

**Zeitschrift:** Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

**Herausgeber:** Schola Cantorum Basiliensis

**Band:** 28 (2004)

**Heft:** [1]

**Artikel:** Les poses et les attitudes - Frankreichs Beitrag zur europäischen Schauspielkunst um 1700

**Autor:** Legler, Margit / Kubik, Reinhold

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-868943>

#### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 14.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

*LES POSES ET LES ATTITUDES –  
FRANKREICH'S BEITRAG ZUR EUROPÄISCHEN SCHAUSPIELKUNST  
UM 1700*

von MARGIT LEGLER und REINHOLD KUBIK\*

*1. Die Situation von Gestik und Schauspielkunst in Europa im 17. Jahrhundert*

In Italien finden wir neben den europaweit üblichen Rhetorikschulen zwei wichtige Traktate, die von Theaterpraktikern für Theaterleute geschrieben wurden. Der erste stammt vermutlich von Pierfrancesco Rinuccini – ein in den 1630er Jahren geschriebenes Manuskript mit dem Titel *Il Corago*. Es setzt sich nicht nur mit dramentheoretischen und musikalischen Fragen auseinander – z.B. ob das Rezitativ im Takt gesungen werden soll oder nicht (es soll nicht) –, sondern widmet jedem theatralischen Aspekt eigene Kapitel: Kostüme und Haartracht werden ebenso abgehandelt wie Beleuchtung, Bühnenmaschinerie oder die Darstellung von Kämpfen. Mehrere Kapitel sind der Deklamation, dem Gesang und der Schauspielkunst gewidmet und enthalten eine Fülle konkreter Angaben: wo und wie man auftritt, wann und wie man gestikuliert, es gibt Dialogregeln, Regeln für das Agieren von Chören etc. Im Ganzen enthält diese kleine Schrift mehr Theaterpraxis als sämtliche wortreiche französische Traktate des 17. und 18. Jahrhunderts zusammen.

*Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'Improvviso parti due*, verfasst von Andrea Perrucci und gedruckt 1699 in Neapel, ist der zweite Traktat, der hunderte konkreter Hinweise enthält, wie das Agieren zu gestalten sei und wie nicht. Merkwürdigerweise finden beide Traktate in der Literatur wenig Beachtung.

Die italienische Besonderheit ist der direkte Bezug zur Theaterpraxis und hier sehr stark zum Musiktheater. Nicht umsonst ist Italien die Heimat der Szenographie, der Bühnenmaschinerie, der *Telari*, der *Scena per angolo* etc. Im übrigen stehen alle italienischen Lehrbücher in der Tradition des großen römischen Rhetorikers Marcus Fabius Quintilianus und seiner *Institutiones oratoriae* (95 n. Chr.).

In England werden 1642 die Theater geschlossen. 1644 erscheint John Bulwers *Chironomia, or, The art of manuall rhetorickē*. Bulwer war ein Arzt, der sich mit den Kommunikationsmöglichkeiten Gehörloser beschäftigte und sich hierbei auf Handzeichen konzentrierte. Die Titel seiner Traktate – *Chironomia* und *Chiroplogia, or, The naturall language of the hand* (1644) – wirken bis zu Gilbert Austin nach, der sein Lehrbuch noch 1806 *Chironomia, or a*

\* Wir möchten uns bei Jean-Daniel Senesi bedanken, unserem besten Gestik-Studenten und Freund, der so freundlich war, einige schwer zugängliche Traktate an der Pariser Bibliothèque Nationale für uns durchzusehen und zu exzerpieren.

*treatise on rhetorical delivery* nannte. Bulwer wandte sich nicht an Theaterleute, wusste aber von ihnen, denn es finden sich bei ihm Hinweise auf „theatralische Gesten“, die für einen Redner unschicklich seien, weil sie nur auf die Bühne gehörten. Seine „Handzeichenkunst“ ist nur ein schmales Segment des gestisch-schauspielerischen Instrumentariums der Shakespeare-Zeit, und sie sollte keinesfalls als Grundbestand der Schauspielkunst des frühen 17. Jahrhunderts gewertet werden, auf die in der zweiten Jahrhunderthälfte ein Paradigmenwechsel erfolgt sei, wie in der Literatur gelegentlich zu lesen ist.<sup>1</sup> Auch in England hat man bereits früh auf der Bühne mit dem ganzen Körper agiert, wie ein Zitat aus einem englischen Traktat von 1520 belegt, das auf eine französische Aussage aus dem 13. Jahrhundert zurückgehen soll. Es heißt dort: „Gestik besteht nicht nur in der Bewegung eines Körperteils, sondern in der Bewegung jedes Glieds des Körpers wie Kopf, Arme und Beine und andere äußerliche Teile.“<sup>2</sup> Freilich gibt es Gemälde des 17. Jahrhunderts, deren Verständnis ohne die Kenntnis von Bulwers Handzeichen lückenhaft bliebe.<sup>3</sup>

Bulwers Chironomie steht keineswegs allein. Es gibt sowohl Vorläufer<sup>4</sup> wie Folgewerke. Zu den letzteren zählt Vincenzo Requeno y Vives mit seinem Traktat *Scoperta della chironomia ossia dell'arte di gestire con le mani* (Parma 1797).<sup>5</sup>

Ein weiterer englischer Quellenbereich ist mit Schauspielmemoiren gegeben, die oft konkrete Angaben zur Schauspielkunst enthalten, sowie mit umfangreichen Dokumentationen über Bühnenstars in Form von Bildern und Stichen. Beides gilt freilich erst für das 18. Jahrhundert.

In den Niederlanden wurden die einschlägigen Traktate des 17. Jahrhunderts hauptsächlich für Prediger, Rechtsanwälte und andere in der Öffentlichkeit tätige Redner verfasst. In den Spanischen Niederlanden spielte die Gegenreformation eine bedeutende Rolle. In den Kirchen wurden die Lettner abgebrochen und an ihrer Stelle Kanzeln errichtet – als Antwort auf den reformatorischen Gottesdienst, in dessen Zentrum nicht die Eucharistie, sondern das Bibelwort und seine Auslegung durch den Prediger steht. Nun wurde die Predigt auch in der katholischen Welt wichtig, was einen enormen Aufschwung an gestischen Traktaten zur Folge hatte.

<sup>1</sup> Sharon Weller, „Das Verhältnis der Gestik John Bulwers (London 1644) zur Gestik des 18. Jahrhunderts in England und Frankreich“, in: Bert Siegmund (Hg.), *Gestik und Affekt in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts*, Michaelstein 2003, 201–211 (=Michaelsteiner Konferenzberichte 63).

