nach links. Quintilians Ausführungen wurden im Zuge der humanistischen Bewegung von fast allen Rhetorik- und Schauspielschulen übernommen und nach und nach erweitert,

insbesondere um affektive Gesten für das Spiel auf der Bühne. Noch Goethes „Regeln für Schauspieler“ von 1803 schreiben diese uralte Tradition der öffentlichen Selbstdarstellung fort, einige seiner Vorschriften gehen direkt auf Quintilian zurück. Es sind vor allem die zahlreichen Schauspiellehren des enzyklopädischen 18. Jahrhunderts, die uns ein umfassendes und lebendiges Bild der historischen Schauspielkunst hinterlassen haben, allen voran die „Dissertatio de actione scenica“ des Jesuitenpaters Franciscus Lang aus dem Jahre 1719 und die „Chironomia“ des irischen Priesters und Rhetorikers Gilbert Austin, die 1806 im Druck erschien. Austins Darstellungen sind besonders wertvoll, da er seine Gestikbeispiele ausführlich bebilderte, und zudem mit einer eigens entwickelten Notation versah. So ist es noch heute möglich, anhand dieser Beispiele die Techniken der barocken Gestik aus erster Hand nachzuvollziehen und zu erlernen..

Katalogartige Auflistungen von Gesten für Freude, Trauer oder Zorn, verbunden mit genauen Anweisungen für die Stellung der Hände und Füße, die Blickrichtung der Augen und die Haltung der Finger, wie sie uns bei Lang und Austin begegnen, dürfen nicht den Blick dafür verstellen, daß barocke Gesten bei aller Stilisierung und theatergemäßen Übertreibung aus natürlichen Bewegungen hervorgegangen sind; Gesten also, wie sie auch heute bei Menschen mit bildhafter Körpersprache begegnen. Der Theaterbesucher des 18. Jahrhunderts, der sich von einer Haupt- und Staatsaktion auf dem Theater die Darstellung von großen Leidenschaften, von Glanz und Pracht versprach, erwartete jedoch, daß sich die erhabenen Gestalten auf der Bühne – meist Fürsten oder Gottheiten – mit der ihrem Rang und der Wichtigkeit des Geschehens entsprechenden Noblesse bewegten. Ein naturalistisches Spiel wäre ihm abstoßend und unwürdig erschienen. Die Überhöhung der Natur durch Kunst war die Devise der Epoche. Selbst heftige Leidenschaften, wie Schmerz, Trauer oder Zorn sollten den Rahmen des Angenehmen nicht überschreiten. Ganz ähnlich denkend, notierte Mozart 1781 in einem Brief an den Vater Leopold über die musikalische Darstellung von Wut und Zorn, daß *„die Leidenschaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Eckel ausgedrückt seyn müssen, und die Musick, auch in der schaudervollsten Lage, das Ohr niemals beleidigen, sondern doch dabey vergnügen muß, folglich allzeit Musick bleiben muß“*.

Gilbert Austin charakterisierte das Verhältnis von Natürlichkeit und Kunst auf der Bühne seiner Zeit mit folgenden Worten: *„Obgleich die Gesticulation einer unendlichen Mannichfaltigkeit fähig ist, so hat sie doch in jedem Verhältnis ihr Maaß und ihre Grenze ... Die Kunst der Gesticulation soll nicht überall glänzen; aber sie gelernt zu haben, wird auch auf die geringsten Stellungen und Bewegungen einen vorteilhaften Einfluß haben, und den Gebildeten von dem Rohen unterscheiden. ... Daß das Wesen der Action und Gesticulation in der Natur gegründet, und ursprünglich aus dem natürlichen Ausdruck der Affecte und Leidenschaften zu schöpfen ist, leidet keinen Zweifel. Der Gegenstand der Kunst ist bloß die (rohe oder verderbte) Natur zu bilden, zu veredeln und zu verschönern, indem die unbehülflichen und rohen Bewegungen entfernt, und die gefälligsten, schönsten, würdigsten und doch zugleich bedeutendsten angenommen werden. Vorzüglich muß bei an sich kalten und steifen Individuen und Völkern die Kunst noch mehr der Natur zu Hülfe kommen, als bey denen von wärmerem und reizbarerem Temperament und beweglichkeit nötig seyn mag.*

Um dem geforderten Anstand auf der Bühne zu genügen und eine möglichst ansprechende Haltung zu erreichen, empfahl man den Darstellern, die vorzüglichsten Darstellungen in der Malerei und in der Bildhauerkunst zu studieren und daraus die für die eigene Rolle passenden Posen und Haltungen zusammenzustellen. Die Bewegungen und Posituren hatten gleichzeitig hoheitsvoll und entspannt zu sein. Asymmetrie der Gliedmaßen, Kontrapost und eine elegante Drehung des Körpers, ja selbst die Haltung der Finger trugen dazu bei, den Körper mit einer übernatürlicher Schönheit zu versehen und ihn mit einer besonderen Aura zu umgeben. Die großen Kunstwerke der bildenden Kunst, Statuen von Göttern, Bilder von Königen und großen Gestalten der Mythologie dienten dem Darsteller als Vorbild und Muster, nach dem er seine eigene Rolle einrichtete. In England machte zu Händels Lebzeiten der Schauspieler Booth sich und dem Publikum das Vergnügen, bekannte Posen von Statuen in seinen Rollen zu zitieren. Während sich die Schauspielschüler von der bildenden Kunst inspirieren ließen, schickte man angehende Maler und Bildhauer hingegen gern ins Theater, damit sie dort anmutige und elegante Bewegungen studieren konnten, denen sie auf der Straße kaum begegnet wären.

Zwar waren die Schauspieler und Musiker der Händelzeit selbst keine Fürsten und Gottheiten, im täglichen Leben konnten sie sich außerordentlich gewöhnlich betragen. Da es damals auch keine Regisseure im heutigen Sinne gab, die Verantwortung für die Darstellung buchstäblich in Händen der Akteure stand, fiel nicht selten ein Sänger auf der Bühne aus seiner Rolle. Im Falle einer geglückten Vorstellung, in der Wort, Klang und Geste in Übereinstimmung zusammenwirkten, Natur und Kunst sich verbanden, ließen Händels Sängerdarsteller jedoch die allzu menschlichen Unzulänglichkeiten für eine kurze, glückliche Zeit vergessen. Dann waren die Leidenschaften der Menschen in einer Form zu sehen, die die Zuschauer mit Staunen, Vergnügen und Bewunderung erfüllte.