<sup>2</sup> Weller, a.a.O., 207.

<sup>3</sup> Siehe dazu den Katalog der Ausstellung *Beredete Hände. Die Bedeutung von Gesten in der Kunst des 16. Jahrhunderts bis zur Gegenwart*, Residenzgalerie Salzburg, Salzburg 2004.

<sup>4</sup> Etwa einen Fingerring mit einer Kamee (römisch, 3. Jh. n. Chr.), die eine ans Ohr greifende Hand und die Inschrift „MNHMONEYE“ zeigt („Erinnere Dich“), Katalog Salzburg 2004, 143.

<sup>5</sup> Eine weitere Quelle dürften für diesen Autor die Handzeichen für die römischen Zahlen gewesen sein, wie dies auch aus Piero Valeriano, *I ieroclyphici* (1625) zu ersehen ist.

Diese Traktate – in lateinischer Sprache verfasst – stammten in der Regel von Jesuiten und Rhetorikprofessoren an den Universitäten, die häufig konfessionell waren, wie z.B. die Universität von Leuven, die sich heute noch „Katholieke Universiteit“ nennt. Auch diese Schriften basieren auf den rhetorischen Schriften Quintilians, wobei das Theater kein Gegenstand der Debatte ist. Ein weiteres Charakteristikum der niederländischen Rezeption ist ein spürbarer französischer Einfluss gegen Ende der Epoche, da zu dieser Zeit viele französische Schriften von Amsterdamer Verlagen publiziert wurden.

Wie in den Niederlanden, so sind auch in Frankreich die Traktate des 17. Jahrhunderts fast ausschließlich für Redner (Anwälte, Prediger etc.) – oft lateinisch und oft von Jesuiten – geschrieben. Es gibt fast keine Aussagen zur theatra-lischen Schauspielkunst und nur wenige zur Musik. *Reflexions sur l'art de parler en public* von Jean Poisson (1717) ist der erste von einem Schauspieler verfasste Traktat. Aber auch diese Schrift ist keineswegs ausschließlich eine Schauspielschule, sondern sie enthält Regeln für alle „orateurs: la chaire, l'école, le barreau, les harangues, le ministère politique, la lecture, la conversation même. Le théâtre renferme toutes ces choses“ (S. 12).

Von weitreichender Bedeutung ist aber vor allem die Etikette, die am Hofe des Sonnenkönigs in Versailles gepflegt und überall in Europa nachgeahmt wurde, sowie das heroische Drama mit seiner spezifischen pathetischen Deklamation, und auch die Comédie-ballets, die aus der Zusammenarbeit von Molière und Jean-Baptiste Lully in Versailles entstanden, waren auf Grund ihrer Verbindung von Gestik und Choreographie von großem Einfluss.

Der in unserem Zusammenhang eigenständigste Beitrag Frankreichs dürfte die Systematisierung der mimischen Ausdrucksmittel durch Charles Le Brun darstellen, wobei auch hier gilt, dass Le Brun nicht nur die Mimik, sondern die gesamte Körpersprache diskutiert.

Aus Deutschland sind im 17. Jahrhundert keine eigenständigen Traktate überliefert. Im Hinblick auf das Theater orientierte man sich hier wechselweise an Frankreich und England, während im Hinblick auf die Oper Italien das große Vorbild war.

## 2. Frankreich zwischen 1600 und 1730

Die französischen Quellen unterscheiden sich weder untereinander gravierend, noch ist gegenüber den Zeugnissen aus anderen europäischen Ländern eine eigenständige Linie erkennbar. Der Grund: Alle französischen Rhetorik-Traktate berufen sich auf Quintilian. Die Basis ist jeweils identisch und gibt Raum für nur marginale Unterschiede. Das macht es schwer, französische Einflüsse außerhalb Frankreichs nachzuweisen, denn dort stützt man sich ebenfalls auf Quintilian. Da fast alle französischen Quellen für Redner und nicht für Bühnenkünstler bestimmt sind, verzichten die Autoren darauf, Regeln für die Füße, für den Gang, für Auf- und Abgänge und für die Dialogführung zu geben. Sie sind im allgemeinen sehr wortreich, indem sie mit recht großem Aufwand wenig Konkretes sagen.

Die wenigen klaren Aussagen stimmen jedoch mit denjenigen grundlegenden Geboten und Verboten für die Gestik überein, wie sie auch im übrigen Europa zu finden sind, beispielsweise:

- *Gestikuliert wird nur mit der rechten Hand* (Caussin 1619, Cresolles 1620, *Le Faucheur* 1657, Péchantrés ca. 1700, Breton 1703, Poisson 1717).<sup>6</sup>
- Die linke Hand wird nur hinzugezogen, um Unterscheidungen zu markieren („rechts – links“ oder „gut – böse“: *Le Faucheur* 1657, Bretteville 1689, Breton 1703). Péchantrés schreibt um 1700, dass die rechte Hand bei schönen und angenehmen Dingen agiert, während die linke bei Wut und Hass zum Einsatz kommt; „Komm zu mir!“ zeigt man mit der Rechten, „Geh weg!“ mit der Linken. Dasselbe finden wir bei Gaichiès 1711.
- Die Höhe der gestikulierenden Arme liegt entsprechend der Quintilianschen Regel zwischen den Hüften und der Schulter (Caussin 1619, *Le Faucheur* 1657, Le Gras 1671, Bretteville 1689, Breton 1703, Jouvency 1711, Gaichiès 1711 und Poisson 1717). Immer wird als Ausnahme der Zustand großer Erregung erwähnt, doch diese gehört eher auf das Theater als hinter das Rednerpult. Auch für den Aspekt der Eleganz wird die Armhöhe ins Spiel gebracht (Bretteville, S. 491), da zu hohe Arme auf der Bühne hässlich und herabhängende Arme „idiotisch“ aussähen.
- Die Füße sollen nicht parallel ausgerichtet sein, sondern asymmetrisch, weil auch die Natur keine Symmetrie kenne (Lucas 1675).
- Die Geste beginnt vor dem Wort und endet mit demselben (Poisson 1717, S. 31: „Le geste doit toujours précéder d'un instant le discours et finir avec lui.“).
- Zur Häufigkeit von Gesten sagt Poisson 1717 (S. 33), zu viele Gesten machen eine Rede trocken, steif und pedantisch, man könne und solle nicht alles gestisch darstellen wollen. Die übergegangenen oder weniger betonten Teile seien vergleichbar mit den Schatten auf einem Gemälde.
- Die Beschreibung einzelner Gesten, wie etwa die des Zorns (Bary 1679) oder der Wortbetonung (Bary 1679) stimmen mit den außerfranzösischen und auch mit späteren Erörterungen überein (bis hin zu Austin 1806).

Die Regeln, die die Positionierung mehrerer Personen auf der Bühne betreffen, sind mit jenen identisch, die Courtin 1672 in seinem Buch über gutes Benehmen nennt. Da der französische Königshof hier als europäisches Leitbild fungierte, hielt man sich allerorten daran.

Besonders wichtig für Frankreich ist die kunstvolle Deklamation, die auf einem genauen Textverständnis beruht. So nimmt die Gestik in Barys Traktat von 1679 ganze 30 Seiten ein, während im Hinblick auf die Deklamation allein dem Phänomen des Tonfalls 29 Seiten gewidmet sind. Die dramatischen Texte in pathetischen Alexandrinern und ihr poetischer Ausdruck erforderten eine gehobene und kunstvolle Präsentation. Man darf sagen, dass die Gestik in Frankreich nur ein Anhängsel der Deklamation war, was der von Quintilian stammende Ausdruck „pronuntiatio“ letztlich meint. Für das theatralische

<sup>6</sup> Vgl. das Verzeichnis der französischen Quellen im Anhang.

Deklamieren gebrauchte man daneben auch den Terminus „réciter“. Poisson geht noch einen Schritt weiter, wenn er schreibt: „Un Acteur qui récite toujours sur un ton emphatique, ce que nous appellons, Chanter“ (S. 6). Das französische Opernrezitativ soll daher nichts anderes sein als die Notierung der feierlichen Textdeklamation. Von Lully wird berichtet, er habe den Tonfall für seine Rezitative der Schauspielerin Marie Champmeslé (1642–1698) abgelauscht.

Voraussetzung für eine gute Deklamation ist die inhaltliche und formale Analyse des vorzutragenden Textes. Guter Vortrag war demnach sicherlich kein Resultat spontan empfundener Gefühlsäußerung, sondern erlerntes und jederzeit abrufbares professionelles Können: nur so war die Textverständlichkeit garantiert – akustisch wie optisch (Hédelin 1657). Dass man sich mit dem Text identifizieren solle, ist eine Forderung erst des 18. Jahrhunderts (Chabanon 1785). Poisson schreibt 1717:

Hauptregel: alle diese Regeln (Cicero, Quintilian etc.) sind nutzlos ohne die erste Regel: gut zu verstehen, was man sagt, und es stark in sich selbst zu fühlen. Wenn jemand von seiner eigenen Rede berührt ist, werden das Gesicht, die Stimme und die Gestik mit den inneren Bewegungen übereinstimmen, und dabei hilft ein wenig die natürliche Anmut, mit der allein und ohne viel Studium man gefallen und überzeugen kann, was das einzige Ziel der Redekunst ist. (Avis général: toutes les règles [Cicéron, Quintilien etc.] sont inutiles sans la première règle: bien comprendre ce que l'on dit et le sentir fortement soi-même. Quand on est touché de son discours, le visage, la voix et le geste se conforment aux mouvements intérieurs, et pour peu qu'on ait quelque grâce naturelle, avec cela seul et sans beaucoup de recherches, on peut plaire et persuader, qui est le seul but de l'éloquence (p. 34).

Auch in der Diskussion über das Verhältnis von Natur und Kunst (oder „Künstlichkeit“) steht die französische Theorie im Einklang mit der gesamteuropäischen. Bretteville (1689) und Poisson (1717) stimmen darin überein, dass die Natur zwar maßgebliches Vorbild für das Agieren ist, aber Deklamation und Gestik müssen durch Kunstfertigkeit korrigiert und perfektioniert – Lessing sagt 1767 in der Hamburgischen Dramaturgie (Viertes Stück): „veredelt“ – werden. In diesem Zusammenhang ist das Ideal eines einerseits belebten, andererseits entspannten Vortrags zu sehen, wie er auch für die Darstellung der menschlichen Figur in der klassischen Skulptur und Malerei anzustreben ist (Gisbert 1715). Hier kommt eine aus der Antike stammende Theorie der Körperharmonie zum Tragen, die auch einen therapeutischen Aspekt hat (Menestrier 1682).

Musik spielt eigentlich nur in Jean-Léonor Grimarests *Traité du recitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation, et dans le chant* von 1707 und in den *Réflexions critiques* von Jean-Baptiste Dubos (1755) eine Rolle. Dubos beschäftigt sich hauptsächlich mit der Antike. Musik ist nach seiner Definition die Kunst, sowohl die Stimme als auch alle Bewegungen des Körpers anmutig zu nutzen. Diese harmonische Kunst der Deklamation mit Bewegungen sei im Laufe der Jahrhunderte verloren gegangen und erst in neuerer Zeit durch Racine und Lully wieder eingefordert worden. Neben der Gestik, zu der er allerdings nur allgemeine Bemerkungen macht, kommt Dubos auch auf Pantomime und Tanz zu sprechen.

Der bedeutendste Beitrag Frankreichs zur europäischen Gestik besteht in der Systematisierung der Mittel, mit denen die Affekte in der Mimik dargestellt werden können. Auch dies geschah nicht im Umfeld von Theater und Schauspielkunst; vielmehr waren es Maler, die mit dem Hinweis, in ihrem Metier müsse man ohne sprachliche Konkretisierung auskommen, unter ausdrücklicher Berufung auf die großen Schauspieler ihrer Zeit eine präzise Theorie der Affektdarstellung entwickelten.

An erster Stelle ist hier Charles Le Brun zu nennen. Der Hofmaler Ludwigs XIV. lebte von 1619 bis 1690; er schuf u.a. die Deckengemälde von Schloss Vaux-le-Vicomte, stattete den Louvre und Versailles aus und entwarf fast alle Plastiken im Park von Versailles. An der Académie Royale de Peinture hielt er ab 1666 mehrere Vorlesungen, von denen die 1668 gehaltene „Conférence sur l'expression générale et particulière“ mitsamt den bei diesem Anlass gezeigten Skizzen überliefert ist. Diese Skizzen zeigen die verschiedenen Gesichtszüge bei der Darstellung unterschiedlicher Affekte. Im übrigen haben sie zu dem falschen Schluss verleitet, die Franzosen im allgemeinen und Le Brun im besonderen hätten sich ausschließlich auf den Gesichtsausdruck beschränkt und damit abermals eine Sonderform der Schauspielkunst in die Welt gesetzt – ähnlich der irrgen Meinung, Bulwers Konzentration auf die Hände wäre ein Charakteristikum der Schauspielkunst des frühen 17. Jahrhunderts. Beide – Bulwer und Le Brun – wandten sich mit ihrer Arbeit aber nicht an Schauspieler, sondern in einem Fall an Taubstumme und Redner, im zweiten an Maler und andere bildende Künstler. Le Brun sagt ausdrücklich, dass die Beschäftigung mit dem Gesichtsausdruck nur ein kleiner Teil seiner Kunsttheorie sei:

Ausdruck ist meiner Meinung nach eine einfache und natürliche Sache, die wir darstellen wollen. [...] Er zeigt den wahren Charakter jedes Gegenstandes an; durch solche Mittel wird die unterschiedliche Natur der Körper differenziert, durch sie erscheinen die Körper bewegt, und alles Dargestellte wirkt real. Ausdruck ist gera deso präsent in den Farben wie in der Zeichnung; er soll auch beachtet werden in der Darstellung von Landschaften und in der Komposition von Figurengruppen. Das, meine Herren, habe ich versucht, in früheren Vorlesungen aufzuzeigen. Heute werde ich versuchen zu zeigen, dass Ausdruck die Bewegungen der Seele widerspiegelt und die Auswirkungen der Leidenschaften sichtbar macht. [...] Normalerweise verursacht alles, was eine Leidenschaft erregt, eine Bewegung des Körpers. (*L'Expression, à mon avis, est une naïve & naturelle ressemblance des choses que l'on veut representer; [...] c'est elle qui marque les véritables caractères de chaque chose; c'est par elle que l'on distingue la nature des corps; que les figures semblent avoir du mouvement, & tout qui est feint paraît être vrai. Elle est aussi bien dans la couleur que dans le dessin; elle doit entrer dans la représentation des paysages, & dans l'assemblage des figures. C'est, Messieurs, ce que j'ai tâché de vous faire remarquer dans les Conférences passées; aujourd'hui j'essayerai de vous faire voir que l'expression est aussi une partie qui marque les mouvements du Cœur, et qui rend visible les effets de la Passion. [...] il est donc vrai que la plus grande partie des passions de l'Ame produit des actions corporelles [...]).<sup>7</sup>*

<sup>7</sup> Dieses und andere Zitate sowie die Abbildungen sind dem Buch von Jennifer Montagu, *The Expression of the Passions*, New Haven & London 1994 entnommen. Die Übersetzungen ins Deutsche besorgte Reinhold Kubik. Die zitierte Textstelle findet sich S. 112.

Le Bruns Vorlesung enthält auch anatomische und physiologische Betrachtungen von erstaunlicher Modernität, so etwa über die Muskelbewegungen und über die Nerven, die – vom Gehirn ausgehend – die Bewegungen auslösen.

Le Bruns Systematik der Affekte, die auf René Descartes zurückgeht, unterscheidet sechs „einfache“ (*simples*) und fünf „zusammengesetzte“ (*composées*) Affekte (*passions*).

Die einfachen Affekte sind:

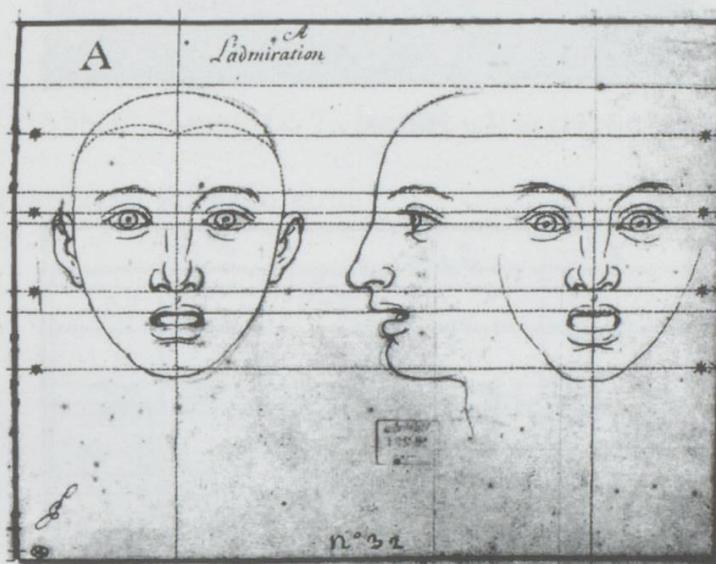


Abb. 1: Bewunderung (L'Admiration)

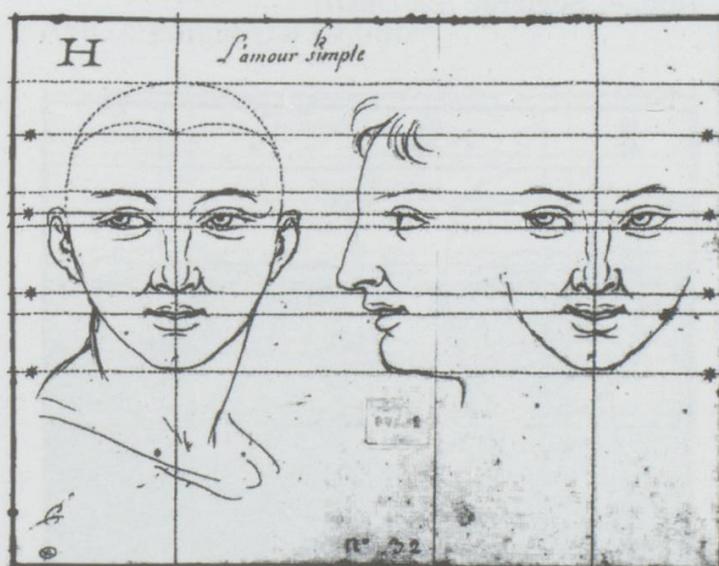
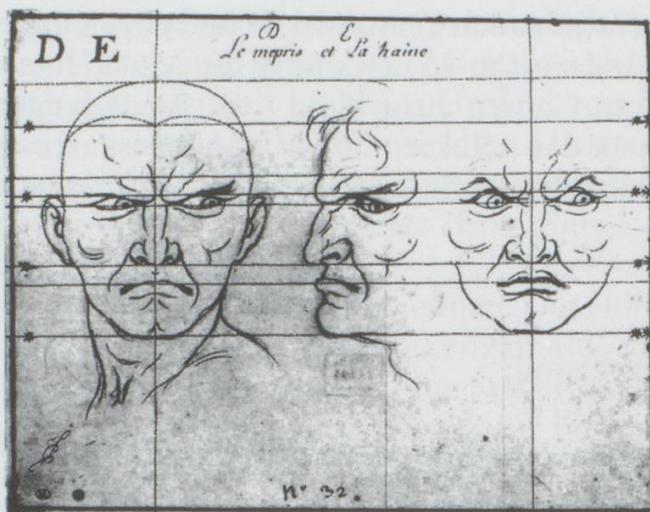
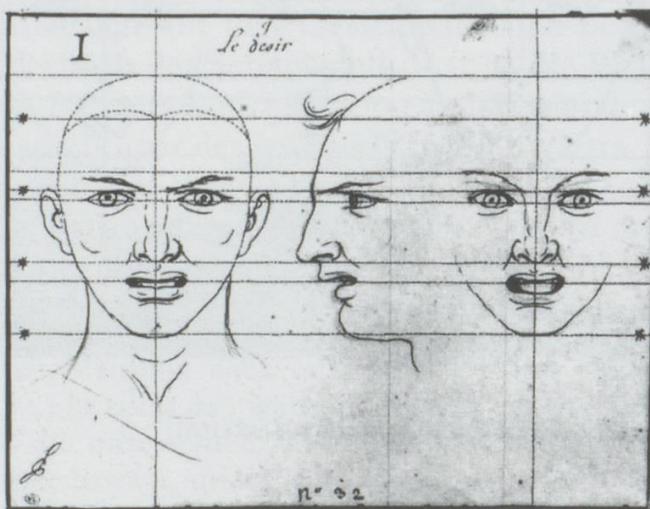
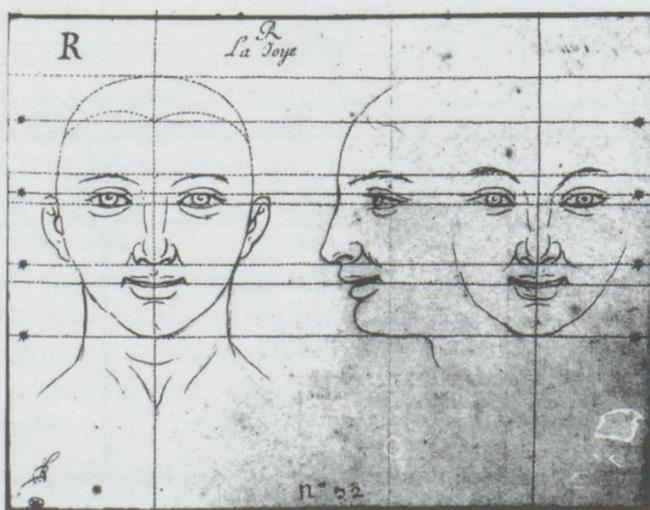


Abb. 2: Liebe (L'Amour)

Abb. 3: Hass (*La Haine*)Abb. 4: Begierde (*Le Desir*)Abb. 5: Freude (*La Joie*)

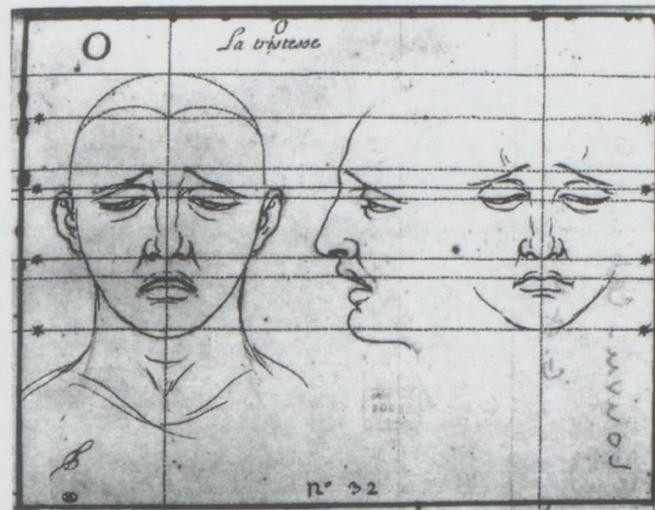


Abb. 6: Trauer (*La Tristesse*)

Die zusammengesetzten Affekte sind:

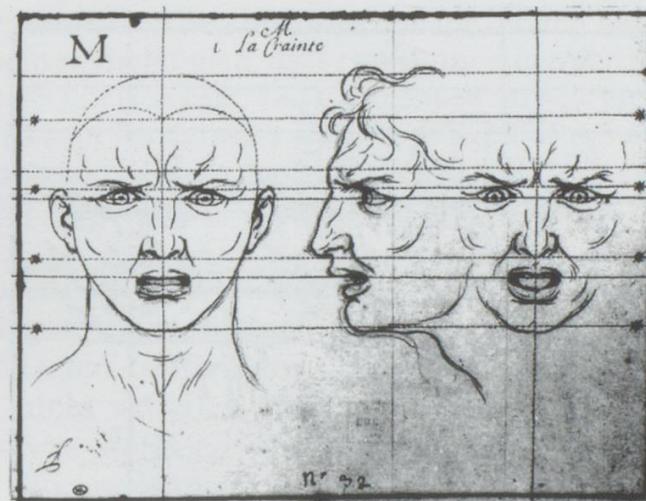


Abb. 7: Furcht (*La Crainte*)

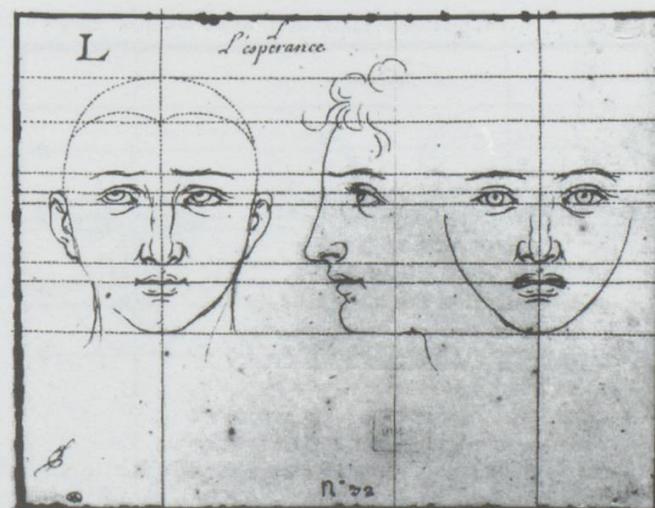
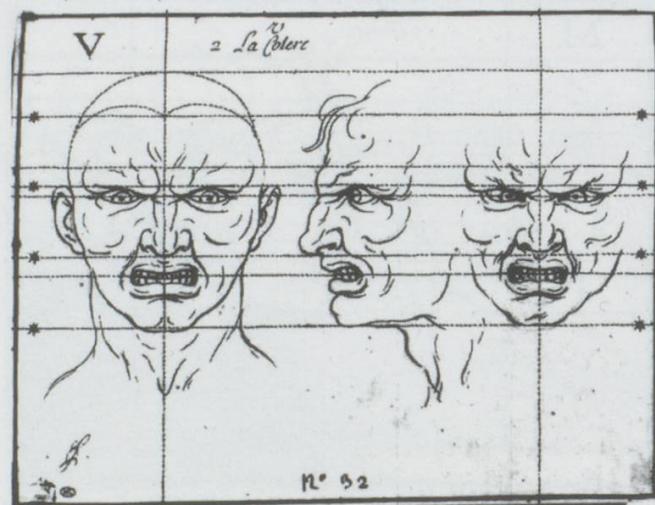
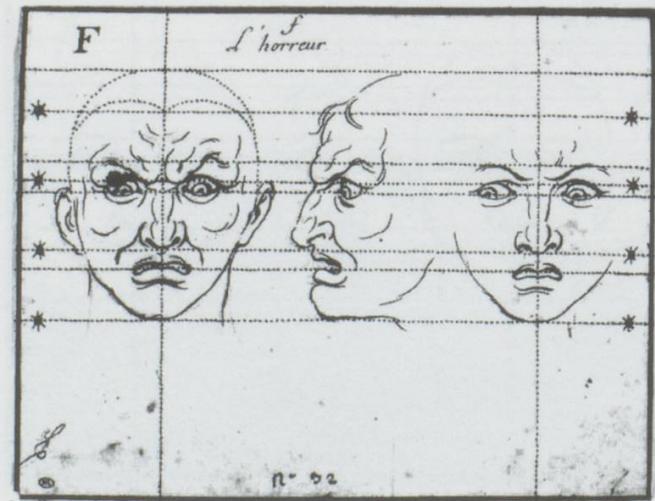


Abb. 8: Hoffnung (*L'Esperance*)

Abb. 9: Verzweiflung (*Le Desespoir*)

Mut (*La Hardiesse*, wofür es merkwürdigerweise keine Abbildung gibt)

Abb. 10: Zorn (*La Colere*)Abb. 11: Schrecken (*L'Horreur*)

Im Grund ist dies eine Art Kommunikationstheorie mit dem Ziel, dass der Beschauer die Darstellung semantisch versteht. Le Brun steht mit seiner Affekttheorie in den 1660er Jahren nicht allein. Neben dem bereits erwähnten René Descartes ist hier Cureau de La Chambre mit *Les Charactères des passions*, Paris 1663, zu nennen. Von Bedeutung dürften auch die französischen Übersetzungen aus den Jahren 1655 und 1665 des Traktats *Della fisionomia dell'huomo* von Giovanni Battista della Porta von 1586 resp. 1623 sein. Der *Traité de l'action de l'orateur* von Michel Le Faucheur (1657), der vor allem für Prediger geschrieben wurde, beschäftigt sich in einem langen Abschnitt intensiv mit dem Gesichtsausdruck. Von besonderem Interesse für Musiker ist ferner der Vergleich der „passions“ mit der auf Giuseppe Zarlinos *Istituzioni harmoniche* (Venedig 1558) fußenden Tonartenlehre, wie sie von Marin Mersenne (*Harmonie universelle*, Paris 1636) systematisiert wurde. Mersenne entwickelte ein System des musikalischen Ausdrucks, das ebenso konsequent und konkret ist wie dasjenige, das Le Brun für den Gesichtsausdruck festlegte. Hier heißt es beispielsweise über den Zorn, er würde ausgedrückt,

indem man die letzten Silben beschleunigt und die letzten Noten betont; wenn man die Tonhöhe betrachtet, findet man, dass sie oft um einen ganzen Ton, eine Terz oder eine Quart höher ist [...] (L'accent de la colère se fait en précipitant les dernières syllabes, & en renforçant les derniers sons; & si l'on fait réflexion sur l'élevation de la voix, l'on remarquera qu'on la hausse souvent d'un ton entier, d'une Tierce, & d'une Quarte [...]).<sup>8</sup>

Der berühmte Maler Nicolas Poussin bezog sich in einem Brief ausdrücklich auf die Parallelität zwischen den ethischen und ästhetischen Qualitäten der musikalischen Tonarten und einem Gemälde,<sup>9</sup> genauso wie Le Brun, als er in einer früheren, nicht wörtlich überlieferten Vorlesung Poussins Bilder *Die Pest in Ashdod* sowie *Rebecca und Eliezer* mit zwei in unterschiedlichen Modi gehaltenen Kompositionen verglich.<sup>10</sup> Der expressive Grundton des jeweiligen Bildes wird dadurch von der generellen Kolorierung bis hin zum gestischen Detail bestimmt, „se conformant à la proportion harmonique que les musiciens observent dans leurs compositions.“<sup>11</sup>

<sup>8</sup> Marin Mersenne, *Harmonie universelle* 2, Paris 1636, Repr. Paris 1965, 371.

<sup>9</sup> Zitiert bei Montagu, a.a.O., 190, Fußnote 8.

<sup>10</sup> Montagu, a.a.O., 11.

<sup>11</sup> Montagu, a.a.O., 190, Fußnote 10.



Abb. 12: Charles Le Brun (1619–1690), „Moses befreit Jethros Töchter“ (Ausschnitt).



Abb. 13: Frontispiz von Sébastien Le Clercs Ausgabe von Racines Tragödien (1676), entworfen von Charles Le Brun.

Le Brun zeigte seine Zeichnungen zehn Jahre später seinem Gönner Jean-Baptiste Colbert, der daraufhin die Stichlegung veranlasste. Jedoch erst nach Le Bruns Tod (1690) erschien die erste von mehreren Editionen bei Sébastien Le Clerc (1969) in Paris. Es folgten unzählige Nachdrucke, meist nach neu gravierten Platten und in verschiedenen Sprachen. Die erste deutsche Ausgabe erschien bereits 1699. Es gibt in der „Vorlesung“ auch einen beachtlichen Abschnitt über die Rolle der übrigen Körperteile. Le Brun beschreibt hier ziemlich genau Körper, Arme und Beine.

Dafür eines von zahlreichen Beispielen (Abb. 12): „Bei Wut oder Ablehnung (*Mépris & l'Aversion*) kann der Körper nach hinten zurückgezogen werden, mit Armen, die in einer Geste des Zurückstoßens gegen das Objekt der Ablehnung gerichtet sind; sie können sich auch zurückziehen, Beine und Füße ebenfalls.“<sup>12</sup> Schließlich sei noch auf das Frontispiz zu Le Clercs Ausgabe von Racines Tragödien von 1676 verwiesen, entworfen von Le Brun, dessen Name links unten zu lesen ist (Abb. 13).

<sup>12</sup> Montagu, a.a.O., 123.

Im Zentrum thront die allegorische Figur der Tragödie. Die übrigen Figuren illustrieren das Dictum des Aristoteles, Furcht (Phobos) und Mitleid (Heleos) seien die herausragenden Triebkräfte der Tragödie. Die Gestaltung der beiden allegorischen Figuren von Furcht und Mitleid beweist abermals, dass es Le Brun bei der Darstellung der Affekte nicht ausschließlich um den Gesichtsausdruck gegangen ist.<sup>13</sup>

Im 17. Jahrhundert ist die Gestik in Frankreich keine eigenständige Kunst, sondern Teil der Deklamation. Wahrscheinlich gilt dies cum grano salis auch für die theatralische Darstellung, obwohl wir über sie nur wenige konkrete Aussagen besitzen. Um 1700 scheint sich die Schauspielkunst von dieser engen Textbindung zu lösen, ohne allerdings die Grundlagen zu sprengen oder zu verlassen. Es kommen jedoch zusätzlich neue Begriffe ins Spiel, beispielsweise „nature“ und „sentiment“, woraus das Bestreben ersichtlich ist, auf der Bühne „Charaktere“ darzustellen, statt lediglich die den Text begleitenden „passions“ sichtbar zu machen.

### *3. Die von Frankreich ausgehende Wirkung auf das übrige Europa*

Wie bereits angemerkt, verbietet die Tatsache, dass die Gestik im Europa des 17. Jahrhunderts generell auf Quintilian beruht, bei auftretenden sachlichen Parallelen in den unterschiedlichen Ländern unreflektiert von französischem Einfluss zu sprechen. Gegeben ist dieser Einfluss natürlich dann, wenn ausdrücklich französische Traktate als Quellen genannt werden.

Dies ist beispielsweise der Fall in Franciscus Langs *Dissertatio de actione scenica*, München 1727. Lang benennt eine Reihe französischer Theoretiker als Gewährsleute für seine Forderungen oder Verbote. Die Aufgaben der Hände und Finger etwa beschreibt er, indem er zunächst mit Selbstverständnis Quintilian folgt. Außerdem aber nennt er Nicolas Caussin mit seiner *Eloquentia sacra et humana*, Johannes Voellus mit dem *Generale artificium orationis* (1590) und die *Eloquentia Christiana* des Amadeus Bayocensis (Paris 1662). Für die mnemotechnische Erarbeitung einer Rolle empfiehlt Lang die Theorien des Joseph Jouvency, der auch als Kenner der Dramentheorie genannt wird, neben Gabriel François Le Jay (*Bibliotheca Rhetorum Praecepta et Exempla complctens*, Paris 1725) und Martin du Cygne (*De Arte Poetica Libri Duo*, Liège 1664).

Lang kannte Le Brun nicht, dessen „Méthode“ seit 1699 auch in deutscher Ausgabe gedruckt vorlag. Das ist angesichts der Tatsache, dass Lang ein am Münchner Jesuitenkollegium tätiger Jesuitenpater war, nicht verwunderlich.

<sup>13</sup> Es scheint erwähnenswert, dass Paris europaweit der einzige Ort war, an dem Repertoire im modernen Sinn gepflegt wurde. So hat man dort die Werke Lullys über den Zeitraum von 100 Jahren immer wieder aufgeführt; z.B. stand *Persée*, komponiert 1682, noch 1770 auf dem Spielplan des von Jacques-Ange Gabriel neu errichteten Versailler Schlosstheaters, und dies anlässlich der Feierlichkeiten zur Vermählung Ludwigs XVI. mit Marie Antoinette. Sicherlich hat man die Werke „neu inszeniert.“ Aber auch in diesem Bereich wurde eine gewisse Kontinuität gewahrt, wie man aus den zahlreichen in der Pariser Oper aufbewahrten Souffleurbüchern mit ihren peniblen szenischen Aufzeichnungen ersehen kann.

Von den sechs französischen Autoren, die Lang in seiner *Dissertatio* angibt, sind vier Jesuiten und einer Kapuziner. Sicherlich waren ihre Werke in der Bibliothek des Münchener Jesuitenkollegs vorhanden, nicht aber der aus einem ganz anderen kulturellen und sozialen Umfeld stammende Traktat des Hofmalers Ludwigs XIV.

Für England war Frankreich gewiss ein Vorbild, besonders beim Bühnentanz, aber auch in der Gestik. Es gibt mindestens zwei englische Übersetzungen von Le Faucheurs *Traité*:

*An essay upon the action of an orator; as to his pronunciation & gesture. Useful both for divines and lawyers, and necessary for all young gentlemen, that study how to speak well in publick. Done out of French, London 1680, und Some rules for speaking and action; to be observed at the bar, in the pulpit, and the senate, and by every one that speaks in publick. etc., London 1716.*

Das umfangreiche und wichtige Buch *The prompter* von Aaron Hill basiert im entsprechenden Kapitel zum größten Teil auf Le Brun. Sogar noch Gilbert Austins Lehrbuch der gestischen Deklamation von 1806 zitiert immer wieder französische Quellen, z.B. Ludovicus Cresollius (1568–1634), Abbé [Jean-Baptiste] Dubos (1670–1742), Raoul Auger Feuillet (ca. 1653–ca. 1709) mit seiner Tanzschrift, und besonders häufig Jean Lucas.

Ein wichtiger Schauspiellehrer, Johannes Jelgerhuis, war selbst Maler. Er rekurriert mit einem bedeutenden Teil der Zeichnungen, die er seiner 1827 in Amsterdam erschienenen Sammlung von Vorlesungen zur Schauspielkunst<sup>14</sup> beigefügt hat, auf Le Brun und auch auf Gerard de Lairesse<sup>15</sup>.

Johann Mattheson, dessen Gestik-Kapitel im *Vollkommenen Capellmeister* von 1739 viel zu wenig beachtet wird, weil die Musiker und Musikwissenschaftler mit seinen Mitteilungen zur Schauspielkunst nur wenig oder nichts anzufangen wissen, nennt merkwürdigerweise mit Ausnahme von Charles Rollins Rhetoriktraktat keine französische Quelle.<sup>16</sup>

Ganz anders sieht es demgegenüber auf dem wichtigen Gebiet des gesellschaftlichen Benehmens aus. Antoine de Courtins Traktat von 1672 wurde in ganz Europa akzeptiert und geschätzt. Die große Bedeutung der französischen Hof-Etikette für Gesamteuropa zeigt sich u.a. darin, dass sogar der Wiener Habsburgerhof, der sich nach dem Spanischen Hofzeremoniell richtete, nach 1700 von der französischen Etikette nicht unbeeinflusst blieb. Menantes – Christian Friedrich Hunold – übersetzte 1724 unter dem Titel *La Civilité moderne, oder die Höflichkeiten der heutigen Welt* Courtins verbindlichen Regelkodex ins Deutsche, obwohl dieser damals bereits über 50 Jahre alt war. Ebenso auf die französische Etikette stützt sich Julius Bernhard von Rohrs *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der grossen Herren*, Berlin 1729. Viele Bühnenanweisungen entstammen diesen Benimmbüchern, so etwa das Verbot, dem Publikum den Rücken zuzuwenden oder sich auf den Boden zu legen.

<sup>14</sup> Johannes Jelgerhuis, *Theoretische lessen over de gesticulatie en mimiek*, Amsterdam 1827.

<sup>15</sup> Gerard de Lairesse, *Groot schilderboek*, Harlem 1740.

<sup>16</sup> Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Sechstes Haupt-Stück, Von der Geberden-Kunst, 33–41.

Von Henri Testelin, einem Assistenten Le Bruns, gibt es eine Kupfertafel, die Eingang in mehrere Traktate gefunden hat.



Abb. 14: Henri Testelin (1616–1695), Kupferstich, unterschiedliche Affekte darstellend.

Und zum Schluß eine späte Nachlese: Hugo Thimigs *Physiognomische Studien*.



Abb. 15: Der Burgtheaterschauspieler Hugo Thimig (1854–1944), unterschiedliche Affekte darstellend.

Sie wurden kurz vor dem 1. Weltkrieg zusammen mit einer Liste angefertigt, welches Foto des damals berühmten Burgtheaterschauspielers Thimig jeweils welchen „Charakter“ – wie man damals statt „Affekt“ sagte – darstellt.

Der Einfluss Frankreichs auf die europäische Schauspielkunst im 17. und 18. Jahrhundert lässt sich so zusammenfassend skizzieren:

1. Soweit dies aus den Traktaten ablesbar ist, war die französische Gestik des 17. Jahrhunderts eingebunden in die europäische, auf Quintilian zurückgehende Gestik, als Teil der Deklamation, ohne besondere, charakteristische Eigenformen zu entwickeln.
2. Die bedeutendsten Beiträge Frankreichs sind die Systematisierung des Gesichtsausdrucks und die enge Verbindung zwischen dem Theater und den bildenden Künsten.
3. Von europäischer Ausstrahlung war die Etikette des Versailler Hofes. Sie fand ihren Widerhall in vielen Anweisungen bis ins frühe 20. Jahrhundert, insbesondere bezüglich der Positionierung mehrerer Schauspieler auf der Bühne.

*Anhang: Quellen zur Gestik bis circa 1730 in Frankreich*

- Joannes Herbetius S.J., *De oratore libri quinque*, Paris 1574.
- Johannes Voellus S.J., *Generale Artificium orationis [...]*, Köln 1590.
- Nicolas Caussin S.J., *Eloquentiae Sacrae et Humanae Parallelæ Libri XVI*, Paris 1619.
- Louis de Cressolles S.J., *Vacationes autumnales sive de perfecta oratoris actione et pronuntiatione [...]*, Paris 1620.
- Michel Le Faucheur, *Traité de l'action de l'orateur ou de la Prononciation et du geste*, Paris 1657.
- François Hédelin, *La Pratique du theatre*, Paris 1657.
- Martin du Cygne, *De Arte Poetica Libri Duo*, Liège 1664.
- Anonym, *Discours académique sur l'éloquence*, Paris 1668.
- Le Gras, *La Rhethorique françoise ou Les Preceptes de l'ancienne et vraye eloquence. [...]*, Paris 1671.
- Antoine de Courtin, *Nouveau traité de la Civilité qui se pratique en France*, Amsterdam 1672. (Deutsche Übersetzung von Menantes = Christian Friedrich Hunold, *La Civilité moderne, oder die Höflichkeiten der heutigen Welt*, [...] Hamburg 1724).
- Anonym, *Rhétorique Françoise [...]* Paris 1673.
- Jean Lucas S.J., *Actio oratoris seu de gestu et voce*, Paris 1675.
- René Bary, *Methode pour bien prononcer un discours, et pour le bien animer. [...]* Paris 1679.
- Claude Menestrier, *Des representations en musique anciennes et modernes*, Paris 1681.
- Anonym, *Des ballets anciens et modernes selon les regles du theatre*, Paris 1682.
- Charles Le Brun, *Methode pour apprendre à dessiner les passions [...]* Zahlreiche unterschiedliche Ausgaben ab 1686 (Amsterdam, Den Haag, Paris u.a.).
- Etienne Dubois de Bretteville, *L'Eloquence de la chaire et du barreau [...]* Paris 1689.
- Nicolas de Péchantrés, „Observations“ am Ende seines Stükkes *Sacrifice d'Abraham*, aufgeführt um 1700 in Paris.
- [Breton], *De la rhétorique selon les preceptes d'Aristote, de Cicéron et de Quintilian [...]*, Paris 1703.
- Jean-Léonor Grimarest, *Traité du recitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation, et dans le chant. [...]* Den Haag, 1707.

Joseph Jouvency S.J., *Magistris scholarum inferiorum societatis Jesu de ratione discendi et docendi*, Firenze 1703, französisch Paris 1711.

Jean Gaichiès, *Maximes sur le ministere de la chaire*, Paris 1711.

Blaise Gisbert S.J., *L'Eloquence chrétienne dans l'idée et dans la pratique*, Lyon 1715.

Jean Poisson, *Reflexions sur l'art de parler en public*, [...] 1717.

Gabriel François Le Jay, *Bibliotheca Rhetorum Praecepta et Exempla complectens [...]*, Paris 1725.

César Chesnau Du Marsais, *Des Tropes ou des differens sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même language*. [...], Paris 1730.

Dominico de Colonia S.J., *De Arte rhetorica*, Lyon 1739.

Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris 1755.

Michel Paul Guy de Chabanon, *De la Musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Paris 1785.